

Circus Sciences

DÉCEMBRE 2024
5

REVUE SCIENTIFIQUE EN LIGNE SUR LES ARTS DU CIRQUE

L'Entraînement et le haut niveau dans les arts du cirque

Dossier thématique dirigé par

Karine SAROH & Pierre PHILIPPE-MEDEN



PHIM

Circus Sciences n° 5
L'Entraînement et le haut niveau
dans les arts du cirque

Dossier thématique dirigé par
Karine SAROH & Pierre PHILIPPE-MEDEN

Septembre 2024

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET ANTHROPOLOGIE DES ARTS DU CIRQUE
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Revue *Circus Sciences*

Entièrement consacrée à l'approche scientifique des arts du cirque, *Circus Sciences* est une revue annuelle en ligne qui a pour vocation de favoriser la mise en relation des différents acteur-trice-s de la création et de la recherche scientifique dans le domaine du cirque. Cette revue scientifique aux Presses universitaires de la Méditerranée (PULM) est publiée avec le concours de la Société d'histoire et d'anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et l'unité de recherche « Représenter, inventer la Réalité, du Romanisme au XXI^e siècle » (RiRRa21) à l'université de Montpellier Paul-Valéry. Elle offre un espace de publication propice au développement d'une réflexion résolument pluridisciplinaire. S'y croisent les voix de chercheur-se-s et artistes venus de disciplines différentes — études théâtrales et cinématographiques, arts du spectacle vivant et arts plastiques, histoire, sociologie, anthropologie, psychologie, médecine, littérature, politiques culturelles, sciences et technologies des activités physiques et sportives — en France et à l'étranger.

Direction de la revue

Philippe GOUDARD (UPVM₃-RiRRa21)
Pierre PHILIPPE-MEDEN (UPVM₃-RiRRa21)

Contacts

philippe.goudard@univ-montp3.fr
pierre.philippe-meden@univ-montp3.fr

Adresse postale

Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque),
Bureau H222, Université de Montpellier Paul-Valéry
Route de Mende 34090 Montpellier

Site de la revue en ligne

www.pulm.fr/index.php/numerique/nos-revues-en-libre-acces/circus-sciences.html

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
www.pulm.fr/index.php/

Numéro publié avec le soutien de :



Illustration de couverture : Boris Conte / Esacto'Lido.

ISSN 2825-0060 — ISBN 978-2-36781-571-8

Tous droits réservés, PULM, 2024.

Sommaire

Karine SAROH & Pierre PHILIPPE-MEDEN	
<i>Éditorial</i>	5

L'Entraînement et le haut niveau dans les arts du cirque

Émilie SALAMÉRO, Marie DOGA & Nina PEIX-VIVES	
<i>L'entraînement des artistes de cirque en France</i>	13
Marco A. C. BORTOLETO, Rodrigo MALLET DUPRAT & Leonora TANASOVICI CARDANI	
<i>Professional Artistic Training</i>	29
Paul WARNERY	
<i>Haut niveau en basse Guinée</i>	51
Vanina DENEUX-LE BARH, Marine LEBLANC & Benoit HUET	
<i>Les chevaux sauteurs du Cadre noir</i>	69
Karine SAROH	
<i>Un entraînement au service de la création, les frontières poreuses entre entraînement et recherche artistique</i>	91
François AMAËL	
<i>Les précaires du spectacle sportif</i>	101

Varia

Alex MACHADO & Nara KEISERMAN	
<i>S'entraîner ou répéter?</i>	117
Krisje BEAUMOND	
<i>Accompagnement naturopathique des artistes de cirque</i>	135
Sarah FOURAGE	
<i>Retour d'expérience d'une autrice de théâtre avec de jeunes circassiens du Centre régional des Arts du Cirque de Lomme-Lille (Crac)</i>	141

Jean-Pierre RICHARD	
<i>Shakespeare et ses Clowns</i>	147
Marc LOZANO	
« <i>Les clowns au temps du socialisme</i> » (1960-1990).	163
Léa DE TRUCHIS	
<i>Le cirque aujourd'hui en France</i>	181
<i>Présentation des auteur·ices</i>	185

Éditorial

L'Entraînement et le haut niveau dans les arts du cirque

Karine SAROH & Pierre PHILIPPE-MEDEN

*LLA CREATIS, École supérieure des arts du cirque de Toulouse Occitanie
RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3*

Entre juillet 2022 et janvier 2023, Artcena (Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre) a publié deux guides concernant l'entraînement dans les arts du cirque. Le plus récent est à destination des artistes professionnel·le·s et recense les espaces d'entraînement libre sur le territoire national¹. L'autre guide est à destination des structures proposant ces espaces d'entraînement libre². Pensé comme « un appui juridique », il vise à mettre en évidence des points de vigilance concernant, notamment, le périmètre des responsabilités. Si la pratique du cirque reste une pratique physiquement exigeante, voire dangereuse, l'entraînement libre des artistes de cirque (hors du cadre d'un contrat avec une compagnie) reste un temps qui n'est pas couvert par un statut administratif. Ces deux guides ont été le résultat d'un groupe de travail constitué de différents représentants du secteur (Artcena, la Direction générale de la Création artistique du ministère de la Culture — DGCA, la Fédération française des écoles de cirque — FFEC, le Syndicat de Cirque de Création — SCC, Territoire de cirque et l'Ésacto'Lido en raison de ses travaux de recherche sur l'entraînement). Cette absence d'encadrement administratif concernant une activité essentielle aux artistes a donc fait l'objet d'une attention particulière du

1. « Accueil de l'artiste de cirque professionnel en entraînement libre », guide réalisé par ARTCENA en Janvier 2023. Disponible en ligne : <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/pdf/guide/Guide%20des%20lieux%20d%27entra%C3%ACnement%20libre%20pour%20les%20artistes%20pro%20de%20cirque-WEB.pdf> (consulté le 27/10/2024).

2. « Artiste professionnel de cirque en entraînement libre — contractualisation et points de vigilance », guide réalisé par ARTCENA en Juillet 2022. Disponible en ligne : <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/Artiste%20professionnel%20de%20cirque%20en%20entra%C3%ACnement%20libre.pdf> (consulté le 27/10/2024).

ministère de la Culture, sans solution réellement viable et explicite à ce jour¹.

Le rapport de recherche issu du programme *L'Artiste de cirque en entraînement* (LACE), porté par l'Ésacto'Lido et soutenu par le ministère de la Culture — DGCA dans ces mêmes années (2020-2022), retrace la reconnaissance progressive du temps professionnel constitué par l'entraînement, encore trop souvent considéré à la lisière de la pratique par la filière professionnelle voire par les artistes eux-mêmes², autant que par la recherche universitaire et scientifique en cirque³. L'institutionnalisation progressive des arts du cirque en France s'est en premier lieu concentrée sur des problématiques esthétiques et économiques — comme en témoignent les mesures de politique publique engagées dès la mise sous tutelle du ministère de la Culture en 1978⁴. Aussi le rapport insiste-t-il sur l'effet induit par le renouvellement des formes esthétiques du cirque, son ouverture au théâtre et à la danse qui aurait relégué la performance athlétique et technique au service de la dramaturgie et aurait dans le même temps placé les besoins qui y sont liés (espaces, outils, etc.) à l'arrière-plan des nécessités relevant de la création, de la production et de la diffusion. Dans le même sens, Alain Reynaud, le co-fondateur des Nouveaux Nez & Cie et le directeur-artiste de La Cascade, considère qu'après l'âge de l'institutionnalisation de l'apprentissage avec l'ouverture du Centre national des arts du cirque et son école (1985) et celui de l'institutionnalisation de la création avec la labellisation des Pôles nationaux cirque (2010) nous assistons à l'âge du quotidien et de l'entraînement⁵.

1. La création d'un statut pour les artistes en entraînement est en réalité une piste complexe, couteuse et peut s'avérer excluante. C'est sans doute pour ces raisons qu'elle reste à l'état d'hypothèse encore à ce jour.

2. Voir la partie I du rapport de recherche *L'Artiste de cirque en entraînement*, rédigé par Karine SAROH, Émilie SALAMÉRO et Nina PEIX-VIVÈS, issu du programme éponyme porté par l'Ésacto'Lido et soutenu par le ministère de la Culture — DGCA, publié en 2022 : https://www.esactolido.com/wp-content/uploads/RAPPORT-PROJET-LACE_ÉsactoLido_oct22.pdf (consulté le 27/10/2024).

3. Hormis quelques travaux à l'image de : Bernard ANDRIEU, *Apprendre de son corps, une méthode émersive au Cnac*, PURH, 2017 ; Raphaël DOLLEANS, *L'expérience vécue par les acrobates de haut niveau : l'analyse de l'apprentissage au cours de l'expérience d'entraînement par les acrobates de haut niveau*, Éditions Universitaires Européennes, 2018 ; Agathe DUMONT, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XX^e-XXI^e siècle. Danseurs, « breakers », acrobates au travail*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la dir. de Christine Hamon-Sirejols, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2011.

4. Voir : Émilie SALAMÉRO, « Politiques publiques du cirque. Reconnaissance artistique et segmentation d'une profession (1978-1993) », *Politix*, vol. 121, n° 1, 2018, p. 217-237 ; Marine CORDIER, « Acteurs et enjeux de la démocratisation culturelle : le cas du cirque », *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, Paris, 2013. En ligne : <http://chmcc.hypotheses.org/530> (consulté le 27/10/2024).

5. Voir le rapport de recherche *L'Artiste de cirque en entraînement*, op. cit., p. 4.

Au cœur d'une actualité dynamique, émergent aujourd'hui plusieurs projets de création de lieux d'entraînement, parmi lesquels celui du Pôle national Cirque La Cascade ouvert en octobre 2022 ou encore celui de la compagnie Galapiat. La région toulousaine, où se trouve l'espace d'entraînement historique proposé dès 1997 par l'association Saltobrank à l'origine de la Grainerie¹, a vu, en 2023, l'ouverture de l'espace associatif et autogéré Le CircoGraphe² ainsi que la création de l'association KorKoro spécialisée en aérien qui propose des créneaux d'entraînement libre dans deux espaces de l'agglomération toulousaine (The Roof à la Cartoucherie à Toulouse et Ça Cirkule à Cugnaux).

S'entraîner³ s'avère essentiel dans le quotidien de l'artiste de cirque dont l'engagement physique est comparable à celui exigé par le sport de haut niveau. Parmi les temps de la vie professionnelle de l'artiste : temps de la création, temps de la répétition, temps de la diffusion, etc., celui de l'entraînement vise à maintenir, entretenir, préserver ou développer des acquis techniques propres aux disciplines pratiquées au cirque (acrobatie, jonglage et magie, clown, dressage⁴) et à prévenir les risques de dysfonctionnements physiques et cognitifs pouvant mener à l'accident et à la blessure⁵.

L'entrée biomédicale de la recherche scientifique concernant les effets liés à la pratique de haut niveau des arts du cirque sur l'organisme humain remonte aux années quatre-vingt. Elle a évolué grâce aux collaborations entre la Société française de médecine du cirque, la Faculté de médecine de Nancy et le Centre national des arts du cirque⁶. Dans la continuité de ces recherches, la notion de haut niveau fut encore mise en discussion « pour un statut juridique et social pour les artistes de cirque », le 9 octobre 2020, lors de la cinquième semaine internationale de cirque : *Circus, Arts & Sciences*⁷. Pourtant, il n'existe toujours pas de liste ministérielle reconnaissant le statut d'artiste de haut niveau pour le cirque. L'entraînement reste non réglementé, exécuté de manière individuelle, autonome et sans statut administratif.

1. La Grainerie tient son nom de l'espace premier dans lequel l'association s'est installée qui était un ancien hangar de stockage de graines à Balma. Depuis, La Grainerie a déménagé deux fois (2005 et 2013) dans cette même commune de la métropole de Toulouse.

2. Espace d'entraînement, mais aussi de création et de diffusion du cirque et des arts urbains (graff notamment). Les créneaux d'entraînement sont coordonnés par la C^e Dark Paillettes.

3. Georges VIGARELLO, « S'entraîner », *Histoire du corps. Tome 3 : Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, Jean-Jacques Courtine (dir.), Seuil, 2006, p. 163-197.

4. Selon la nomenclature de l'encyclopédie BnF CNAC. En ligne, consultée le 27/01/2024 : <https://cirque-cnac.bnf.fr>.

5. Voir les travaux réunis par Philippe GOUDARD et Denys BARRAULT (dir.), *Médecine et cirque*, Sauramps Médical, 2020 et le projet de recherche « Santé » porté par le Centre national des arts du cirque et Agathe Dumont, soutenu par le ministère de la Culture — DGCA.

6. Philippe GOUDARD et Denys BARRAULT (dir.), *Médecine du cirque. Vingt siècles après Galien*, L'Entretemps, « Écrits sur le sable », 2004.

7. À l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Programme en ligne : <http://ccu.univ-montp3.fr/evnement/2020-2021/circus-arts-sciences> (consulté le 27/01/2024).

À partir d'une enquête menée dans le cadre du programme *L'Artiste de cirque en entraînement*¹, Émilie Salaméro, Marie Doga et Nina Peix-Vivès dressent dans leur article un tableau de l'entraînement dans le cadre de la filière du cirque contemporain. Elles rappellent le processus de reconnaissance de cette activité dont la place (intérêt, fréquence, densité) reste variable dans les carrières, notamment en fonction de la discipline pratiquée. L'article s'attache aussi à observer le rôle des structures professionnelles et d'accompagnement dans la prise en compte et la valorisation de l'entraînement. La précarité de cette activité par conséquent fragile au niveau professionnel reste d'autant plus paradoxale que l'entraînement (physique et disciplinaire) est une part importante, voire dominante, des formations professionnelles aux arts du cirque.

Ce contexte pédagogique a été observé, de l'autre côté du globe, par Marco A. C. Bortoleto, Rodrigo Mallet Duprat et Leonora Tanasovici Cardani. Les conditions d'entraînement ont ainsi été observées dans deux écoles de référence du continent américain : les écoles nationales de cirque du Brésil (ENC-RJ) et du Canada (ENC-MTL). L'article démontre comment l'exigence d'un haut niveau athlétique est transmise aux étudiant·e·s tout en observant les différences structurelles entre les deux écoles.

L'article de Paul Warnery consacré aux pratiques d'entraînement circasien en Guinée peut être associé à cette perspective comparatiste internationale. Sous forme d'ethnographie, l'auteur aussi acrobate, qui a lui-même pratiqué dans le contexte observé, nous permet de saisir le quotidien de travail de ces artistes à travers une vision d'ensemble précieuse, du matériel de cirque aux conditions sociales de subsistance.

Dans un tout autre contexte, l'article proposé par Vanina Deneux-Le Barh, Marine Leblanc et Benoit Huet consacré chevaux sauteurs du Cadre noir offre un aperçu d'un domaine peu documenté, celui du dressage². En mettant en évidence le travail sur la relation entre les écuyers et les chevaux comme apport primordial dans l'effectivité de l'entraînement, les auteur·ice·s font apparaître l'aspect esthétique de cette discipline ici pratiquée dans un cadre sportif.

Cette même relation entre l'entraînement athlétique ou disciplinaire et la recherche artistique est au fondement de l'article proposé par Karine Saroh. À partir d'entretiens menés dans le cadre du programme *L'Artiste de cirque en entraînement*, elle tente de déterminer ce qui relève de l'entraînement selon l'usage du terme par les artistes et le bagage de valeurs sociales, culturelles et politiques qui y est associé dans la filière du cirque dit « contemporain ».

1. Porté par l'Ésacto'Lido et soutenu par le ministère de la Culture — DGCA, 2020-2022.

2. Sur cette discipline, voir les travaux de Charlène Dray (MCF études théâtrales à l'université Paris 8) et, dans une perspective historique, ceux de Gaétan Rivière (D' de l'université d'Avignon).

Enfin, Amaël François offre au lecteur une ouverture vers le milieu du sport de haut niveau amateur dans lequel il apparaît que les conditions d'entraînement renferment de nombreuses similarités avec celles des artistes de cirque intermittents du spectacle — un parallèle original qui permet de prendre une distance précieuse pour nourrir la critique de notre secteur.

L'Entraînement et le haut niveau dans les arts du cirque

L'entraînement des artistes de cirque en France

Une activité professionnelle entre structuration et individualisation

Émilie SALAMÉRO*, Marie DOGA* & Nina PEIX-VIVES

*CRESCO, Université de Toulouse
Université de Toulouse

Dans le domaine du cirque, l'entraînement est une activité — ou « travail en actes¹ » — professionnelle dont l'objectif est de maintenir ou développer « une expertise du geste² ». Elle est en cours de reconnaissance au sein de la profession (syndicat) et par les pouvoirs publics, ce, en lien avec la reconnaissance du métier dans son ensemble, à l'instar de la danse : « Ce processus de caractérisation du lieu de pratique (le studio) est étroitement corrélé avec la reconnaissance de la spécificité du travail des danseurs³. » En grande partie invisible au public, tout comme d'autres arts (danse⁴, jazz⁵), elle est plus individualisée et menée de façon autonome dans bien des cas. De même, peu de lieux spécialisés dans l'accueil des artistes de cirque proposent un espace spécifiquement dédié à l'entraînement⁶. La

1. Michel LALLEMAND, « Travail, emploi, activité : variations sémantiques et enjeux de connaissance », W. GASPARINI, L. PICHOT (dir.), *Les compétences au travail : sport et corps à l'épreuve des organisations*, L'Harmattan, 2011, p. 39-60.

2. Agathe DUMONT, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *STAPS*, 98, 2012, p. 115.

3. Marie GLON, Annie SUQUET, « Les lieux d'une pratique nomade. Pour une histoire du studio de danse », *Repères, cahier de danse*, 31, 2013, p. 4.

4. Pierre-Emmanuel SORIGNET, « Un sociologue en studio », *Repères, cahier de danse*, 31, 2013, p. 21-23.

5. Marie BUSCATTO, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, 44, 2003, p. 35-62.

6. Par exemple le Pôle national cirque Archaos situé à Marseille, dispose d'une salle dédiée aux artistes de cirque pour leur entraînement « libre ». <https://www.archaos.fr/fr/agenda/pratique-professionnelle/entraînements-libres> (consulté le 12/12/2024).

place de celui-ci est en partie liée à la manière dont la profession est organisée depuis son entrée dans le périmètre du ministère de la Culture en 1979 et se structure depuis lors (Émilie Salaméro, Marie Doga, Sarah Karine, Nina Peix Vives. *L'effet paradoxal de la crise sanitaire sur l'entraînement des artistes de cirque : entre altération et reconnaissance d'un besoin professionnel*. Chroniques du Travail, 2021, p. 11). En effet, si dans le cirque dit classique, les artistes étaient relativement polyvalents et répartissaient leur temps entre tournées, répétitions, montage, spectacle, etc.¹, l'arrivée de structures spécialisées dans le soutien à la « création » artistique a d'autant plus contribué à fractionner les différentes temporalités du métier, parfois difficilement conciliables². Ses dimensions sont prises en charge par plusieurs types d'interlocuteurs : chargés de production/diffusion, programmateurs, responsables d'aides à la création, etc. Dans cet ensemble, quelle est la place aujourd'hui réservée à l'entraînement chez les artistes de cirque ? Comment cette activité cohabite-t-elle avec les exigences de création et les temps de diffusion ? Les périmètres des différentes structures qui prennent en charge les circassiens affectent-ils l'activité d'entraînement ?

Par ailleurs, les artistes de cirque qui se forment aujourd'hui pour la plupart en écoles professionnelles, sont incités à se spécialiser dans une discipline dont ils deviennent des experts (Émilie Salaméro, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, Thèse de sociologie, 2009). Or, ces disciplines connaissent un phénomène de sexuation marquée³, conduisant hommes et femmes à investir certaines spécialités plutôt que d'autres, mobilisant le corps d'une façon spécifique. Elles ont également leurs propres contraintes spatiales, humaines (sécurité) et matérielles. Ce double constat invite à questionner le processus de différenciation de l'entraînement, selon les disciplines choisies mais aussi selon les étapes du parcours professionnel. Ces éléments appellent aussi à relier la manière dont les artistes se forment, envisagent et mènent leur métier au quotidien selon leur sociologie et la façon dont l'entraînement est pensé au sein du métier et plus largement selon ses dynamiques professionnelles⁴. L'analyse mettra ainsi en relation échelles sectorielle et individuelle.

Une enquête menée dans le cadre du projet LACE⁵, par observation (21h réparties dans différents lieux d'entraînement près d'une agglomé-

1. Sylvestre BARRÉ-MEINZER, *Le cirque classique, un spectacle actuel*, L'Harmattan, 2004.

2. Pierre-Michel MENDER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, 2003. Sabrina SINIGAGLIA-AMADIO, Jérémy SINIGAGLIA, *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s*, Ministère de la Culture — DEPS, 2017.

3. Marie-Carmen GARCIA, *Artistes de cirque contemporain*, la Dispute, 2011.

4. Didier DEMAZIÈRE, Charles GADÉA, *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, La découverte, 2009.

5. Cette enquête s'inscrit dans le cadre d'un programme de recherche LACE (l'artiste de cirque en entraînement) porté par Karine Sarah à l'Ésacto'Lido et soutenu par le ministère de la Culture-DGCA, que nous remercions.

ration française¹⁾ et entretiens semi directifs, a permis d'interroger de jeunes artistes et professionnels expérimentés (n = 13) sur cette activité d'entraînement, aux côtés de responsables institutionnels et pédagogiques du secteur (n = 7). Les données récoltées montrent tout d'abord, qu'au niveau des artistes, le temps d'entraînement, activité routinière, n'est pas toujours l'activité la plus prisée, ni la plus simple à maintenir et organiser. Elles mettent également en lumière le caractère ajustable de l'entraînement, selon les autres activités menées par l'artiste. Enfin, la volonté, chez ce dernier, de rendre cette activité régulière varie selon la discipline de spécialité mais également selon son ancienneté et son niveau d'insertion professionnelle.

S'entraîner en cirque : éléments de définition d'une activité aux contours flous

Définir et délimiter une activité au caractère « invisible² » n'est pas chose aisée pour les artistes et les chercheurs qui les interrogent. Dans cette tâche, les artistes s'arriment à différents repères professionnels qui jalonnent leur parcours. Tous ceux que nous avons interrogés s'accordent à dire que, une fois devenu professionnel ou en voie de l'être, l'entraînement se distingue nettement de celui en vigueur lors de leur période de formation. Cette distinction concerne autant les conditions d'entraînement (spatiales tout d'abord — partie 1.1) et ses objectifs (1.2) en rapport avec les autres dimensions du métier (1.3).

1.1 S'entraîner : l'enjeu d'accès à un espace adéquat

Le cirque est une discipline artistique qui nécessite la maîtrise d'une expertise gestuelle spécifique, tout comme dans le sport de haut niveau ou la musique³. L'acquisition de cette gestuelle induit un certain nombre de risques quant à l'intégrité des artistes de cirque⁴. Afin de les limiter, les questions de l'encadrement (parades), de l'équipement (tapis, longues,

1. En 2020, elle comptait autour de 800 000 habitants selon l'INSEE.

2. Marc TOUCHÉ, « Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Les Annales de la recherche urbaine*, 70, 1996, p. 58-67. Marie BUSCATTO, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, PS5, 4, 2005, p. 35-56.

3. Hyacinthe RAVET, « Devenir clarinetiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 2007, p. 50-67.

4. Philippe GOUDARD, *Arts du cirque, arts du risque : instabilité et déséquilibre dans et hors de la piste*, Doctorat en médecine, Montpellier 3, 1989. Agathe DUMONT, *Prendre des risques. Prendre soin. La santé, un enjeu des carrières des artistes de cirque, rapport de recherche*, FEDEC, 2022. Florence LEGENDRE, « Devenir artiste de cirque : l'apprentissage du risque », *Travail, genre et sociétés*, 36, 2016, p. 115-131.

filets, etc.) et de l'aménagement de l'espace de travail (taille, sous-espaces de travail délimités, rangement, etc.) apparaissent centrales. Or, si l'existence et l'accès facilité à un espace de travail spécifique sont communs en matière d'entraînement sportif (dans nombre de disciplines du moins), il n'en est pas ainsi en cirque, à l'instar des musiques amplifiées¹. À la sortie de leur formation professionnelle, tout comme les jeunes plasticiens², les artistes ont donc à trouver un espace d'entraînement³, ce à quoi ils ne sont pas toujours préparés, comme l'explique ce spécialiste de la bascule, âgé de 37 ans :

En vrai quand tu sors d'école, tu ne sais pas t'entraîner dans des conditions tout terrain en fait, voilà. Si je prends l'exemple de quelqu'un qui sort (de l'école de cirque) en trapèze ballant, il va devoir s'entraîner dehors, donc il y a du vent, voilà, c'est un apprentissage, y'a le soleil, etc. Ou alors sous chapiteau, y'a la bâche. Comment on aborde ça ? Est-ce qu'on peut taper dedans ou pas. En gros, tu ne sais pas quand tu sors d'école.

Cet artiste soulève le caractère privilégié des conditions de travail et d'encadrement lors du temps de formation en écoles, en comparaison à l'étape du parcours où l'artiste réalise ce travail en toute autonomie. L'entraînement pose d'abord des difficultés aux « circassiens » en activité car la question de l'accès aux espaces de travail n'est pas encore réglée institutionnellement et collectivement⁴ : « [c]'est pas assez reconnu comme quelque chose d'important (l'entraînement) dans nos métiers » (spécialiste de la roue Cyr, âgée de 33 ans). La récente professionnalisation du métier d'artiste de cirque, mais aussi une certaine résistance face à sa régulation (Émilie Salaméro, *Politiques publiques du cirque : reconnaissance artistique et segmentation d'une profession (1978-1993)*, Politix, 2018, p. 121), peuvent en partie expliquer cette faible structuration de l'entraînement. Celui-ci apparaît peu normé, moins que dans le domaine sportif et que certaines activités artistiques dites « académiques ». De même, si la figure de l'entraîneur sportif est aujourd'hui installée⁵, ou celle du « répétiteur » en danse, permettant d'« instaurer une ambiance et un rythme de travail » (*Repères, cahier de danse*, 2010 : 29), il n'existe pas d'équivalent en cirque.

1. Marc TOUCHÉ, art. cit., *op. cit.*

2. Guillaume FOURNIER, « Les “jeunes artistes” plasticiens en France : comment l'âge impacte-t-il leurs trajectoires ? », *Communications*, 109, 2021, p. 63-79.

3. Au moment de l'étude, il n'existait en France que deux salles entièrement dédiées à cette activité ; d'autres lieux artistiques ou pédagogiques (écoles) pouvaient libérer également un espace pour l'entraînement des artistes (FFEC, 2018). FFEC. 2018, Grande enquête fédérale. Observatoire des écoles de cirque adhérentes à la FFEC.

4. Voir à ce propos l'article d'Émilie SALAMÉRO, Marie DOGA, Sarah KARINE, Nina PEIX VIVES, *L'effet paradoxal de la crise sanitaire sur l'entraînement des artistes de cirque : entre altération et reconnaissance d'un besoin professionnel*. Chroniques du Travail, 2021, p. 11.

5. Serge VAUCELLE, « Entraîner, éduquer, former : l'avènement du coaching en France (1940-1960) », *STAPS*, 115, 2017, p. 89-103.

Dans ce contexte particulier, les artistes développent des stratégies personnelles variées pour mener tant bien que mal cette activité, selon leurs ressources et contraintes professionnelles. Certains s'attachent à conserver les liens avec leur ancien lieu de formation pour pouvoir y accéder hors temps d'accueil des publics habituels. Mais cela n'est pas toujours possible, comme l'explique ce jongleur, âgé de 26 ans : « [E]t une fois la troisième année passée (dans mon école), euh... j'étais un peu moins autorisé à aller à l'école [...] j'avais plus d'espace pour m'entraîner. »

D'autres, bien insérés professionnellement, se tournent vers des équipements de compagnies professionnelles, de rares salles d'entraînements accessibles sur cotisations, des espaces de résidence, etc. Enfin, certains sont contraints d'aménager un lieu dans leur propre habitation, ou encore de s'entraîner dans une salle des fêtes ou dans un gymnase près de leur domicile. De même, des artistes sont aussi parfois amenés à s'entraîner en extérieur : « [m]ais voilà, moi, les espaces c'est plus des jardins, des parcs... ou alors quand j'suis en résidence, les lieux d'accueil de création. » (Acrobate, âgé de 27 ans).

Les salles et lieux équipés pour la pratique circassienne se trouvent souvent à proximité de grandes métropoles, bien que certains pôles nationaux cirque soient situés en zone rurale¹. À échelle individuelle, ces conditions d'entraînement peuvent évoluer selon les engagements professionnels du moment et situation personnelle (lieu de domiciliation notamment²). Même en cas de fréquentation d'une salle d'entraînement, les conditions adéquates de travail ne sont pas toujours réunies. En effet, la profession et les pouvoirs publics n'ont que très récemment³, entamé une réflexion sur la sécurité et des conditions de travail en cirque, ce qui entraîne des désajustements entre équipements et réalités des artistes en situation d'entraînement :

Ce bâtiment est magnifique (la Ruche) mais en même temps il est très froid [...] Je pouvais pas faire de la roue (Cyr) : y'avait pas de parquet, les roues Cyr s'entraînaient dehors. Je devais payer un entraînement pour pouvoir m'échauffer et ensuite faire de la roue dehors ! Dans le patio qui n'est pas droit, il fallait passer une heure à balayer et en plus j'abîme ma roue, non.

1. Par exemple, en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/Poles-Nationaux-Cirque-PNC> (consulté le 3/12/2024).

2. Des précédentes données avaient montré que les artistes de cirque étaient moins franciliens que d'autres catégories d'artistes (Hors Les Murs, *Chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque*, 2010).

3. En effet, le syndicat des compagnies et cirques de création a initié une réflexion sur le statut juridique de l'artiste pendant ce temps d'entraînement, qui n'est pas couvert dans la plupart des cas par un contrat de travail, ce qui ne permet pas une couverture des risques liés à l'activité. <https://www.compagniesdecreation.fr/pistes-de-travail/protection-des-artistes-de-cirque-en-entraînement-courrier-commun-ffec-scc-à-mme-la-ministre-de-la-culture> (consulté le 3/12/2024).

Cette spécialiste en roue Cyr (33 ans) explique qu'aucun espace n'est adapté à la pratique de son agrès dans un équipement pourtant dédié à l'entraînement des artistes de cirque professionnels ou aspirant à l'être. Celle-ci comprend trois espaces distincts (pour un total de 435 m²) : l'un dédié aux aériens (avec un espace séparé pour le trapèze volant) et aux activités acrobatiques ; l'autre pour la manipulation d'objet, le fil, le mât chinois, la contorsion, etc., mais l'ensemble des agrès ne peuvent être montés, et donc pratiqués, en même temps.

Ces premiers éléments donnent à voir les difficultés auxquelles font face les artistes pour mener cette activité d'entraînement pourtant centrale pour leur professionnalité. Ils montrent également, comment dans ce secteur et plus largement dans celui de l'art en France, les situations professionnelles sont individualisées¹. Malgré cela, que représente l'activité d'entraînement pour les artistes eux-mêmes ?

1.2 S'entraîner : entre professionnalité et maîtrise des risques

Pendant l'école y'a vraiment un truc de euh... cet entraînement permet de développer euh... ta technique personnelle. Fin essayer de chercher de la matière très personnelle dans ton... dans ton... domaine de prédilection. (Jongleur, 26 ans)

Trouver sa « technique personnelle » et proposer une certaine forme d'exploit, telles sont les préoccupations, voire les injonctions (Émilie Salaméro, *La formation de l'élite circassienne. Différenciation sexuée et sociale des parcours professionnels*, Agone, Histoire, Politique et Sociologie, 2020, p. 65) du temps de formation professionnelle initiale. Contrairement à ce dernier, l'entraînement en temps d'exercice professionnel est décrit comme un moyen de maintenir sa gamme technique mais aussi une certaine forme physique. En effet, une fois en emploi, les artistes s'attachent à maintenir leur « répertoire » comme le déclare cet acrobate voltigeur âgé de 37 ans : « Je me suis cantonné à un tout petit répertoire de sauts à la bascule, voilà, volontairement, voilà pour ne pas prendre de risques inutiles. »

Ainsi, une fois sur le marché du travail, les artistes en exercice reconsidèrent cette notion de dépassement dans une optique de prévention des risques professionnels liés à une blessure, aux conséquences économiques et professionnelles (éloignement des réseaux) importantes². Dans cette nouvelle configuration, l'entraînement constitue une activité permettant la

1. Pierre-Emmanuel SORIGNET, « “Si j'arrête de danser, je perds tout”. Penser les mobilités sociales au regard de la vocation d'artiste chorégraphique », *Politix*, 114, p. 121-148.

2. Florence BOURNETON, Marie-Pierre CHOPIN, Marine CORDIER, Samuel JULHE, Émilie SALAMÉRO, « Garder les pieds sur scène. Conditions du maintien d'une activité artistiques dans les secteurs de la danse et du cirque », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 50, 2019, p. 167-190.

continuité de l'emploi artistique. Répéter le répertoire propre à son agrès prend ainsi une place importante dans le temps d'entraînement. Mais au cours de celui-ci, les artistes cherchent aussi à mobiliser leur corps sur les plans musculaires et cardiovasculaires, dans une logique proche de la préparation physique sportive (davantage structurée¹). Pour cela, ils peuvent s'entraîner en cirque tout en pratiquant une tout autre activité physique, comme l'explique ce spécialiste de la voltige acrobatique, âgé de 37 ans :

Aujourd'hui, je fais de la corde à sauter pour le cardio(vasculaire) mais ce qui manque, ce qui est plus difficile à trouver, c'est de pouvoir travailler sur un agrès. Pouvoir se suspendre par exemple, c'est tout simple hein, mais si on n'a pas une corde ou un trapèze installé chez soi, c'est très difficile de trouver un endroit enfin voilà pour se suspendre.

Entretenir une certaine forme physique est ainsi plus aisé que de trouver un espace où travailler sur agrès. Préparer son corps facilite aussi l'évolution sur ce dernier et participe donc également à la gestion des risques professionnels. Sur le plan du maintien des acquis, les recettes et manières de procéder des artistes sont fort variées. Si cet artiste interrogé s'échauffe à la corde à sauter, un autre acrobate au sol (âgé de 27 ans) commence quant à lui par des étirements avant une phase de renforcement musculaire pour ensuite répéter ses gammes acrobatiques :

J'fais une partie souplesse, une partie euh... PP (préparation physique) assez courte et après je commence l'acrobatie mais en y allant euh... j'termine mon échauffement en acrobatie en y allant... par les bases quoi, du coup. [...] Et après j'passe sur les flips et les saltos et après là j'commence à travailler un peu... en freestyle suivant l'envie euh...

Des séances d'observation en salle d'entraînement confirment le caractère hétérogène et non normé de ce travail d'entraînement, que ce soit sur agrès, ou en préparation et assouplissement, mais aussi en termes de durée. Les artistes n'apprennent pas formellement à s'entraîner de manière autonome lors de leur formation et construisent leurs méthodes, sur le tas, au fil de leurs expériences et rencontres. Compte tenu de la structuration du métier, s'avoir s'entraîner, pour reprendre les termes proposés par G. Cogérino², relève de la socialisation professionnelle continue informelle. Comme les contenus et modes opératoires, la fréquence d'entraînement varie fortement selon les artistes interrogés, notamment en fonction des autres activités professionnelles sur lesquelles ils sont mobilisés au moment de l'entretien.

1. Serge VAUCELLE, « Sport coaching in France. Part II : from foreign influences to the invention of a french coaching method (1940-1970) », D. Day (dir.), *Sports, coaching un Europe*, Routledge, 2021, p. 128-147.

2. Geneviève COGÉRINO, Marie-Carmen GARCIA (dir.), *L'EPS face au Sensible et à l'Artistique*, AFRAPS, 2014.

1.3 L'entraînement : une activité ajustable

Les propos des enquêtés montrent que l'entraînement, une fois en emploi, prend aussi nettement moins de temps que lors de la période de formation initiale. Les artistes y accordent leur temps « creux », en fonction de leurs activités rémunérées et délimitées par l'intervention de tiers (intermédiaires du secteur), à l'image du secteur artistique dans son ensemble¹. En effet, les artistes professionnels (de cirque ou plasticiens²) en activité partagent leur temps de travail entre diverses préoccupations qui n'existaient pas en temps de formation. La première est d'ordre économique : les artistes ne sont rémunérés que lors des phases de diffusion de leur spectacle (temps de jeu) et, éventuellement, lors des temps de création lorsqu'ils sont organisés par des résidences artistiques. Mais la rétribution financière n'est pas une règle systématique. Cet acrobate à la bascule, âgé de 37 ans, explique : « "l"entraînement passe au second plan. On cherche des financements, des dates de jeu [...]. Donc on y pense aussi beaucoup moins à cet entraînement, à s'entretenir physiquement, on est jeune, le corps est jeune. »

Courir après le cachet (« il faut faire des heures », dit ce jongleur de 26 ans), monter des dossiers de subvention, maintenir l'accès à son régime d'intermittence, etc., constituent des priorités. L'incertitude de la vie d'artiste³ fait ainsi obstacle à la régularité de l'entraînement. Il en est de même concernant les temporalités du métier d'artiste⁴, ne permettant pas de sanctuariser des créneaux réguliers dédiés à cette activité. Comme le précise Marc Touché pour les musiciens amplifiés : « la répétition en plus d'une difficile quête de lieux est également une non moins difficile quête de temps⁵ ».

Mais le sentiment d'être en forme, d'avoir un « *corps jeune* » (cf. *supra*) relève d'une autre catégorie d'entrave. Dans ces conditions, le temps d'entraînement devient une variable d'ajustement. De même, des engagements professionnels répétés peuvent inviter l'artiste à vouloir récupérer et ne pas s'entraîner, ou du moins selon des formes réduites, preuve de l'intégration du sens de « l'épargne corporelle⁶ », comme pour les boxeurs :

Si je travaille, j'aime bien ne pas m'entraîner en plus quoi. [...] (juste) Me reconnecter à mon corps aussi, à mes sensations. Euh... Quand j'suis tout

1. Olivier ROUEFF, Laurent JEANPIERRE, *La culture et ses intermédiaires*, Éditions des archives contemporaines, 2014.

2. Guillaume FOURNIER, « Les "jeunes artistes" plasticiens en France : comment l'âge impacte-t-il leurs trajectoires ? », *Communications*, 109, 2021, p. 63-79.

3. Pierre-Michel MENGER, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Gallimard/Seuil, 2009.

4. Sabrina SINIGAGLIA-AMADIO, Jérémy SINIGAGLIA, art. cit., *op. cit.*

5. Marc TOUCHÉ, art. cit., *op. cit.*, p. 62.

6. Loïc WACQUANT, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 1989, p. 62.

seul, c'est aussi un moment de, vachement un moment de euh... introspection.
(Acrobate danseur, âgé de 27 ans)

Pour les artistes qui « tournent » beaucoup, l'entraînement n'apparaît pas indispensable. Il s'agit plutôt de récupérer, de préparer — échauffer le corps et de répéter les gestes attendus lors du spectacle, à la manière des sportifs lors d'une rencontre (Rasera, 2015) : « On aménage des jours de reprise pas seulement pour se remettre le spectacle dans les pattes [...] pour s'entretenir et s'entraîner physiquement » (Acrobate à la bascule, 37 ans).

Du côté des artistes de cirque, l'activité d'entraînement n'est donc pas aisée à maintenir pour des raisons d'accès à des espaces adéquats mais aussi d'enjeux économiques. L'entraînement en cirque est fortement déterminé par les modalités de structuration et de culture professionnelle¹ du secteur artistique, auxquelles s'ajoutent celles propre au cirque. Les besoins spécifiques des artistes peinent ainsi à être pris en compte à une échelle sectorielle, dans un contexte où les différences entre sous-disciplines s'affirment.

S'entraîner : des besoins différents selon les artistes

Dans les années 1990, les disciplines de cirque ont connu un phénomène d'autonomisation². Dans ce contexte, la variabilité de l'entraînement se réalise aussi selon la spécialité choisie. Celle-ci n'entraîne pas les mêmes besoins et ces derniers sont également fonction d'une socialisation corporelle spécifique. Enfin, l'entraînement évolue au fil du parcours, en fonction des connaissances acquises sur son corps mais aussi selon la perception de son état de corps.

S'entraîner selon sa spécialité : une auto discipline plus ou moins marquée

Les artistes acrobates et jongleurs interrogés, majoritairement des hommes à l'image de l'espace professionnel dans son ensemble (Émilie Salaméro, Nadine Haschar-Noé, « Les frontières entre le sport et l'art à l'épreuve des professionnels circassiens », *STAPS : Revue internationale des sciences du sport et de l'éducation physique*, 2008, p. 82), accordent moins

1. Florent CHAMPY, « La culture professionnelle des architectes », Didier DEMAZIÈRE (dir.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, La Découverte, 2009, p. 152-162.

2. Jean-Michel GUY, *Avant-garde cirque ! Les arts de la prise en révolution*, Éditions Autrement, 2001.

d'importance, dans leur discours, à la régularité de l'entraînement. Les jongleurs apparaissent pourtant moins contraints que d'autres artistes sur la question de l'espace de travail (si ce n'est pour le travail en hauteur) :

J'ai la chance de pouvoir aller m'entraîner là où j'veux. Du coup, en termes d'espace c'est assez simple et en termes de rythme c'est euh... vachement plus à l'écoute de... c'que euh... c'que j'resens. [...] fin, j'ai eu des discussions avec des jongleurs, donc je sais pas sur les autres disciplines comment ça se passe. Mais euh... y'a... euh... y'a beaucoup euh... qui ont commencé le jonglage en tant que hobby. Fin... euh... y'a cette notion de plaisir quand on va pratiquer avec cet objet. Et [Long silence] y'a pas cette notion de douleur, fin bref... Y'a des disciplines comme le mât chinois, les aériens ou autres, où t'as des brulures, t'as des bleus. Du coup, fin eux j'sais pas comment ça se passe dans leur tête ce rapport à l'entraînement, mais dans le jonglage y'a ce type de plaisir [...] si t'interroges des aériens, des acrobates ou quoi, ils auront sans doute d'autres réponses que les miennes. Mais, genre, euh... physiquement j'ai pas besoin de garder la même condition physique que ces personnes-là.

Ce jongleur de 26 ans présente ici la modalité de socialisation typique en jonglage : la pratique informelle, entre pairs souvent démarrée à l'adolescence, devient une activité passionnelle puis est convertie en une activité professionnelle (Émilie Salaméro, *La formation de l'élite circassienne. Différenciation sexuée et sociale des parcours professionnels*, Agone, Histoire, Politique et Sociologie, 2020, p. 65). Ce passage n'est pas chose aisée chez les artistes et l'entraînement des jongleurs en porte visiblement les traces. En effet, l'entraînement doit maintenir une logique hédoniste, alors que l'apprentissage dans d'autres disciplines passe par un rapport plus ascétique à l'activité, compte tenu de la précocité, de la régularité et de la dureté (cf. *infra*) du travail corporel, à l'image de certains sports¹. En ce sens, comme en sport, la pratique de haut niveau dans les disciplines acrobatiques passe, dans un premier temps, par une normalisation de la douleur². La socialisation à une discipline de cirque mais plus largement au métier, imprègne ainsi l'entraînement, comme en témoigne le discours porté par les artistes en aérien, très souvent des femmes :

[j]'ai surtout la corde où j'ai besoin de m'entraîner, on perd assez vite [...] le niveau physique fait tout, ça se perd plus vite [...] 2 semaines d'arrêt, faut remettre le paquet, 2 semaines d'arrêt c'est déjà beaucoup. (Artiste en corde lisse, 33 ans)

Les artistes en aérien interrogés font montre d'une discipline d'entraînement plus importante que d'autres spécialistes. La régularité qu'ils

1. Manuel SCHOTTÉ, « Les possibles corporels : support biologique, déterminations sociales », *Revue Européenne des sciences sociales*, 54-1, 2016, p. 201-220.

2. Kévin YOUNG, Stéphane HÉAS, « Sociologie de la douleur et des blessures sportives corporelles », *Corps*, 2007, 2, p. 13-17.

s'imposent est également expliquée par la dureté du contact de l'agrès sur la peau, qui nécessite une habitude pour dépasser le stade de la douleur (Sizorn, 2013), indispensable pour la poursuite d'une carrière artistique¹ mais qui s'avère réversible en cas d'arrêt :

Surtout avec la corde lisse, vu que ça fait très mal à la peau. Donc la peau c'est la chose, on est tous d'accord, c'est celle qui se déshabitude le plus vite possible. Après tu pètes un plomb d'avoir mal encore une fois [rire]. Parce que c'est une habitude d'avoir mal. Et avoir ce mal constant sur la peau. C'est quelque chose que tu t'habitues à un moment t'y prêtes plus attention. (Artiste spécialiste de l'aérien, âgée de 30 ans)

Les artistes aériens sont donc ceux qui déclarent le plus s'astreindre à un entraînement régulier, en mobilisant aussi certaines approches (conscience du placement, travail en suspension privilégié, etc.). Les fildeféristes interrogées maintiennent aussi un entraînement régulier, mais davantage en termes de préparation physique quotidienne ; les besoins en termes d'espace de ce genre d'agrès rendent, comme chez les artistes en aérien, plus difficile la pratique quotidienne. Cette fildefériste âgée de 31 ans privilégie ainsi le renforcement musculaire : « [j]'ai des séries d'étirements, des séries de gainage de... un truc qui dure 10 min., c'est toujours le même, c'est bête et méchant. Un truc abdos, les pompes, quand j'suis pas en résidence j'essaie d'aller courir au moins une fois par semaine. Et... bah basta ! »

Les propos des artistes interrogés révèlent ainsi des manières de concevoir et mener l'entraînement selon les sous-mondes² que constituent les disciplines de cirque. Par la spécialisation précoce, et comme en sport, elles donnent lieu à des socialisations corporelles et professionnelles spécifiques, y compris du point de vue relationnel.

S'entraîner ensemble mais de manière séparée

Si des conditions matérielles et spatiales paraissent indispensables à la préservation physique des artistes de cirque (cf. *supra*), la dimension relationnelle de l'entraînement apparaît nettement dans les discours recueillis, et ce, de manière contrastée selon leur sentiment de légitimité professionnelle.

Comme c'est quelque chose de dur l'entraînement (dans une salle). T'es pas tout seul, y'a du monde. Tu peux partager des nouveaux mouvements, des nouvelles manières de bouger. J'trouve que c'est une source d'inspiration aussi. [...] Moi j'aime bien y aller (dans une salle dédiée) comme un espace de partage et de rencontres. [...] Avant je faisais ça, j'avais une maison avec une grange et je m'entraînais chez moi. Mais moi il me manquait quelque chose, du monde. (Acrobate en mât chinois et danseur, 40 ans)

1. Pierre-Emmanuel SORIGNET, « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 163(3), 2006, p. 46-61.

2. Anselm STRAUSS, *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionniste*, L'Harmattan, 1992.

La sociabilité associée à l'entraînement mais aussi l'entraide — se donner des « ficelles » du métier¹ notamment — sont particulièrement soulignées par les artistes qui mènent leur spécialité de manière solitaire. Mener l'entraînement à plusieurs est source d'émulation² tandis qu'en formation initiale, il pouvait être synonyme de prise de risque dans certaines situations (Émilie Salaméro, *La formation de l'élite circassienne. Différenciation sexuée et sociale des parcours professionnels*, Agone, Histoire, Politique et Sociologie, 2020, p. 65).

S'entraîner en salle dédiée c'est donc aussi et surtout maintenir ses liens avec la communauté professionnelle ainsi que ses réseaux, à l'image du studio de danse³ constituant aussi un « port d'attache » dans une activité itinérante (*Repères, cahier de danse*, 2006). Si cela est saillant pour les artistes solitaires, l'individualisation des parcours artistiques rend également cette dimension sociale de l'entraînement importante pour tous. Malgré tout, les propos recueillis révèlent aussi une certaine ambiguïté à l'égard des pairs en entraînement collectif. En effet, si certains artistes apprécient partager des moments d'entraînement avec des pairs, échanger des difficultés, des astuces ou « tuyaux », d'autres sont gênés par de possibles jugements de leur travail :

C'est dur des fois d'être au milieu d'autres artistes, de s'entraîner, des fois on se compare... Moi des fois, à la corde je fais des trucs qui sont plutôt tranquilles qui sont pas dans la vague actuelle de trucs dynamiques, ben des fois, je me sens vieille et pas du tout dans le mouvement actuel de la discipline. (Artiste en roue Cyr et corde, 33 ans)

Certaines femmes, qui choisissent plus fréquemment des disciplines solitaires (aérien, fil de fer, acrobatie-danse), ont récemment exprimé pâtir d'un manque de reconnaissance de leur professionnalité au sein du secteur artistique, comme dans d'autres secteurs⁴. Depuis peu, certaines se regroupent dans un entre soi à l'abri des jugements, pour s'épauler lors de ce temps d'entraînement et plus largement dans une démarche de reconnaissance professionnelle, que l'on retrouve aussi chez certaines musiciennes⁵ :

1. Howard BECKER, *Les ficelles du métier — comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La découverte, 2002.

2. Aurélien CHÈBRE, Jean-Nicolas RENAUD, « La socialisation par l'effort. L'exemple du cross-country en France (1907-1924) », *Revue d'histoire*, 149, 2021, p. 3-18.

3. Pierre-Emmanuel SORIGNET, art. cit., *op. cit.*

4. Marie BUSCATTO, art. cit., *op. cit.* Hyacinthe RAVET, « L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques », *L'Observatoire*, 44/1, 2014, p. 45-48.

5. Marc PERRENOUD, Jérôme CHAPUIS, « Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*, 46, 2016, p. 71-82.

Moi en plus j'étais une femme donc ça crée en plus une autre forme d'isolement, seule dans ma promo. à pratiquer cette discipline donc ça crée encore un isolement et c'est une pratique qui est assez solitaire et je pense que à un moment l'entraînement, c'était toujours me renvoyer à ma solitude et j'en avais plus envie seule. Ça devenait du coup quelque chose d'intéressant si c'était collectif [...] tout ce que je dis ça rentre sous le prisme de ma discipline : l'acrobatie ça fait mal. [...] le territoire acrobatique qui n'est pas valorisé (dans les écoles) c'est celui de la souplesse, des mouvements hybrides, en lien avec le sol. Et on va valoriser une acrobatie dynamique qui oblige le corps, enfin moi mon corps de femme, à quasiment sortir de mon corps, à le contrarier pour aller dans les endroits physiques qui étaient valorisés par mon école [...] (Avec le 2^e confinement) on a mis en place ce qu'on appelle un éco système [...] c'est créer un cadre pour de l'entraînement professionnel, justement. [...] on retrouve du lien, on s'entraîne, on fait de la PP (préparation physique) ensemble, on fait de l'improvisation ensemble, donc on est vraiment dans du, le matin, on est dans nos corps. (Acrobate danseuse, 35 ans)

Créer une bulle ou un entre soi, apparaît ainsi comme un moyen permettant de concilier collectif et individualisation. Ainsi, les artistes de cirque disent apprécier la présence de l'autre en temps d'entraînement à condition qu'elle soit source de soutien professionnel et non de jugement de la professionnalité, possiblement mise à mal lors de certaines étapes du parcours (insertion, maternité, etc.) mais aussi lorsque l'artiste avance en âge.

Entraînement et avancée en âge :

D'après le tableau de bord de la commission paritaire emploi formation du spectacle vivant datant de 2015, le nombre d'hommes et de femmes artistes de cirque décline progressivement après 36 ans. De précédents travaux avaient par ailleurs montré qu'à l'approche de 35 ans, des premiers questionnements sur le métier et la manière de le mener apparaissaient chez les circassiens et danseurs¹. Il en est de même concernant l'entraînement :

Quand on plus 20 ans, le corps il va moins suivre, surtout qu'on a fait une activité physique à un certain niveau quand même, et on se rend compte que ouais on récupère moins bien, notre répertoire diminue, on commence à souffrir, on commence à souffrir de petites douleurs qu'on n'avait pas auparavant et on a besoin de nouveau de s'entraîner sinon le corps, il se décompose on va dire ça comme ça. Ça devient une nécessité d'avoir une activité physique régulière. (Acrobate bascule, 37 ans)

Au dire de cet artiste voltigeur, la nécessité de la régularité de l'entraînement se fait ressentir avec l'avancée en âge, alors que l'entrée dans le métier d'artiste l'avait au contraire mis à distance (cf. *supra*). Si l'entraînement en

1. Florence BOURNETON *et al.*, *op. cit.*

cirque se modifie à la sortie de la formation initiale, il évolue également au fil de la carrière, des rencontres artistiques mais aussi selon la perception des capacités et signes corporels ou blessures, à l'instar des sportifs¹. Chez certains artistes, une meilleure connaissance de soi et des années d'expériences permettent aussi de construire un entraînement routinier efficace et plus ajusté à soi : « J'commence à sentir quels sont mes besoins physiques, plus qu'avant. Mais ça, ça prend du temps » (Acrobate, 27 ans).

Une meilleure connaissance de ses besoins *via* « ses sensations » mieux comprises et prises en compte au fil de la carrière, à l'image des fumeurs de Marijuana², rendent l'entraînement plus « qualitatif ». Aussi, comme la fréquence, le contenu de l'entraînement tend à se transformer au fil des années :

[a]vec les années, je suis assez... je passe beaucoup plus de temps à me masser, à m'étirer en début de session, chose que je ne faisais pas plus jeune, chose que j'ai pas appris en écoles, chose qui correspond beaucoup plus à mon rythme, à mon corps. (Artiste en roue Cyr, 33 ans)

Nombreux sont ceux qui délaissent la « répétition » pour un travail basé sur l'écoute de soi visant un entretien corporel et le maintien de sa santé. Est ici perceptible une transformation de ses besoins mais plus largement de son rapport au corps, passant d'un corps instrumental, comme dans certaines disciplines sportives³ et modèles chorégraphiques⁴, à un corps sensible⁵ et expressif⁶, dans lequel les « ressentis corporels⁷ » jouent un rôle central. Ainsi, au fil des ans, les artistes interrogés délaissent ou minimisent une certaine violence habituelle faite au corps, au profit d'un temps de travail privilégiant l'écoute de soi et de ses ressentis, à l'image de certaines activités somatiques qui sont courantes dans le milieu artistique⁸ : yoga, Feldenkrais, etc. Cette acrobate précise ainsi :

J'ai trouvé le yoga, qui était une pratique que je trouvais intéressante parce que déjà elle me canalisait et me permettait de gérer ma crise émotionnelle (doutes pour le métier) [...] et je trouvais que cette discipline, elle a la force

1. Lucie FORTÉ, « Les effets socialisateurs de la blessure : de l'érosion au renforcement des vocations athlétiques de haut niveau », *Sciences sociales et sport*, 12, 2018, p. 85-111.

2. Howard BECKER, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Éditions Métailié, 1985.

3. Manuel SCHOTTÉ, art. cit., *op. cit.* Loïc WACQUANT, *op. cit.*

4. Joël LAILLIER, *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra*, CNRS, 2017.

5. Geneviève COGÉRINO, Marie-Carmen GARCIA, *op. cit.*

6. Agathe DUMONT, art. cit., *op. cit.*

7. Aline PAINTENDRE, Mary SCHIRRER, « Enseignement du yoga et apprentissages sensoriels : comment l'expérience des étudiants novices peut-elle guider l'élaboration d'une forme scolaire de pratique », *Ejournal de la recherche sur l'intervention en éducation physique et sport*, 51, 2022, p. 34-68.

8. Laurence JAY, « Pratiques somatique et écologie corporelle », *Sociétés*, 125, 2014, p. 103-115.

d'être dynamique et de travailler la souplesse, qui sont les deux choses à travailler pour un corps d'acrobate, c'est de conserver sa musculature [...] et en même temps de conserver sa souplesse. (Acrobate danseuse, 35 ans)

Les étirements, les temps de récupération et les activités privilégiant l'écoute de soi prennent une place plus importante. L'évolution vers un entraînement plus doux et de type hédoniste semble d'autant plus net pour les artistes hommes acrobates interrogés, alors que les jongleurs disent avoir conservé ce rapport depuis leur adolescence (cf. *supra*) :

L'entraînement, ça a évolué avec mon parcours. [...] ce qui est important c'est le rapport au corps et quel respect tu lui donnes quoi. Parce qu'un entraînement de cirque, ben tu te fais mal quand même quoi [...] j'avais envie de choses douces [...] j'en suis là aujourd'hui mais c'est lié au parcours de vie. Je me suis fait violence quand j'étais cascadeur à mes débuts. (Acrobate au mâât chinois, danseur, 40 ans)

Comme l'exprime cet acrobate, c'est donc au fil du parcours professionnel et de l'avancée en âge que les artistes aménagent les modalités de travail corporel. Peu accompagnés sur le plan de la préparation physique, ils découvrent parfois tardivement certaines méthodes éprouvées dans le domaine sportif en matière de travail corporel¹ et qui peuvent convenir à leurs besoins du moment :

Il (mon coach) m'a beaucoup parlé de la récupération physique [...] et tes muscles, il faut les étirer. En fait pour que tes muscles soient efficaces et récupèrent tu dois les étirer. [...] Et depuis que j'ai refait un travail avec le coach, j'ai remis l'étirement comme quelque chose d'indispensable si je veux récupérer. Et c'est vrai que ça me fait beaucoup de bien de faire ça, autant que le gainage, les abdos, etc. (Acrobate danseuse, 35 ans)

Cette artiste, qui a dû faire appel aux services d'un coach sportif pour se remettre en forme suite au confinement lors duquel elle avait suspendu tout entraînement, explique comment elle a, par cette occasion, découvert les vertus des étirements corporels dans une optique de récupération, ce que sa formation initiale ne lui avait pas permis d'intégrer.

Conclusion

L'entraînement constitue une condition d'accès et de maintien au métier d'artiste de cirque. Malgré tout, il reste une pratique peu organisée, ce qui laisse les artistes seuls face à la responsabilité d'élaborer ce temps de travail indispensable à leur professionnalité. À ce titre, ils connaissent

1. Anne ROGER, « Les résistances au changement dans l'entraînement des lanceurs français (1945-1965) », *STAPS*, 71, 2006, p.37-51. Serge VAUCELLE, art. cit., *op. cit.*

une situation opposée à de celle des sportifs de disciplines professionnalisées¹, dans lesquelles l'athlète n'a que peu d'autonomie². Cette activité professionnelle évolue au fil de la carrière, à la fois dans ses dimensions matérielles, humaines, temporelles, mais aussi en termes d'objectifs et de contenu. Elle constitue en ce sens un analyseur particulièrement heuristique des modes de structuration d'un secteur mais aussi de l'incertitude du métier d'artiste et de sa grande variabilité individuelle. Celles-ci, voire les inégalités face à l'entraînement, sont aussi expliquées par les parcours de socialisation des artistes de cirque, au cours desquels s'imbriquent les dimensions de genre et de spécialité disciplinaire mais pas seulement. Les activités corporelles pratiquées en amont ou en parallèle du cirque, ainsi que les rencontres professionnelles et personnelles, influencent la manière d'envisager ce temps de travail. La professionnalisation en cours de ce secteur autorise une pluralité de droits d'entrée (Émilie Salaméro, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, Thèse STAPS, 2009) et de parcours individuels associés.

1. Frédéric RASERA, « T'es payé pour être à la disposition de... Dans le quotidien des de travail de footballeurs professionnels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 209, 2015, p. 86-99.

2. Marc LEVÊQUE, « Pour l'implication du sportif de haut niveau dans la conception et la mise en œuvre de sa préparation », *Staps*, 109, 2015, p. 41-55.

Professional Artistic Training

A Cross-Cultural Study of the National Circus Schools in Brazil and Canada

Marco A. C. BORTOLETO, Rodrigo MALLET DUPRAT
& Leonora TANASOVICI CARDANI
Circus Research Lab, University of Campinas (Brazil)

Introduction

The long historical trajectory of the circus in modern society has introduced this art into the social-symbolic imaginary of different societies, reaching different levels of organization and legitimation. The political and social recognition claimed by the circus community has gained strength in recent decades with the expansion of its presence in contemporary society, both in artistic and educational terms, as remarked by Hotier (2001; 2003), Wallon (2002), Rosemberg (2004), Bortoleto, Ontañón & Silva (2016), Leroux & Batson (2016) and Infantino (2023).

For more than two centuries, circus artists had based their training on traditional circus families and/or within groups of artists working on oral transmission, a model well reported in the literature and still operating in many places. Starting from the first decades of the 20th century in Eastern European countries and more recently in the West, we notice the emergence of a new model, denominated “professional circus schools”, generating new challenges for both the training of amateur and professional artists, considering the enormous variety of contexts, as indicates the recent report European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC) (Legendre, 2018).

This relevant change in the circus artists training became more evident at the beginning of the 1980’s, bringing dozens of professional schools worldwide in the coming decades, according to Jané & Puig (2008), Duprat (2014), Funk (2017), Seymour (2018), Bajomi & Legendre (2019), and Legendre & Grosstephan (2023). As a concrete example of this cultural

change, FEDEC gathers 82 international circus schools in and outside Europe, from 31 different countries (FEDEC, 2023). In fact, several other international associations¹ consolidate this as a global transformation.

In the particular case of Brazil, schools dedicated to circus training, considering its different scopes (artistic/professional, recreational, social circus, etc.), have been growing exponentially since the 1990s, reaching more than 300 institutions according to a recent study (Barreto, Duprat & Bortoleto, 2021). The Social Circus contribution for circus artists training in the last 3 decades is particularly notable, according to Dal Gallo (2011; 2018). According to Guerra, Piazzetta & Bombonato (2018), 36 social circus projects in the state of Paraná (southern region of Brazil) served more than 5,000 children and young people, many of whom entered professional circus schools in Brazil and abroad, indicating a systemic relationship between these different training opportunities.

On the other hand, the growth of the circus sector in Canada culminated in the official recognition of the circus by the Government of Quebec in 2001, according to *En Piste* (2021). The study shows the increase in the number of circus schools and their fundamental role in circus arts development in recent decades.

The increase in international circus training opportunities has brought responsibilities to the vocational schools. Different studies have followed this process, discussing aspects such as the professionalism of circus teachers (Appert-Raulin, 2008), the circus schools as a space for professional socialization (Salamero, 2009), pedagogical strategies (Quimper, 2009), risk management (Angelo, 2012; Lafollie, 2015; Grosstephan, 2018), professional training particularities (Salamero & Haschar-Noe, 2012; Etienne et al., 2014; Legendre, 2019), injuries epidemiology (Wanke *et al.*, 2012; Munro, 2014; Goudard & Barrault, 2020; Shier et al, 2022; Greenspan et al, 2022), integration of former students into the job market (Coudert, 2013), psychological factors (Van Winden, 2015; Burt, 2016), anthropometric components and health (Decker, 2020; Donohue *et al.*, 2020; Decker, Aubertin & Kriellaars, 2021), among other aspects.

In the Brazilian context, the training delivered by the National Circus School of Brazil (ENC-RJ) has also been the object of different studies, such as Kronbauer & Nascimento (2013) Duprat (2014), Santos (2016) and Bortoleto, Castro & Bellotto, (2023). Although some cooperation between ENC-RJ and other professional circus schools has been mentioned, there is no in-depth study on the subject.

1. European Youth Circus Organization (EYCO), which brings together 350 schools/groups/organizations that include about 2,500 circus teachers and 600,000 people who practice circus arts in schools and/or groups; American Youth Circus Association (AYCO) and American Circus Educators (ACE), in United States as non-profit associations; Latin American Network of Circus Schools (FIC) with more than 15 circus schools.

On the other hand, with respect to the Canadian context, the recent book by Leroux & Batson (2016) assertively indicates the growth of circus arts in the country, with emphasis on the province of Quebec, and the relevant role of the national school in this process (Langlois, 2014). Other studies explore the impact of *École Nationale de Cirque—Montreal—Canada* (ENC-MTL) on the local and international development of the circus (Funk, 2017). More recently, comparative studies between circus schools in France and Canada (Cloutier & Laplante, 2001; Salaméro & Haschar-Nóe, 2012) begin to reveal distinctive features of these realities, contributing to a comprehensive understanding of the training of circus artists. Therefore, considering the relevance that both schools have built in their respective countries, this study aims to describe and analyse the National Circus School of Brazil (ENC-RJ) and the *École Nationale de Cirque—Montreal—Canada* (ENC-MTL) from a cross-cultural perspective.¹

Method

The research included a six-month comprehensive field study, which featured an immersive exploration of the subject. This multifaceted approach involved three parts: *in situ* observation, online survey and semi-structured interviews. Observations were carried out over three-week periods in which we carried out interviews at each school. The schools were chosen considering the national relevance of both to their countries, as well as their recognition as national schools by the respective governing bodies. An online survey was applied to 6 former students from each school (12 in total). The semi-structured interviews were conducted with 12 participants, including administrators (pedagogical coordinators, directors), teachers, riggers, and current students.

All data were systematized according to Denzin (2015) and later categorized based on the Content Analysis (Krippendorff, 2018) including later triangulation of sources and data as suggested by Flick (2007). The study was previously approved by the Ethical Commission (CAAE 18344019.0.0000.5404).

The cross-cultural analysis, based on Brislin (1976) and Ember & Ember (2009), consists of a systematic study investigating cultural differences between two or more cultures. In this case, we explore the conditions under which the training takes place (facilities, teacher profile) as well as the characteristics of the students and some complementary resources (financing, health care, accommodation, etc.) available.

1. Post-doctoral research carried out in 2019 with the support of CAPES (Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel—Brazil).

Exploring the National Circus Schools

As previously stated, the institutionalization of training in the circus arts by vocational schools is a relatively recent process when compared to theatre, music or fine arts. Both schools studied on this occasion are part of the first generation of circus schools that emerged at the end of the 20th century, configuring different organizational trajectories, even if guided by the same objective.

The National Circus School of Rio de Janeiro (ENC-RJ)

ENC-RJ was designed and implemented by former circus artists under the argument that the training provided by circus families had declined significantly in the second half of the 20th century in Brazil, not responding to the demands of the sector (Kronbauer, 2016). According to Câmara & Silva (2009), the official request for the creation of ENC-RJ was presented to the National Theatre Service in 1974. Although the school was formally inaugurated in 1982, it remains to date the first and only circus school supported by the Brazilian Federal Government in Brazil.

In 2015, after a partnership with the Federal Institute of Rio de Janeiro (IFRJ), the program was finally recognized by the Brazilian Ministry of Education, as a “Professional Course in Circus Art”.¹ Since then, candidates must have completed high school to apply, and the course lasts 2 years (2,798 hours) with full dedication (two classes periods per day). Recognition of the diploma by the government “had significant impact on the national scenario, both in terms of training and circus art development in Brazil” (School Director—ENC-RJ).

The model adopted features the selection of 60 students through a public call, providing a scholarship for 24 months for each of them. Economic support for all students represents an achievement after more than 20 years of political articulation, “allowing the school to receive students who could not afford to stay in an expensive city like Rio de Janeiro and thus creating a truly national school” (School Director—ENC-RJ). Indeed, the students of the 2017/19² course were from the five Brazilian regions (10 different provinces and the Federal District) and held six different nationalities (Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Italy and Venezuela). All these actions were only possible because, since 2014, the Ministry of

1. Qualification in Circus Art Technician, workload of 2,798 hours, to access the IFRJ Resolution—REFERENDUM “*Curso Técnico Arte Circense*”, available at: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2015/05/Resolu%C3%A7%C3%A3o-11-IFRJ-Aprovar-AD-REFERENDUM-Curso-T%C3%A9cnico-Arte-Circense-completo-1-1.pdf> (Last accessed on 10/09/2024).

2. Origin chart of students in the 2017/2019 class, available at: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2019/03/Gr%C3%A1fico-Proced%C3%Aancia-dos-Candidatos-Turma-2017-2019.pdf> (Last accessed on 10/09/2024).

Culture/Funarte,¹ provided full financial support to the ENC-RJ. According to the school's director "it is an unprecedented fact, which was the first time that the national circus school appears in the Federal Public Budget of Brazil" (School Director—ENC-RJ).

In parallel to the regular program, in 2015 and 2019, the ENC-RJ had a public call for the Circus Laboratory Program. In this latest edition, a total of 68 projects were contemplated, divided into the following modules: Individual Artistic Residencies (30), Group Artistic Residencies (8) and Exchange (30). Concerning the schedule of each project, these were carried out between June 10 and December 20, 2019. Due to the bureaucracy of the public system, some proposals are not carried out regularly. In the words of the director at the time: "It took me 2 years for the first edition and 3 years for the second to approve the legal process" (School Director—ENC-RJ), making it impossible to attend this program annually. The program consists in a continuing education for circus artists from Brazil and abroad having the same facilities and teachers of the regular program.

The National Circus School of Montreal (ENC-MTL)

The ENC-MTL school was conceived by two professional artists without a relationship with circus families, seeking better training conditions for new generations of circus performers (Leroux & Batson, 2016). It was founded in 1981 almost at the same time as the Brazilian school. In its first years, the school operated in the *Centre Immaculée Conception*, a community and sports center in a popular neighbourhood in Montreal. According to Funk (2017), in 2003, the school moved to Circus City and was installed in a new building, specially designed for circus training.

The ENC-MTL has a mixed economy, combining public resources, donations and some private investment, providing a wide range of training programs: *Diplôme d'Études Collégiales* (DEC), Circus in High School Studies, Preparatory Program (PFS), Recreational Program and Intensive Summer Camps². The pedagogical project establishes the objectives and competencies of each program, enabling long-term circus education, which includes practitioners of all age groups, from amateur/recreational practitioners to professionals, creating an internationally recognized ecosystem (Leroux, 2014, Langlois, 2014; Funk, 2017).

The DEC program lasts 3 years (38 hours classes per week) and admits 25 students approximately per year, with a focus on training professional artists. The program is accredited by the *Ministère de l'Éducation* and the *Ministère de l'Enseignement supérieur du Québec*.

1. "National Arts Foundation" it is a foundation of the Brazilian government, to know more access: <https://www.gov.br/funarte/pt-br> (Last accessed on 10/09/2024).

2. <https://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/programmes>—<https://ecolenationaledecirque.ca/en/circus-arts-programs/higher-education/> (Last accessed on 10/09/2024).

The ENC-MTL also has a circus instructor training program divided into two levels: instructor and technician (trainer). All of them are attested by the Certificate of University Studies (AEC) and recognized by the Ministry of Education and Higher Education of Quebec. The program for instructors consisting of 360 hours (in-person and hybrid format) available in English and French and aims to educate professionals to work in the recreational, social circus and basic circus skills. On the other hand, the technician course (in-person and hybrid format) has 765-hour of activities including a face-to-face internship in Montreal.¹

ENC-MTL managers, coordinators and teachers understand the importance of a teacher training course, developing these programs to meet the contemporary circus market's needs. They also understand the importance of technological investment to carry out distance courses. In 2019, the ENC-MTL started to develop the technician training course in a full online format (e-learning): “[. . .] We are working to create an online version of our trainers’ program. It’s so challenging because now it’s more advanced. We are already testing this format. We have to figure out a way to make it happen” (DEC Coordinator—ENC-MTL).

After three years of developing, in 2022 the teacher training course was officially launched in an online format, allowing broadening academic horizons and preparing more specialized circus educators.

Similar but Different

Teachers

The Brazilian school brings together a group of 20 teachers (14 circus, 2 dance, 1 theatre, 1 flex and 2 physical conditioning), most of them Brazilians (4 foreigners). The quality of the teaching team is an aspect highlighted by the school community, combining the experience of artist-teachers from traditional circus families, with some specialists in acrobatic sports and a new generation of teachers including former students of ENC-RJ itself.

Teachers’ employment conditions are based on two types of work contracts: public employees hired by FUNARTE by public selection process with permanent positions, and temporary employees contracted by a third-party company (private). Not all teachers, even those who have worked at the school for decades, have managed to formalize their employment situation. In fact, this subject is treated with great concern by teachers. Many had to wait more than a decade to officially become a schoolteacher, as indicated by one of the interviewees:

1. <https://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/programmes/enseigner-le-cirque> (Last accessed on 10/09/2024).

In 2014 there was a public call, and I was finally able to formalize my relationship with the school, after many years working here. (Teacher 3—ENC-RJ)

[. . .] in August 2018, it was the first time ENC-RJ hired professionals to work as circus teachers, since the school foundation in 1982. It may seem incredible but only in 2018 teachers at the ENC-RJ were officially recognized as circus teachers. [. . .] the ideal profile to work as a teacher at ENC-RJ includes a multiple circus disciplines experience. He/she will always have some area of expertise but we want people who can work in other areas—generalist [. . .] (School Director—ENC-RJ)

On the other hand, the ENC-MTL has a mixed economy, combining public resources, donations and some private investment. It has more than 74 employees, 44 of which are circus teachers. The diversity of circus expertise, nationalities and artistic background is greater in the Canadian school. In the past, circus teachers were preferably hired on a permanent basis: “we have like few being here for already ten, twenty almost thirty years of teaching, so I would say they are 5 of them who are like permanent” (Educational Coordinator 1—ENC-MTL). Currently, teachers are hired on a part-time basis, most of them working 20 hours a week, giving teachers more autonomy and allowing them to integrate other companies and circus teaching spaces.

We have like a lot of part-time teachers who do other jobs, with other companies, they teach at Cirque du Soleil, they teach in other companies, Les 7 Doigts de la Main, Machine de Cirque, Cirque Éloize, etc. (Pedagogical Coordinator—ENC-MTL)

In parallel with circus teachers, the school provides artistic advisors to students in the second and third year of the higher education program: “in DEC2 they have one hour per week and DEC3 two hours per week” (Educational Coordinator 2—ENC-MTL). The Artistic Advisor is responsible for helping students develop their graduation acts. This is part of the final exams, evaluated by an external panel of experts: “[. . .] the act performed in the exam needs to be good. The school expectations are very high on this.” (Artistic Advisor 1—ENC-MTL).

The teaching staff is a heterogeneous group regarding cultural background, circus experiences, language and artistic education. This characteristic is considered by the school pedagogical team to be very positive, enriching students' training, although it brings challenges due to the enormous diversity of perspectives. “So, culturally it is sometimes a challenge. We have Russian, Mexican and Chinese teachers, mixing very different cultures” (Artistic Advisor 2—ENC-MTL).

Infrastructure

The Brazilian school, located in the central region of the city of Rio de Janeiro, offers a 7,000 m² space designed for circus training. The school was totally rebuilt between 2009–2012, incorporating an auditorium, a dance room, a gym and physiotherapy rooms. The traditional big top¹ with four poles measuring 50 meters in diameter (approximately 1,960 m²) is also part of the facilities, including a high-flying trapeze (Santos, 2016).

The more important training spaces, the big top and the open hall, are subject to adverse weather conditions (temperature, wind . . .). The multi-functional hall is a semi-open space (Fig. 1) exposing users to all types of pollution (noise from vehicle traffic, for example) typical of a central area of a metropolis like Rio de Janeiro.

It is important to highlight that ENC-RJ lies in grappling with excessive heat, persistent winds, and torrential rains. In some moments, the accomplishment of the activities depends on climatic conditions. During our fieldwork, we were able to witness this fact: “This morning, with a cold wind and rain, we had a troubled start of the activities; we had to adapt the space in the shed, as the rain invaded where we usually train.” (Field Notebook—ENC-RJ). Certainly, the weather (rain, wind, temperature) constantly interferes with the activities carried out at this school.

ENC-MTL has been settled in its current headquarters since 2003, in the same neighbourhood that hosts the City of Arts—TOHU and the Cirque du Soleil’s headquarters. The architectural project with 7,200 m² was created to meet the specific demands of circus training. The facilities include three multi circus disciplines rooms and dedicated rooms for dance, music, physical conditioning and physiotherapy. In 2009, another building was built in annex, called Studio 2009, substantially expanding training spaces (Rantisi & Leslie, 2015).

ENC-MTL facilities accommodate the teaching of many circus disciplines in two different rooms, with an architecture that allows the spaces to be modified (Fig. 2). Dance, music, physiotherapy rooms and an extraordinary library are available to everyone. A generous and well-organized set of circus equipment and safety supplies is available.

The ENC-MTL facilities include a thermal insulation, allowing its use throughout the year, regardless of the climatic adversities which are typical of this region.

In both schools, we noticed that some of the rooms are multipurpose, allowing different groups of students to meet. This is recognized as a positive aspect for the training processes. Although there are several moments of individual or small group training, the collective use of spaces is in fact common, expanding opportunities for communication and, possibly, learning.

1. In 2020, the tent was dismantled for maintenance, and the school still does not have this space to classes.

Fig. 1—Multifunctional space ENC-RJ.



Source: <http://circodata.com.br/index.php?c=verbetes&t=circos&m=exibir&id=421> & Reproduction rights: Luciano Bogado.

Fig. 2—Chapiteau ENC-MT.



Source: <https://ecolenationaledecirque.ca/mardi-je-donne-2022/>

A dedicated room for physical conditioning and a physiotherapy care office is also available in both schools, highlighting the efforts of the institutions in preventive actions and in the health support necessary for the type of training carried out.

The inclusion of students in circus culture was a declared objective by the schools. In this sense, ENC-RJ offers a small bibliographic collection, maintaining cooperation with the National Library and other collections available in the city of Rio de Janeiro. ENC-MTL has a specialized library, internationally recognized, available to its students and the community in general.¹

Food courts are available at schools: at ENC-MTL, there is a small restaurant that sells meals daily. A common cafeteria for staff and students inside and an outside area are used daily. There is also a room for students to store and prepare food. At ECN-RJ, there is a common cafeteria where only students can eat at specific times. The free provision of meals (breakfast, lunch and snacks) prepared at the school itself is guaranteed through specific funding from the Government, as a device to guarantee the students' permanence.

The ENC-MTL building was built with an effective thermal insulation system, allowing to maintain its activities at any time of the year even when there is severe weather adversity. In contrast, ENC-RJ encounters climate-related challenges. The lack of thermal and acoustic insulation, as well as the characteristics of the big top, lead to many training interruptions due to rain, extreme heat or strong winds that are frequently observed in Rio de Janeiro.

Students

Training in both schools requires full time dedication by the students. Even though the programs are very different (2 years, Preparatory Course in Brazil; 3 years—Higher Education Course in Canada), it was observed in both that students need to be prepared for an intense workload, similar to that required in high-performance sports (6–8 hours a day), as confirmed by Bortoleto, Castro & Bellotto (2023) and Decker, Aubertin & Kriellaars (2019, 2021) after studying ENC-RJ and ENC-MTL respectively. There is a collective discourse at both schools on the need to train world-class artists, well prepared for the international circus industry technically

1. Fondée en 2004, la Bibliothèque de l'École nationale de cirque possède l'une des plus importantes collections documentaires ouvertes au public en Amérique portant sur la pratique des arts du cirque d'aujourd'hui. Pôle de référence national et international pour la recherche et la diffusion des arts du cirque et son histoire au Canada, la Bibliothèque rend accessible la richesse de sa collection et son expertise avec l'ensemble de la communauté: grand public, professionnels, chercheurs et étudiants de toutes provenances. <https://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/lecole/bibliotheque> (Last accessed on 10/09/2024).

and artistically. Therefore, auditions have become increasingly rigorous regarding the candidates' physical conditions. Both schools are transparent in this respect, as it can be noticed in the information available on their official websites, but also in the narrative of the pedagogical team:

I have the perception that international training level is getting much better compared to 10 years ago. It seemed to me that the student's level was further away from what we had here now. (Teacher 2—ENC-MTL)

I feel that the circus schools' world level is increasing and we need to follow this by being more attentive in our auditions. (Teacher 1—ENC-RJ)

During the period of this research, the number of candidates for the auditions (held annually at ENC-MTL; and bi-annually at ENC-RJ) is several times greater than the number of vacancies available, increasing the competitiveness of this process. To enter any of them, prior preparation is necessary, observing the particularities of the auditions at each school.

ENC-RJ admits 60 new students at each audition, many of them foreigners. In the 2017-2019 cohort, 8 were from Latin American countries and 1 from Europe (Italy), representing 25% of the total. At ENC-MTL, a total of 67 students were studying the DEC program (26 in the first year; 19 in the second and 22 in the third).

The schools declared that they maintain cooperation with different circus companies, mainly those located in the same city. In fact, the ENC-MTL constantly strengthens its links with Cirque du Soleil and several other companies (Cirque Éloïze, Les 7 Doigts de la main, FLIP Fabrique, Machine de cirque, Cirque Alfonse, among others). This is a strategy to bring students closer to additional training opportunities, as well as jobs in the area, as mentioned:

Cirque [Cirque du Soleil] occasionally tests new productions at the school. One circus artist and graduate recalls: "My third year at circus school, before they released the Beatles Love show, the show creator came to our school and did a week-long workshop with us. He experimented with ideas." (Leslie & Rantisi, 2016, p. 237)

Experiencing participation in professional circus companies' projects, even before graduation, can indeed be an extraordinary opportunity. This exposure not only enriches a student's education but also provides them with real-world insights into the industry they are preparing to enter. The strategic location of the school and the positive relationships between school managers and industry stakeholders plays a key role in this scenario. In Brazil, this would be much more difficult to achieve, as the school is run by the government and all negotiations take a long time to actually happen.

Rigging, Health Monitoring and Scientific Support

The Canadian school has a well-structured department for rigging and maintenance. The personal is responsible for the entire school facilities and also for carrying out all external assemblies/riggings related to the ENC-MTL activities.

We work full time to ensure students' safety. Our staff is well trained and very experienced in circus. We have excellent resources available at the school, which facilitate the countless assemblies/disassembles carried out daily. (Rigger Dept Manager—ENC-MTL)

The riggers' work is developed through close cooperation with teachers and students, seeking to understand needs and offer the best possible solutions for each case. They are also responsible for carrying out inspections every three months, in addition to developing specific protocols for each type of rigging system. In the ENC-MTL there is a dedicate department for rigging and maintenance (Rigger Dept Manager—ENC-MTL).

In Rio de Janeiro, we did not find dedicated personal for rigging and equipment maintenance. The team of teachers, with the support of two employees hired to maintain the school, carry out these tasks together. However, specific actions have been carried out, seeking to minimize this gap:

We have a partnership with a private company that takes care of rigging/ assembling all aerials equipment at ENC-RJ. We also hired them to develop some anchorages for aerial devices and apparatus used in our activities. (School Director—ENC-RJ)

The development of circus equipment and technological innovation takes place in both institutions. The ENC-MTL has a regular research project on circus equipment developing, designing devices based in modern architecture, considering material and safety high standards combining with scientific support (Cossin, Ross & Prince, 2021a and b).

Here we do everything, so we are going to build the add, the apparatus from zero, going to buy the component we need, like a local shop here, a metal shop, they will do the soldering and stuff we need to be stamped and approved. (Rigger Dept Manager—ENC-MTL)

In fact, ENC-MTL is working to have more scientific support to all school needs, including equipment test and development. In this sense, the work done by the *Centre for Circus Arts Research, Innovation and Knowledge Transfer* (CRITAC)¹ and cooperation with several circus companies enabled important innovations for the sector.²

1. <https://ecolenationaledecirque.ca/centre-de-recherche/> (Last accessed on 10/09/2024).

2. The National Circus School of France (CNAC) also carries out similar technological research and artistic innovation projects (https://cnac.fr/article/740_La-recherche-et-l-innovation-au-CNAC) (Last accessed on 10/09/2024).

I think it's . . . it's getting more and more this way to have different partners with the CRITAC, it's, its putting like us, good relationship with, with us to, to help the future in circus and everything. We've been more . . . the school has been more involved with CRITAC over the years now and I think it's going to keep going this way. (Pedagogical Coordinator 1—ENC-MTL)

Conclusion

National schools operate under the modern principle of institutionalization, establishing a particular form of subculture, in the terms discussed by Wacquant (2004). Interpersonal relationships are clearly modulated to fulfil the schools' goal: to train professional circus artists. Activities not related to this specific objective (resting, sitting and talking, reading a book, social life, etc.), even when they are recognized by the interviewees as an important component for the quality of life of the school community, are organized and experienced externally.

Although the schools are placed in different cultural contexts, professional circus training is based on sacrifice and intense dedication in both. The training workload and the physical conditioning method are sports based (artistic gymnastics, acrobatics and trampoline, mainly). The notions of “working hard”, “pushing the limit” and “being disciplined” are recurrently evoked, helping to justify the workload and the training regime. Constant exposure to injuries and rehabilitation processes helps to naturalize behaviours such as “students walking, eating and participating in different activities having ice packs while treating minor injuries” (Field Notebook). Something that would draw attention in other contexts, but fully integrated into the group's habitus.

The presence of foreign staff and students highlights the multicultural characteristic of the schools, and therefore the emerging complexity in the relationships in both schools. In some way, the schools reproduce a characteristic already observed in modern circus, overlapping different cultural background, mediated by the rules of the country/region where the schools are located.

Both national circus schools have a relevant contribution to their respective countries, even impacting the international context. The constant application of foreign students in auditions, as well as the performance of graduates in major festivals and international companies, reinforce this perception. Major economic investments, better infrastructure and regular scientific research support, have contributed for a better integration of ENC-MTL into the international circus schools' ecosystem. At the moment, both schools are very dependent on public state funding.

The complexity of circus training requires adequate equipment and facilities, health support and well-trained instructors. A multidisciplinary approach also contributes to the training process, as already discussed by Froissart, Legendre, & Thuriot (2021). Thus, the results suggest that professional management combined with adequate resources (equipment, technology, qualified staff, etc.) has a crucial impact on the student's safety and artistic quality outcome.

Even though the interviewees indicated limitations in the infrastructure, in the contract regime of the teaching team, and in the long-term sustainability of financing the school's operation, ENC-RJ has been able to prepare students who want to continue training in higher education programs, as reported by several former students. Likewise, several of its former students have been hired by well-known international companies, and some being honoured with awards such as the *Festival Mondial du Cirque de Demain*.

Teaching is mostly based on empirical experience although some interviewees mentioned a more frequently science base practice. In this sense, the work done by the *Centre for Circus Arts Research, Innovation and Knowledge Transfer* (CRITAC) at ENC-MTL was highlighted as relevant in providing scientific evidence about the training process and outcomes. This cultural change, as both schools' directors quoted, takes time and requires a collective effort.

Regarding the differences between the historical-socio-economic-cultural context of each school, both represent engines of development for the circus nationally and internationally, composing a growing system of professional circus schools (preparatory and high education). Better connectivity between ENC-RJ and other circus schools, officially joining associations such as FEDEC, could foster the quality of training.

It looks like both schools have been working to respond to current artistic, professional, social and aesthetic demands, which represents a constant challenge. The contemporary training carried out in these circus schools, according to our findings, does not represent a disruptive process of modern circus traditions, maintaining a pedagogical base based on empirical experience and oral transmission, an active network of cooperation with other companies, festivals and circus, in a multinational workforce. Teaching is based on a disciplinary perspective, in some respects multidisciplinary, although the speeches indicate that the transdisciplinary perspective should be adopted briefly.

Finally, the cross-cultural perspective, which included in situ observations, seems to contribute to understanding particularities of circus training, a phenomenon that has been expanding globally, showing how the process of institutionalization is shaping different perspectives on the education of future professional artists.

References

- ANGELO, Fábio Henrique Bartolomeu. *O corpo entre o riso e o risco: um estudo sobre a Escola Nacional de Circo*. Jundiaí, Paco Editorial, 2012, 172 p.
- APPERT-RAULIN, Barbara. *Enseignant des arts du cirque: une vocation, un art, un métier?*, Rouen, Master Ingénierie et Conseil en Éducation, Département de Sciences de l'Éducation, Université de Rouen, 2008, 113 p. Available at: <http://enc.asp.visard.ca/Record.htm?Record=19141516124919697989>. (Last accessed on 10/09/2024).
- BAJOMI, Ivan, LEGENDRE, Florence. “L'école Imre Baross. Émergence et institutionnalisation d'une formation d'artistes de cirque en Hongrie”. T. Froissart (dir.), *Les formations en arts du cirque et en activités physiques artistiques*. Reims: Épures, 2019, p. 93–111.
- BARRETO, Mônica Alves, MALLET-DUPRAT, Rodrigo, BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. “De norte a sul: Mapeando a formação em circo no Brasil”, *Urdimento—Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021. <https://doi.org/10.5965/1414573103422021e0210>.
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho, CASTRO, Alex, BELLOTTO, Maria Luisa. “Body composition profile and nutritional habits of Brazilian National Circus School students.” In: Heinen Thomas, Vinken Pia Maria, and Jeraj Damian (ed.). *Contemporary Topics in Movement Arts—Theory and Applications*. New York: Nova Science Publishers, 2023, p. 5–22. <https://doi.org/10.52305/NGIF3892>.
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho, ONTAÑÓN, Teresa, BARRAGÁN SILVA, Ermínia. *Circo: Horizontes Educativos*. Campinas—SP, Editora Autores Associados, 2016, 272 p.
- BRISLIN, Richard W., “Comparative Research Methodology: Cross-Cultural Studies”, *International Journal of Psychology*, 11 (3), 1976, p. 215–229. <https://doi.org/10.1080/00207597608247359>.
- BURTT, John. *Pedagogy in performance: an investigation into decision training as a cognitive approach to circus training*, PhD thesis. Edith Cowan University, Australia, 2016, 386 p. Available at: <https://ro.ecu.edu.au/theses/1778/> (Last accessed on 10/09/2024).
- CÂMARA, Rogério Sette, SILVA, Ermínia. “O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões”, *Circonteudo*, 2009. Available at: www.circonteudo.com. (Last accessed on 10/09/2024).
- COSSIN, Marion, ROSS, Annie, PRINCE François. “Effect of jump heights, landing techniques, and participants on vertical ground reaction force

- and loading rate during landing on three different Korean teeterboards”. *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part P: Journal of Sports Engineering and Technology*. 2021a. Available at: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/17543371211058031>. (Last accessed on 10/09/2024).
- COSSIN, Marion, ROSS, Annie, PRINCE, François. “A kinematic analysis of jumping technique in elite Korean teeterboard athletes: a case-study”, *Sports Biomechanics*, Dec. 2021b. Available at: <https://doi.org/10.1080/14763141.2021.2018030>.
- COUDERT, Émilie. *De la formation à l’insertion professionnelle dans le cirque contemporain*. Master II Professionnel Histoire, Université de Marne-la-Vallée, 2013.
- COUTIER, Louis-Philippe, LAPLANTE, Valérie. *Étude comparative sur le domaine des Arts du Cirque Québec vs France*. Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2001. Available at: <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/brodepli/cirque.pdf>. (Last accessed on 10/09/2024).
- DECKER, Adam. *Longitudinal Assessment of Physical, Physiological and Psychological Characteristics of Elite Circus Student-Artists*. PhD Thesis, University of Manitoba, Canada, 2020.
- DECKER, Adam, AUBERTIN, Patrice, KRIELLAARS, Dean. “Sleep and fatigue of elite circus student-artists during one year of training”, *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 34 no. 3, p. 125–131, 2019. Available at: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/31482170/#::text=The%20majority%20of%20the%20artists,substantial%20predictors%20of%20overall%20fatigue>. (Last accessed on 10/09/2024).
- DECKER, Adam, AUBERTIN, Patrice, KRIELLAARS, Dean. “Body composition adaptations throughout an elite circus Student-Artist Training Season”, *Journal of Dance Medicine & Science*, vol. 25 no. 1, 2021, p. 46–54.
- DENZIN, Norman Kent. “What is critical qualitative inquiry?”. In: G. Canella, M. Pérez, & P. Pasque (ed.). *Critical qualitative inquiry: Foundations and futures*, Walnut Creek, “CA: Left Coast Press”, 2015, p. 31–50.
- DONOHUE, Brad, GAVRILOVA, Yulia, GALANTE, Marina, BURNSTEIN, Brian, AUBERTIN, Patrice, GAVRILOVA, Elena, FUNK, Alisan, LIGHT, Al, & BENNING, Stephen D. “Empirical development of a screening method for mental, social, and physical wellness in amateur and professional circus artists”. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 14(3), p. 313–324, 2020. <https://doi.org/10.1037/aca0000199>.

- DUPRAT, Rodrigo Mallet. *Realities and particularities of the circus professional education in Brazil: targeting a technical and college education*. PhD Thesis, University of Campinas, Brazil, 2014.
- EMBER, Carol R., EMBER, Melvin. *Cross-Cultural Research Methods*. Lanham, MD: AltaMira Press, 2nd ed., 2009, 227 p.
- En Piste—Regroupement National des arts du cirque. La médiation culturelle en arts du cirque*. Catalogue de projets. Quebec, 2022. Available at: https://enpiste.qc.ca/medias/document/file_document/fr_4.Artenso_Mediation_culturelle_Catalogue_projets.pdf (Last accessed on 10/09/2024).
- En Piste—Regroupement National des arts du cirque. Sondage sur l'avenir des arts du cirque*. Oc., 2021. Available at: https://enpiste.qc.ca/medias/files/Documents%20h%C3%A9berg%C3%A9s/Sondages/R%C3%A9sultats%20sondages%20sur%20le%20futur%20des%20arts%20du%20cirque_sept%202021.pdf (Last accessed on 10/09/2024).
- ÉTIENNE, Richard, VINER, Jean, VITALI, Josiane. *Quelle formation professionnelle supérieure pour les arts du cirque?* Paris: L'Harmattan. « Pratiques en Formation », 2014.
- Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (FEDEC). Network. Available at: <https://www.fedec.eu/en/the-network>. (Last accessed on 10/09/2024).
- FLICK, Uwe. *Designing qualitative research*. Sage Publication, 2007.
- FROISSART, Tony, LEGENDRE, Florence, THURIOT, Fabrice. “L’hybridation comme caractéristique des écoles d’artistes de cirque en Europe”. In Bost François, Delettre Perrine, Odou Philippe, Ravier Angélique et Thuriot Fabrice (dir.). *L’Europe en question(s). Gouvernance, environnement, langues, cultures*. Paris: L’Harmattan, 2021.
- FUNK, Alisan. *Circus education in Québec: balancing academic and kinaesthetic learning objectives through an artistic lens*. Degree of Master of Arts, Department of Individualized Studies, Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 2017. Available at: <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/982440/>. (Last accessed on 10/09/2024).
- GALLO, Fabio Dal. “A renovação do circo e o circo social”, *Repertório Teatro & Dança*, v. 15, 2011, p. 25–29. Available at: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5209>. (Last accessed on 10/09/2024).
- GALLO, Fabio Dal. “A renovação do circo e o circo social”. *Repertório Teatro & Dança*, v. 15, 2011, p. 25–29. Available at: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/2033>. (Last accessed on 10/09/2024).

- GOUDARD, Philippe & BARRAULT, Denys (dir.). *Médecine et cirque*, Montpellier, Sauramps Médecine, 2020.
- GUERRA, Arildo, SANCHES, Piazzetta, TÂNIA, Regina, BOMBONATTO, Paula Regina. “O circo da alegria e seus impactos sociais em Toledo PR e região”, In: Bortoleto, M. A. C., Silva, E. (Org.). *Books of abstracts—Circus International Seminar: innovation and creativity*. Várzea Paulista: Fontoura, 2018. Available at: https://www.fef.unicamp.br/fef/sites/uploads/caderno_resumos_-i4-sic_2018-12-12.pdf. (Last accessed on 10/09/2024).
- GREENSPAN S., MUNRO D., NICHOLAS J., STUCKEY M., STUBBE J., VAN RIJN R. M. *Circus-specific extension of the International Olympic Committee 2020 consensus statement: methods for recording and reporting of epidemiological data on injury and illness in sport*. *BMJ Open Sport & Exercise Medicine* 2022. Available at : <https://bmjopensem.bmj.com/content/8/3/e001394>. (Last accessed on 10/09/2024).
- GROSSTEPHAN, Vincent. “Former à la prise de risque dans les écoles de cirque : une étude exploratoire”, *Carrefours de l'éducation* no. 4, 2, 2018, p. 177–190. Available at: <http://www.revues.armand-colin.com/sc-leducation/carrefours-leducation/carrefours-leducation-ndeg46-22018/former-prise-risque-ecoles-cirque-etude-exploratoire>. (Last accessed on 10/09/2024).
- HOTIER, Hugues (ed.). *La fonction éducative du cirque*. Paris: L'Harmattan, “Arts de la piste et de la rue”, 2003.
- HOTIER, Hugues. *Un cirque pour l'éducation*. Paris: L'Harmattan, “Arts de la piste et de la rue”, 2001.
- INFANTINO, Julieta. *A arte do circo na América do Sul*. Edições SESC (São Paulo—Brazil), 2023.
- JANÉ, Jordi, PUIG, Marcel.lí. *Estudi sobre la formació circense a Catalunya*. Associació de Professionals de Circ de Catalunya, 2008. Available at: http://www.apcc.cat/files/file_101.pdf. (Last accessed on 10/09/2024).
- KRIPPENDORFF, Klaus. *Content analysis: An introduction to its methodology*. Sage publications, 2018.
- KRONBAUER, Gláucia Andreza, NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. “Circus and itsights: National Circus School and the history of shows in Brazilian academic production”. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, no. 52, set, 2013, p. 238–249. Available at: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8640240>. (Last accessed on 10/09/2024).
- KRONBAUER, Gláucia Andreza. *The National Circus School creation in Brazil and the continuity of ways of life inside and outside canvas*. PhD Thesis,

- Faculty of Education—UEPG, Ponta Grossa, Brazil, 2016, Available at: <http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/1227>. (Last accessed on 10/09/2024).
- LAFOLLIE, Delphine. “Les dimensions personnelles de gestion du risque d’étudiants en écoles supérieures de cirque: une étude exploratoire”. *Ejournal de la Recherche sur l’Intervention en Éducation Physique et sport*, no. 35, April 2015. Available at: <https://journals.openedition.org/ejrieips/1517>. (Last accessed on 10/09/2024).
- LANGLOIS, A. J. *Post-Secondary Circus School Graduates Perspectives of Curriculum*.
- LEGENDTRE, Florence, GROSSTEPHAN, Vincent (dir.). *Frontières et territoires professionnels: la formation des artistes de cirque en Europe*. Toulouse: Octares Éditions, 2023. Available at: <https://www.octares.com/boutique/298-frontieres-et-territoires-professionnels-la-formation-des-artistes-de-cirque-en-europe.html>. (Last accessed on 10/09/2024).
- LEGENDTRE, Florence (ed.), BORELL S., BRAU-ANTONY S., DOMÈNECH C., FROISSART T., GROSSTEPHAN V., LAFOLLIE D., MIEUSSET C., THURIOT F. “SAVOIRS 01: Circus arts teacher in professional schools—towards defining a European competency framework for the profession”. Brussels: FEDEC, 2018. Available at: https://www.fedec.eu/en/file/file/154/inline/EN_CIRCUS%20ARTS%20TEACHER%20IN%20PROFESSIONAL%20SCHOOLS.pdf. (Last accessed on 10/09/2024).
- LEGENDTRE, Florence. “Structuration et homogénéisation de la formation des artistes de cirque en Europe”. M. Cordier, A. Dumont, E. Salaméro, M. Sizorn (dir.). *Parcours professionnels en arts du cirque*, Reims: Épures, 2019, p. 73–86.
- LEROUX, Louis Patrick, BATSON, Charles R. (ed.). *Cirque global: Quebec’s expanding circus boundaries*. 1 ed. Montreal: McGill-Queen’s Press, 2016.
- LEROUX, Louis Patrick. “Contemporary circus research in Quebec: building and negotiating and emerging interdisciplinary field”. *Theatre Research in Canada*, vol. 35, no. 2, 2014, 263 p. Available at: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/21973/25491>. (Last accessed on 10/09/2024).
- LESLIE, Deborah, RANTISI, Norma. “Creativity and place in the evolution of a cultural industry: The case of Cirque du Soleil”. In: Leroux Louis Patrick, Batson Charles R. (ed.). *Cirque Global: Quebec’s Expanding Circus Boundaries*, 2016, p. 223–39.
- MUNRO, David. “Injury patterns and rates amongst students at the national institute of circus arts: an observational study”. *Medical Problems of*

- Performing Artists*, v. 29, no. 4, 2014, p. 235–240. Available at: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/25433261>. (Last accessed on 10/09/2024).
- QUIMPER, Marie-France. *Étude descriptive des stratégies pédagogiques utilisées dans la démarche d'éducation artistique de trois formateurs en cirque*. Maitrise en Danse. Université du Québec à Montreal, 2009. Available at: <https://archipel.uqam.ca/1865>. (Last accessed on 10/09/2024).
- RANTISI, Norma M., LESLIE, Deborah. “Significance of higher educational institutions as cultural intermediaries: The case of the École National de Cirque in Montreal, Canada”. *Regional Studies*, v. 49, no. 3, 2015, p. 404–417. Available at: <https://doi.org/10.1080/00343404.2013.822965>.
- ROSEMBERG, Julien. *Arts du Cirque: esthétiques et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- SALAMERO, Émilie, HASCHAR-NOE, Nadine. “De l'institutionnalisation d'une forme culturelle à la structuration de l'espace de formation professionnelle: le cas du cirque en France”. *Canadian Review of Sociology*, 49, 2012. Available at: <https://doi.org/10.1111/j.1755-618X.2011.01288.x>.
- SALAMERO, Émilie. *Devenir artiste de cirque: espace des écoles et socialisation professionnelle*. Thèse de doctorat, Université de Toulouse, 2009. Available at: <https://www.theses.fr/2009TOU30201>. (Last accessed on 10/09/2024).
- SANTOS, Cláudio Alberto dos. *Fascínio Circense: arte e pedagogia da Escola Nacional de Circo*. Belo Horizonte: Editora Rona, 2016.
- SEYMOUR, Kristy Danialle. *Bodies, Temporality and Spatiality in Australian Contemporary Circus*. PhD Thesis, Griffith University, Queensland, Australia, 2018, 272 p. Available at: <https://research-repository.griffith.edu.au/handle/10072/376861>. (Last accessed on 10/09/2024).
- SHIER, Ian, MATTIELLO, Rita, CARON, Melissa, VERHAGEN, Evert, STEELE, Russel. “Observed injury rates did not follow theoretically predicted injury risk patterns in professional human circus artists”, *Clinical Journal of Sport Medicine*, v. 32, issue 6, November 2022, p. 627–634. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/36315828/>. (Last accessed on 10/09/2024).
- VAN WINDEN, P.A.M. *Going Hard or going Home? The influence of psychological factors on pain levels among Circus Arts students*. Master Degree Dissertation. Sport and Performance Psychology, CODARTS, University Van Amsterdam, 2015.
- WALLON, Emmanuel (dir.). “Le cirque au risque de l'art”. Arles: Actes Sud-Papiers, “Apprendre”, 2002.

WACQUANT, L. “Body & soul: Notebooks of an apprentice boxer”.
Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.

WANKE, Eileen M., MCCORMACK, Moira, KOCH, Franzisca, WANKE,
Alice, GRONEBERG, David A. “Acute injuries in student circus art-
ists with regard to gender specific differences”. *Asian Journal Sports
Medicine*, n. 3, v. 3, sept., 2012, p. 153–160. Available at: [https://
brieflands.com/articles/asjsm-76704.html](https://brieflands.com/articles/asjsm-76704.html). (Last accessed on 10/09/2024).

Haut niveau en basse Guinée

Petite ethnographie des pratiques d'entraînement en cirque à Conakry

Paul WARNERY

RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier 3

S'entraîner pour apprendre, progresser, exceller. S'entraîner pour survivre, pour se maintenir en forme. S'entraîner pour créer ou ne pas s'entraîner, quoi qu'il en soit l'artiste de cirque, au cours de sa carrière, expérimente de multiples pratiques. Que l'on vienne d'une même formation, d'une même région ou d'un même pays, l'entraînement en cirque reste propre à chaque artiste. On construit ses routines de travail, on improvise à chaque entraînement, on s'adapte à l'état du jour. Je suis chercheur et artiste. Au fil des rencontres, ateliers, stages, cours et voyages, une partie de mes pratiques d'entraînement se sont affinées. Mon parcours de gymnaste de haut niveau et mes études dans les écoles de danse et de cirque en France (CNDC, ENACR-CNAC) m'ont ensuite conduit à l'Université pour une thèse de doctorat (en cours) sur le cirque guinéen¹. L'observation des artistes de cirque en Guinée m'a permis un décentrement conséquent, faisant écho avec mon parcours de formation. Les contraintes de l'entraînement sont bien différentes de ce que j'ai pu vivre en France. La mort s'est déjà présentée à deux acrobates depuis le début de mon terrain. Cet article leur est dédié². Il est écrit pour tenter d'améliorer leurs conditions de travail, valoriser leurs efforts et soutenir leur quête de reconnaissance. Pour cet article, je me suis demandé comment les conditions de vie influent sur les pratiques circassiennes et les modes d'entraînement des artistes en

1. *Ethnoscénologie du cirque en République de Guinée (1998-2024)*, sous la direction de Philippe GOUDARD et Pierre PHILIPPE-MEDEN, ED58, RiRRa21, Université de Montpellier Paul-Valéry. Lien vers le résumé de ma thèse en cours : <https://www.theses.fr/s259742> (consulté le 20/12/2024).

2. À Bengaly Soni Sylla décédé le 29 mai 2022 et Alhassane Camara décédé le 10 septembre 2023.

Guinée. Dans une première partie contextuelle, j'expliciterai la méthodologie de cette étude et exposerai certains biais d'analyse. Puis dans une seconde partie, il s'agira de décrire les conditions d'entraînement observées : conditions climatiques, matérielles, sanitaires et alimentaires, etc. Enfin dans une dernière partie nous parlerons des pratiques d'échauffement, d'entraînement acrobatique et de spécialité.

Méthodologie

Le cirque a été introduit de toute pièce en Guinée à partir de 1998 par le cinéaste-documentariste Laurent Chevallier. Il désirait tourner un film sur le premier cirque aérien africain. Épaulé par le ministre de la Culture guinéen Bailo Teliel Diallo, il demande à Pierrot Bidon (C^{ie} Archaos) de créer un spectacle de cirque avec des acrobates formés pour l'occasion¹. Parut en 2001, le film *Circus Baobab*² retrace cette aventure. S'en suit une multitude de dédoublements des compagnies, des transferts d'acrobates et la création de dizaine de spectacles. L'Histoire du cirque guinéen a donc moins de 30 ans d'existence. Elle est intimement liée à la France, depuis sa création jusqu'à aujourd'hui où sa survie dépend largement du financement des opérateurs culturels et grands bailleurs de fond.

Entre 2022 et 2024, six mois de terrain en République de Guinée répartis en quatre séjours m'ont permis d'observer et analyser le travail des acrobates circassiens de Conakry, la capitale. Ce terrain de recherche est le sujet de ma thèse de doctorat. Mon étude est toujours en cours, cet article présente donc des résultats préliminaires à mon travail d'analyse.

Dans une perspective réflexive³, ma méthodologie s'appuie sur les outils de la description ethnographique⁴, de la netnographie⁵ et de l'ethnoscénologie. Mon double parcours de chercheur-artiste m'a permis de jongler entre observation-participante et participation-observante⁶, dégagant très rapidement des données de recherches sensibles là où des chercheurs non professionnels de la pratique du cirque ne se seraient sûrement pas attardés. Ces données de terrain sont recueillies par l'observation mais

1. Isabelle COUSTEIL, « Pierrot l'arpenteur », *Stradda* 23, 2012, p. 55-56.

2. Laurent CHEVALLIER, *Circus Baobab*, Les Poissons Volants, France 2, 2001.

3. Christian GHASARIAN, Marc ABÉLÈS (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Armand Colin, 2002.

4. François LAPLANTINE, *La description ethnographique*, Armand Colin, 2006.

5. Terme introduit en 1997 par Robert V. Kozinets, mélange des mots *network* et *ethnography*, désignant les pratiques d'ethnographie des communautés et mondes virtuels.

6. Bastien SOULÉ, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches Qualitatives*, 27 (1), 2007. Loïc WACQUANT, *Voyage au pays des boxeurs : Woodlawn Boys Club*, La Découverte, 2022.

aussi par le touché dans l'action, la sensation de ma peau sur la peau des partenaires, la percussion des pieds sur le sol, la sensation de l'air humide dans la gorge lors de l'effort, le goût de la poussière, l'examen des odeurs vives de transpiration ou encore la saturation en bruit des lieux entraînés. Le terrain anthropologique nous semble être une recherche esthétique à proprement parler. Le mot esthétique vient du grec *aisthêtikos* « qui a la faculté de sentir », perception plurisensorielle¹. La part de subjectivité qu'induit cette anthropologie du sensible² est une des forces de cette étude. N'est-ce pas la formation première des artistes, apprendre à exprimer ce qu'ils perçoivent et le restituer plus ou moins fidèlement par une technique ? N'est-ce pas la formation du danseur d'imiter ce qu'il voit et comprend du corps de l'autre ? Les méthodologies qualitatives incitent à ces pratiques de perceptions, mais peu au recoupement entre observations en art et en sciences humaines et sociales³. En confiant aux sens la réception des informations du terrain — pourrions-nous d'ailleurs faire sans eux ? — on accorde aux multitudes de perceptions et de points de vue une légitimité égale. Je ne perçois pas les mêmes informations sensorielles qu'une autre personne et ce que je sens résonne avec ma propre histoire. Les émotions qui résultent d'une situation m'en apprennent beaucoup sur ce qui diffère entre ma culture et celle qui m'accueille. Les émotions autant que les sensations deviennent alors sujet de l'examen. On comprend alors que le chercheur conditionne la recherche. C'est l'analyse du résultat produit en moi et sa mise en perspective qui se nomme en anthropologie, la réflexivité. Mon implication tant au niveau de la recherche que de la pratique constitue un biais d'analyse, me renvoyant constamment à l'ethnocentrisme de ma propre pratique. C'est donc un travail minutieux de compréhension de mes biais de perception et analyse qui donne le fil conducteur à la poursuite de mes recherches.

Au cours de mes différentes phases de terrain, j'ai complété mes observations par des entretiens semi-directifs ainsi qu'un grand nombre de conversations libres et informelles avec les artistes du milieu circassien. Certaines conversations sont enregistrées, d'autres suivent les aléas de la compréhension et de la mémoire.

J'ai pu observer près de 200 acrobates des 6 compagnies de la capitale : Kira Circus, Amoukanama Circus, Circus Baobab, Cirque Tinafan, Kalabanté production et Cirque Mandingue. Je me souviens de chaque corps, mais pas de chaque nom. Il n'y a aucune liste de recensement des artistes de cirque dans les compagnies ou autres inscriptions formelles dans les écoles. Dans leur communication, les compagnies ont tendance à largement gonfler

1. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, Gallimard, 2015.

2. François LAPLANTINE, *Penser le sensible*, Pocket, 2018.

3. Nicolas NOVA, *Exercices d'observation : dans les pas des anthropologues, des écrivains, des designers et des naturalistes du quotidien*, Premier parallèle, 2022.

le nombre de leurs acrobates. Dans la pratique, on se rend compte que les jeunes travaillent parfois dans plusieurs des compagnies en fonction de la demande. D'autres sont innocemment comptabilisés dans les chiffres alors qu'ils ne sont pas rentrés au pays depuis plusieurs années. Même si les compagnies revendiquent la parité, les ratios homme/femme sont d'environ 85/15, allant jusqu'à 95/5. Nous utiliserons donc majoritairement le masculin au cours de cet article.

L'âge des artistes de cirque en activité oscille entre 7 et 39 ans, avec une moyenne de 25 ans. Je précise qu'il est complexe d'obtenir l'âge exact des acrobates, car les dates de naissance inscrites sur leur passeport sont souvent augmentées de 5 ans pour diminuer leur âge et favoriser l'acceptation des visas pour l'étranger. Les circassiens ont des conditions de vie souvent précaires. Une partie d'entre eux sont d'anciens enfants errants. Et pour beaucoup ils n'ont reçu qu'une éducation scolaire minimale.

Conditions d'entraînement et de vie

Lieux d'entraînement

L'ethnographe Isabelle Wurm-Sidibé à la suite de ses observations de 2004 décrit brièvement le premier lieu d'entraînement du Circus Baobab dans le *Marché du Niger* de Conakry :

[...] au fond d'une cour sinistre et sale. Il y a là en effet un gymnase construit à l'époque de Sékou Touré (1958-1984) ne disposant ni d'eau ni d'électricité [...]. La salle dispose, en tout et pour tout, d'un portique de trapèze volant, de percussions et de quelques tapis. Une bande d'enfants des rues passe la journée, les yeux émerveillés, à scruter chacun de nos gestes, et parfois, ils s'essaient eux aussi aux acrobaties¹.

En 2022, ce n'est pas moins de six salles d'entraînement que les acrobates fréquentent. Chaque compagnie utilise un espace loué ou prêté. Toutes ces salles ressemblent à des hangars, souvent ouverts aux quatre vents et ne disposant pas de système de climatisation. Trois d'entre elles sont hébergées par des maisons des jeunes à Dixinn, Dixinn port et Matam, gare routière. Elles partagent par conséquent leur temps et espace avec d'autres activités culturelles et éducatives — et servent également de parking à moto. Un autre de ces lieux d'entraînement est un hangar ouvert au sein du centre de loisirs *Bluezone* du groupe Bolloré², et un encore bien loin du centre dans le quartier de Lansanaya. Le dernier lieu, le plus imposant,

1. Isabelle WURM-SIDIBÉ, « Circus Baobab », dans Francine Fourmaux (dir.), *Les lieux du cirque*, 2008, p. 171-187.

2. Les « Bluezone » sont en premier usage des lieux de production autonome d'énergie. En ligne : <https://blue-storage.com/references/le-concept-de-bluezone/> (consulté le 20/12/2024).

est le Centre acrobatique Keita Fodeba¹ situé dans le complexe du stade du 28 septembre. On trouve dans ces lieux d'entraînement des poules, des chiens, des moutons, des dindons, des rats, des chats, etc., qui partagent les espaces de vie comme dans les cirques d'antan ou prennent leurs aises sur les tapis inutilisés. Les sols des salles sont en béton. Nous sentons les vibrations sourdes résonner dans nos pieds, comme un coup de canon lointain, quand un acrobate chute ou percute de manière hasardeuse.

Cependant, l'apprentissage de l'acrobatie commence généralement au *kofo*. C'est une plage située dans le quartier des menuisiers de Dabondy qui a la particularité d'être recouverte de plusieurs mètres de sciure de bois. Il existe plusieurs zones de *kofo* à Conakry, on appelle *kofo* tout endroit recouvert de sciure de bois offrant une surface de pratique moelleuse et accueillante pour l'acrobatie. Outre mes premières appréhensions sur la sécurité de mes voutes plantaires, il s'avère que la pratique de l'acrobatie dans ces conditions est très agréable et n'est pas sans nous rappeler la sciure de la piste de cirque ou les tapis de copeaux du trapèze volant de Jules Léotard². Étonnamment, on ne se plante pas d'écharde dans les mains et les pieds. La très fine poussière recouvre délicatement la peau comme un voile de fard. Au *kofo*, le sol offre un léger rebond, une bonne qualité de percussion et un amorti cotonneux pour les réceptions (et les chutes). Les pentes latérales de cette butte de sciure facilitent l'apprentissage de figure à simples ou doubles rotations en augmentant le temps de chute libre.

La suite de l'apprentissage de l'acrobatie continue sur les plages de sable. Il s'agit alors de renforcer les muscles et de travailler à l'explosivité de l'acrobatie. Ici encore, le climat d'apprentissage permet des réceptions amorties. Les plages de Conakry sont vêtues d'anciens plastiques et de détritiques, il n'est pas rare de croiser quelques lames de rasoir. Quand je m'entretiens avec les acrobates au sujet de leurs conditions d'entraînement au *kofo* ou sur les plages, ils ne semblent pas affecter par la pollution. Au contraire cela ne les arrêtera pas, ils sont prêts à tous les sacrifices pour devenir de meilleurs acrobates et peut être pourvoir s'extraire de leur pays. Certains coachs disent que les jeunes ne font plus de cirque par passion, mais que c'est une des seules voies possibles pour émigrer³.

1. Ce bâtiment d'une vingtaine de mètres de haut est bâti sur un terrain offert par le gouvernement guinéen. La construction quant à elle a été financée dans les années 2000 par la France, et n'a jamais été entretenue depuis. Ces grands financements de projet sont souvent ponctuels, mais il nous semble qu'un étalement dans le temps de ces « aides » humaines, financières ou matérielles, permettrait de rendre ces projets plus pérennes.

2. Site de la BNF et du CNAC décrivant l'histoire du trapèze volant. En ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/acrobatie/aeriens/le-trapeze-volant> (consulté le 20/12/2024).

3. Le sujet des mouvements de population n'étant pas le thème de cet article il sera traité et développé dans de prochains travaux.

Conditions extérieures

La Guinée se situe longitudinalement au milieu du tropique du Cancer et de l'Équateur. Le climat est tropical et sec. Le soleil me semble si proche de ma peau. Les températures moyennes sur l'année varient entre 24 et 32°C. Pendant mes périodes de terrain, les températures avoisinaient les 30°C, ce qui représente pour ce type de climat un ressenti à environ 40°C. Ma sueur était abondante et mes capacités physiologiques fortement impactées. La pratique du cirque devenait beaucoup plus complexe pour moi, acrobate français élevé à la clim et au parquet chauffant. La magnésie¹ que j'utilise habituellement pour l'entraînement n'est pas utilisée ici. Elle me manque, je ne suis pas serein. Mais pour la pratique du main à main par exemple, si les acrobates guinéens en ressentent le besoin, ils peuvent dans de rares cas frotter leur main dans la poussière pour absorber une partie de leur sueur et réduire les glissements. La poussière et le sable jonchent le sol de la capitale². Mêlée aux émanations âcres des véhicules de « 4^e main » et aux décompositions des égouts sans plafond, la qualité de l'air de Conakry est largement dégradée. Il paraît même naïf de rappeler que l'air vicié ne fait pas bon ménage avec les pratiques physiques et sportives³. Ici, les sportifs s'entraînent sur les ponts au-dessus de l'autoroute, car je cite : « il y a de l'air ».

Pendant les trois mois de saison des pluies, les activités sont progressivement ralenties puis complètement à l'arrêt. La poussière ocre fait place à la gadoue sablonneuse. La quantité de précipitations ne permet plus la circulation dans certaines avenues. Les acrobates vivant à l'autre bout de la capitale n'ont plus la capacité de venir s'entraîner. C'est le repos forcé. Les rues sont inondées de boue et quasiment impraticables que ce soit en voiture ou à pied. D'autre part, les bâtiments d'entraînement ne sont pas, ou plus, adaptés aux fortes précipitations. Les inondations de locaux, par les portes ou les fuites dans les toits de tôle, sont fréquentes. Ainsi va l'organisation dans cette zone à deux saisons.

Conditions de vie

Pour la suite de cette partie, j'ai fait le choix de m'appuyer principalement sur mes observations au sein du Centre acrobatique Keita Fodeba.

1. Poudre de magnésium (blanche) utilisée pour absorber la transpiration des mains et éviter de glisser. On la retrouve par exemple en gymnastique ou en escalade.

2. S.n., « Habitat : la population de Conakry respire en poussière », *La Nouvelle République*, 18 mars 2017. En ligne : <https://nrguinee.net/2017/03/18/habitat-la-population-de-conakry-respire-en-poussiere/#:::text=Appelé%20dans%20les%20temps%2C%20la,plusieurs%20chantiers%20de%20la%20ville> (consulté le 20/12/2024).

3. Laurent CHEVALIER, « Cœur, pollution et sport : les liaisons dangereuses », *La médecine du sport*. En ligne : <https://www.lamedecinedusport.com/traumatologie/cœur-pollution-sport-les-liaisons-dangereuses/> (consulté le 20/12/2024).

J'ai eu l'occasion de passer un temps plus conséquent avec eux me permettant d'appréhender de manière plus globale leurs pratiques et usages. Ce choix arbitraire m'a permis de rentrer plus précisément dans les détails, mais obstrue par conséquent une partie des pratiques des autres compagnies de cirque. Comme dit le fameux dicton en ethnoscénologie : *tout choix comporte un gain et une perte.*

Alimentation

Étant donné les conditions financières modestes des acrobates, le petit-déjeuner est rarement pris. La consommation de cannabis le matin à jeun permet à certains (pas tous !), « d'oublier les problèmes », notamment la faim. Un joint de cannabis coûte 1 000 GNF¹ (0,10 €), quand un petit repas coûte 5 000 GNF (0,50 €). Une partie des acrobates évoque un attachement fort au mouvement *rastafari* (idéologie, pratiques vestimentaires et capillaires, etc.). Lorsque je les questionne sur les effets du cannabis vis-à-vis de leurs pratiques d'entraînement, les acrobates répondent que cela n'altère en rien leur jugement et qu'ils peuvent pratiquer l'acrobatie sans risque. Pourtant, je les suis discrètement vers leur lieu de consommation. Ils y fument cachés du personnel administratif qui n'a pas du tout le même avis sur la question.

Une petite collation est prise par certains vers 10h30, à base de bouillon, de boulettes de poisson, de sauce tomates, d'oignon et de patate. Le repas principal sera pris vers 15h, accroupis à 7 ou 8 autour de grandes bassines multicolores. Les pieds à plat dans la terre, le ventre est en appui sur les cuisses, mes triceps épousent mes genoux. Dans cette position, mon estomac me paraît contraint. Pas de top départ, les mains telles des godets de pelles mécaniques plongent pour saisir le riz. Puis ramènent les grains blancs gonflés vers la bouche dans un geste de raclement sur les dents et la lèvre inférieure. Le repas est composé d'une bonne quantité de *bandé* (riz guinéen) et accompagné d'une maigre cuillère de sauce aromatisée suivant les jours au poisson, piment, huile, crevette, légumes, etc. Dès que l'on a mangé à sa faim, on quitte le cercle sans crier gare. Le mot *fastfood* me monte à la tête, 4 minutes et la bassine de riz est vide.

Le soir, les acrobates mangent les restes du repas de midi, si restes il y a, grignotent des gâteaux, sandwich aux spaghettis ou au ragout, de l'*attiéké* et poisson suivant leurs finances.

La cuisine se fait au feu de bois. Le ramassage du combustible se fait dans l'enceinte même du stade olympique. Nous cherchons le bois chaque semaine sur le temps de la pratique acrobatique, arrêtant pendant près d'une heure les activités d'entraînement. La cuisine est généralement une

1. GNF est l'acronyme de franc guinéen, 10 000 GNF représentent 1,12 € au cours du 5 janvier 2024.

tache féminine — comme le nettoyage de la salle au *sagati* (balais africains dépourvus de manche) — les personnes désignées quittent donc l'entraînement vers 10h30 pour s'attaquer à la préparation du plat. Il s'agit souvent des mêmes personnes, qui ont alors beaucoup moins de temps à consacrer à leur entraînement.

Le mois de ramadan arrête une partie des activités de spectacle¹. Les préconisations de l'islam que j'ai pu entendre et lire, relatives aux pratiques sportives pendant cette période sont nombreuses (je précise que je ne lis pas l'arabe). Mais certains acrobates continuent l'entraînement pour maintenir leur niveau. La poursuite des activités physiques intenses pendant la période de jeûne influe indéniablement sur les performances d'entraînement.

La consommation d'alcool est très peu fréquente, mais appréciée. Les briquettes de sangria *Château de France*, les *Guiluxe* (bière locale à base de maïs) et autres alcools forts (gin, whisky) participent à certains moments festifs, mais restent des dépenses onéreuses et non essentielles.

Eau potable et conditions sanitaires

Les fleuves Niger et Sénégal prennent leur source en Guinée, leur débit d'eau phénoménal octroie au pays le qualificatif de « Château d'eau de l'Afrique de l'Ouest ». Pourtant, malgré ces avantageuses ressources et les fortes précipitations, l'accès à l'eau potable n'est pas équitable dans la capitale². Les acrobates me confient d'ailleurs que l'eau qui sort du robinet de leur salle d'entraînement, censée être potable, les rend eux même malades à l'occasion. Des sachets d'eau conditionnés en poche 400 ou 500 ml. sont en vente partout. Vendus « bien glacé » à 500 GNF (0,05 €), on les tète comme une mamelle, puis ils iront rejoindre le sol de la salle une fois finis. Chaque personne possédant un forage sur sa parcelle peut conditionner de l'eau en sachet et la vendre, sans aucun contrôle de potabilité. L'eau en sachet n'est donc pas non plus de valeur sanitaire sûre.

La douche est prise au robinet dans une sorte de « lavoir » vide en béton ou dans la cabine, sommairement carrelée, à l'aide d'un saut. Les hommes urinent dans la *rivière* d'évacuation de l'eau de ce lavoir, qui s'infiltré dans le sol à trois mètres de la salle. Le *kitili* — sorte de théière en plastique multicolore utilisée pour les ablutions rituelles — sert ici à rincer les doigts et le pénis. Les toilettes de la salle me semblent largement insalubres. Je

1. Pendant ramadan comme le reste de l'année, certains acrobates fractionnent leur entraînement en fonction des différentes prières. Alors que tout s'active bruyamment autour d'eux, ils procèdent à leurs ablutions puis installent leur tapis de prière. Une fois le rituel accompli, ils retournent à leur séance de spécialité.

2. Étienne LAMAH CÉCÉ FOROMO, « Élargir l'accès à l'eau potable en Guinée », Expertise France, projet. En ligne : <https://rapport-annuel.expertisefrance.fr/projets/pasaz/> (consulté le 20/12/2024).

n'ose pas y pénétrer la première semaine. Puis j'affronte les blattes qui me fixent, l'odeur d'excrément et d'urine me poignarde, le noir total comme un cauchemar. J'ai peur de m'évanouir et des potentiels risques de maladies. J'entends les expatriés parler de tout un tas d'épidémies, virus, infections que je pensais disparues : dengue, rage, palu, Ébola, Marburg, fièvre jaune, hépatites, parasites en tout genre. J'avais déjà voyagé dans plus de 38 pays, mais toujours confortablement. Ici, je me sens en proie à tous les risques.

Les acrobates ont peu d'accès aux soins. Les médicaments sont chers et les consultations médicales entièrement à la charge du patient. Certains n'ont pas d'autres choix que d'attendre de guérir, ce qui est très problématique quand une simple plaie à la cheville se transforme en une infection grave de l'aine comme un phlegmon inguinal, ou encore quand les soins nécessaires après une chute sur la tête sont si élevés (13 000 000 GNF soit 1 300 €) que l'acrobate succombe à ses blessures sans qu'aucun soin ne lui soit prodigué à l'hôpital¹. Cet accès complexe aux soins ne limite pourtant pas la prise de risque des artistes à l'entraînement. Ils sont remarquables. Et je profite de mes peurs pour réaliser que le risque est une question d'habitudes culturelles. Ce qu'ils ne trouvent pas forcément risqué peut m'apparaître inconcevable (en matière d'accroche aérienne par exemple).

Famille, logement, argent

Le manque d'argent apporte d'autres contraintes sur les conditions de vie des acrobates. Certains ont un travail alimentaire (serveur, mécanicien, laveur de voitures, vendeur, chauffeur) modifiant la fréquence de leur venue à l'entraînement, les conduisant même parfois à l'abandon du cirque. Je n'ai pas encore déterminé le nombre d'acrobates qui avaient des enfants, mais c'est un nombre non négligeable qui influe sur leur présence aux répétitions. Parfois des bébés sont parmi nous dans la salle, gardés par une autre femme pour permettre à la mère de s'entraîner. Les enfants sont collés au dos de la femme avec un *pagne* (unité de longueur de tissu) en wax. Ils suivent ainsi tous les mouvements du « corps-porteur » du matin au soir, créant certainement des sensibilités aux mouvements très différentes des bébés français².

Les acrobates sans moyens financiers ont la possibilité de dormir dans les locaux d'entraînement. *Wontanara*, le slogan du pays (« être ensemble » ou « on est ensemble »), prend tout son sens quand 17 personnes se serrent chaque nuit dans 4 chambres de 5 m². Construites en tôle rouillée et bois

1. La famille du jeune acrobate n'ayant pu réunir que les trois quarts de la somme, les médecins n'ont procédé à aucun soin. Le jeune homme est décédé dans les 24 heures qui ont suivi son admission à l'hôpital. Certainement victime d'une hémorragie cérébrale, seule intervention dans les suites immédiates du traumatisme aurait pu le sauver.

2. Bien que l'utilisation d'échapes de portage se repande de plus en plus en France.

de récupération au sein même des locaux d'entraînement, ces « piaules » n'ont pas forcément de matelas et les acrobates dorment sur des planches de bois recouvertes de nattes. Certains empruntent les vieux tapis d'entraînement surplombés de moustiquaires trouées pour s'offrir un espace de repos. Parfois, un ventilateur vient compléter le confort, mais la chaleur accumulée par les murs pendant la journée continue toutefois de rayonner pour le reste de la nuit, entamant probablement la récupération d'après entraînement.

Matériel d'entraînement

La tenue d'entraînement est le premier élément que j'observe en rencontrant ces acrobates. Ils et elles portent le plus souvent des shorts de sport ou parfois des leggings. Les hommes s'exposent torse nu, ou suent dans des t-shirts synthétiques peu respirants. Les femmes s'entraînent en brassières ou elles aussi en t-shirt. L'exposition du corps n'est culturellement pas la même qu'en France. On peut voir en ville, dans la rue de la capitale, des gens se laver nus, des femmes torsos nus. Pour les acrobates du cirque Tinafan, la tenue du *Silly* national, le club de foot du pays, est fortement recommandée. Composée d'un short et d'un t-shirt noir de contrefaçon, ils se nomment les « commandos ». Chaque acrobate imagine un flochage original composé du nom de la compagnie et de son surnom. J'ai eu le droit à mon propre ensemble floqué. En outre, des bandes médicales viennent recouvrir les poignets de certains. D'autres portent des manches de t-shirt découpé, des chevillières et autres chaussettes multiusages, servant à soulager les articulations, d'accessoire décoratif ou pour réduire l'effet glissant de la transpiration. Les *baya*, colliers de perles portés autour du ventre, les *médicaments*, liens ventraux en fil, ainsi que quelques bijoux en *cauri*¹, corde, métal et bois, ornent le corps des acrobates.

Les températures élevées, l'humidité, le sable provoquent une dégradation rapide du matériel acrobatique. De plus, le coût élevé des tapis et autres agrès pousse les usagers à les utiliser jusqu'à leur dernier souffle. Achetés dans les années 2000, réparés maintes et maintes fois, l'état de vétusté fait froid dans le dos, aucune vérification n'est opérée. La notion de sécurité et les usages qui en découlent semblent propres à mon apprentissage. Cela me hérisse parfois jusqu'à la colère quand par exemple un agrès aérien tient par de la corde à linge. Le matériel vient souvent d'Europe et n'est donc pas forcément adapté aux conditions particulières de la Guinée (poussière, hygrométrie, température, utilisation). De plus, la construction hasardeuse d'agrès — à partir de photos ou de vidéos — engage l'intégrité physique des acrobates. Au moment de la rédaction de cet article

1. Coquillage emblématique blanc nacré dont la forme pourrait rappeler une grosse graine de café.

j'étais responsable d'un projet d'appui au cirque guinéen¹ qui entre autres accompagnait le développement d'une filière de recherche et construction d'agrès de cirque. L'objectif était de réduire les accidents, l'usure prématurée et le renouvellement du matériel.

Il serait ici trop long de détailler comment la conception particulière de chaque agrès influe sur les pratiques. Cependant nous pouvons citer l'exemple du pneu comme matériel spécifique d'entraînement. Servant tour à tour de système de propulsion (comme un mini-trampoline), de poids de musculation (comme pour le *CrossFit*), de poids d'assouplissement pour les contorsionnistes, etc. Citons encore les bambous géants qui servent de perches de portés ou à la géométrisation des pyramides.

Toutes les cordes que nous utilisons en France pour les accroches d'agrès sont ici remplacées par des câbles. Lors de mes premiers terrains je n'ai pas observé de *ceinture de sécurité*² dans les locaux d'entraînement. Les acrobates disent ne pas en posséder ou que les poutres ne sont pas assez solides pour accrocher. Depuis la rédaction de cet article fin 2023, j'ai fait financer 8 000 € de matériel de sécurité. La pratique de la parade est quant à elle beaucoup plus courante. Pour les pyramides humaines ou la *banquine*, tout le collectif se met en soutien préventif et rattrape l'acrobate s'il venait à chuter, ou afin d'amortir les descentes au sol de grande hauteur. Parfois les parades sont là, mais délaissent sans souci celui qui chute, par manque de rigueur ou de concentration. Les porteurs savent voltiger et il n'est pas rare de voir un porteur montrer une figure à un voltigeur moins expérimenté. Ceci est possible, car avant de prendre le rôle de porteur, ces acrobates étaient d'abord des voltigeurs. Puis ils ont grandi et pris en masse devenant à leur tour de très bons porteurs.

Pratiques

Pour cette dernière partie nous avons choisi un déroulement chronologique de la semaine et de la journée « type » d'entraînement du Cirque Tinafan où j'ai passé une grande partie de mon temps d'étude.

Les entraînements ont lieu du lundi au jeudi, avec une pause le vendredi jour de la prière dans la religion musulmane. Le samedi est destiné aux représentations et figure même dans le guide touristique *Petit futé*³. À la

1. Financé par l'Ambassade de France en Guinée, le projet *Yiriwa* porté par le Centre culturel franco-guinéen fut un incubateur culturel et artistique à destination des compagnies et artistes du pays. Lien vers le résumé du projet en ligne : <https://gn.ambafrance.org/Le-Cirque-guineen-en-pleine-expansion> (consulté le 20/12/2024).

2. Nommée « ceinture de longe » en France. Les longes de sécurité reliées à une ceinture sont tenues par le *longeur*. Elles servent à l'assurage des acrobates en cas de chute ou pour l'apprentissage des figures.

3. *Guinée*, les Nouvelles éditions de l'Université, 2019.

fin des représentations, on fait passer un *chapeau magique* (de jonglage) en expliquant que les dons généreux des touristes servent à financer la formation et à payer des sacs de riz pour les repas des acrobates.

L'échauffement

Certains acrobates se rendent au *kofo* ou sur la plage à 7h avant l'entraînement pour pratiquer l'acrobatie avant que la température ne soit trop élevée. D'autres pratiquent la musculation de rue ou s'échauffent dans les escaliers du stade. Beaucoup arrivent aux alentours de 9h, car ils habitent loin de la salle, ou n'ont pas réussi à se réveiller. Le retard et la ponctualité ne sont pas perçus de la même manière qu'en France.

Les échauffements sont quotidiennement accompagnés de 5 à 10 percussionnistes, frappant sur les *doumdoum*, *kenkeni*, *sangban*, cloche, *woté* (djembé) et parfois accompagnés d'instrument à cordes comme le *bôlongni* ou la *cora*. Les vibrations mélodiques des peaux frappées par les mains calleuses percutent ma cage thoracique. Le niveau sonore est exaltant. Mes oreilles bourdonnent. Le son assourdissant est si puissant qu'il sature mon espace de confort. Ce matin, il me déclenche une nausée. Pour avoir un ordre de grandeur, on peut entendre ces percussions à plus de 1,5 kilomètre en pleine ville. Je ferme les yeux. J'imagine des *baga*¹ et ces mêmes sonorités parcourir la forêt. J'entends les tambours de guerre qui motivent et espèrent. La musique entraînant incite au travail et supporte les mouvements des acrobates. Je note deux types d'échauffements que je qualifie ainsi :

- les échauffements sportifs,
- les échauffements dansés.

Le cadre de cette brève contribution ne permet pas de décrire les exercices un à un. Les exercices de type physique sont guidés par un des acrobates expérimentés, débutant par des courses en cercle, alternées avec des traversées diagonales, des séries de sauts, de passage au sol, etc. On répète plusieurs fois le même mouvement simple. L'échauffement se poursuit ensuite par des exercices articulaires et musculaires au sol, tout le groupe est tourné dans la même direction que celui qui guide, qui, lui, leur tourne le dos.

Les échauffements de type danse sont tout aussi complexes à décrire. Deux personnes guident chacun un groupe dans deux diagonales qui se croisent. Les mouvements sont issus de la danse traditionnelle guinéenne, les « ballets africains » ou improvisés par celui ou celle qui guide. L'intensité et la complexité des mouvements augmentent durant 45 minutes à 1 heure. Des sautilllements précis, des transferts de poids du corps, flexions

1. Peuple de Guinée.

de dos, articulations des bras, etc., c'est un échauffement très intense et complet.

Certains groupes observés font des durées en équilibre sur les mains après l'échauffement. Ils suivent le programme créé par le manager du groupe ou suivent en direct les indications d'un aîné plus expérimenté.

La séance d'acrobatie

Dans la continuité de l'échauffement et sans marquer de pause, les acrobates se placent en ligne pour pratiquer l'acrobatie au sol. Suivant les compagnies, ils se placent en file devant de vieux tatamis rouges, devant des tapis de mousse à faible densité dont les housses ont été refaites plusieurs fois ou encore devant des pistes d'acrobatie enroulables en piteux état : déchirées, décollées, et ne jouant plus convenablement leur rôle de protection aux impacts. Qu'importe l'état et le nombre de ces tapis, ce sont des prodiges qui s'élancent, sautent et tournoient. Le niveau acrobatique est nettement plus élevé¹ que la pratique du cirque que j'ai pu observer en France depuis 2012.

Au niveau de la dénomination des figures, je n'ai pour l'instant identifié que peu de dissemblances. Un travail complémentaire sur la « langue du cirque² » en Guinée sera mené lors de mes prochains travaux.

À titre d'exemple, voici le nom de trois figures acrobatiques :

Nom soussou	Équivalent français
rouleau	roulade
flic	flip
rada	rondade sans les mains

Le déroulement d'une session d'acrobatie est simple. Je décrirai ici une typologie observée dans plusieurs lieux d'entraînement (Kira Circus, Amoukanama, cirque Tinafan). On procède généralement de deux manières dans la même séance : par « augmentation » puis par « empilement³ ». Une figure d'un type est réalisée puis au passage suivant, il s'agira d'une figure du même ordre légèrement plus difficile : c'est l'augmentation. Pour prendre un exemple très simple, une roulade puis au passage d'après un saut de l'ange.

1. Pour justifier ce qualificatif : le niveau est plus élevé au niveau de la longueur des séries, de la hauteur des acrobaties, mais également du nombre de rotations et de vrilles exécutées. L'acrobatie au sol en France s'est développée vers *l'acrodanse ou danse-acro*, en opposition à une pratique dite plus gymnique. Mais en définitive, le niveau, qui peut être relié à une performance mesurable (gymnique, athlétique) ou esthétique (artistique), soulève la question des critères et de jugements.

2. À ce sujet pour la France, voire Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du cirque : des mots dans la sciure*, Stock, 2003. Et Catherine ZAVATTA, *Les mots du cirque*, Belin, 2001.

3. Je choisis ce terme.

L'empilement arrive ensuite : on réalise une figure et au passage suivant on réalisera cette même figure enchaînée avec une figure supplémentaire. Exemple : salto avant puis salto avant rondade. Les acrobates moins expérimentés se mettent sur le côté rapidement pour regarder les prouesses. Les empilements peuvent aller très loin dans le sens où les enchaînements peuvent se composer lors d'un même passage d'une trentaine de figures acrobatiques dans la même série. Ce qui est largement supérieur à ce que j'ai pu faire en gymnastique ou en cirque, où le nombre de figures se limite à cinq ou six. Les deux ou trois acrobates restants jusque-là finissent en général à bout de force et de souffle les dernières figures, ou abandonnent en cours de série, mettant fin à la session d'acrobatie.

Tous les 2 ou 3 jours au cirque Tinafan, en fin de séance acrobatique, il y a une réunion en *soussou*¹. Tous les acrobates sont assis au sol et le maître parle, fait le point sur les événements à venir, les problèmes éventuels. Ce type de réunion en langue locale n'était traduite qu'en petite partie en français, m'empêchant l'accès à certaines informations précieuses. J'ai pris quelques cours de *soussou* lors de mes terrains de recherche, cependant mon niveau ne dépasse pas celui des salutations et conversations élémentaires.

La séance de spécialités

Ensuite, chacun des acrobates part s'exercer à sa spécialité. Souvent en autonomie, ou en petits groupes spécifiques. Ceux qui savent le plus enseignent aux moins expérimentés, tout en s'entraînant eux même. *Wontanara* ! On peut tout de même identifier quelques personnalités professorales, mais pas aussi marquées que dans nos pratiques d'entraînement acrobatique françaises. Durant les entraînements, j'ai pu assister à des sévices éducatifs. Pour leur désobéissance, ces trois jeunes acceptent une grande frappe de la main sur leur frêle dos nu. La sympathie kinesthésique s'opère en moi. Ma mémoire s'active, mes années de gymnastique sont aussi marquées de brutalité. Pour son absence de la veille, cet acrobate reçoit cinq coups d'une grosse corde dure, devant tout le monde. J'ai honte, je filme pour l'étudier dans ma thèse. Est-ce un témoignage que je laisse ou un goût sadique pour le sensationnel ? Il m'arrive d'observer ces punitions dans la rue, avec des citoyens lambda, ce n'est donc pas un dressage du corps propre au cirque, mais une pratique usuelle.

Les séances de spécialité servent à préparer les différents *programmes*, équivalent de ce que nous appelons en France les numéros. Ce glissement de sens métonymique du mot « programme » vient certainement du fait de programmer ce que l'on va montrer et du fameux programme distribué avant les spectacles présentant la succession des numéros.

1. Il y a quatre langues officielles en Guinée : le soussou, le malinké, le peul et le français ; et plus d'une vingtaine de langues semi-officielles.

Disciplines de cirque

Durant mes trois venues sur le terrain, j'ai pu observer les spécialités de cirque suivantes. Certaines comme la manipulation du feu, les *kakilambé* (échasses), jonglages de bassines, etc., sont originaires de Guinée, les autres sont des pratiques occidentales importées.

Je n'opère pas de classement de ces disciplines pour le moment afin d'éviter tout ethnocentrisme lié à l'indexation en 4 ou 5 familles de disciplines¹ de cirque : acrobatie au sol, pyramides humaines, *lébéré* (chapeau magique), corde lisse, *houla hoop* en roseau, *banquine*, portés en duo, mini trampoline basket, trampoline, manipulation de feu, rollers acrobatiques, *rola bolla*, roue Cyr, perche aérienne, sangles, monocycle, portés sur perche, trapèze volant, bassines, fouet, contorsion, *kakilambé* (échasses), mat chinois, balançoire russe, équilibre sur cannes, bascule, tissu, corde lisse, cerceau, trapèze, bâton du diable, massues.

Sur la durée de mes terrains, je n'ai observé qu'un seul numéro de magie sur scène lors du concours Afro Super Talent² en 2022. Cependant, la manipulation de chapeaux, que nous classerions en France dans la catégorie jonglage, est nommée *chapeaux magiques* par les Guinéens. Je me demande alors où ils classeraient réellement cette discipline.

Je n'ai pas vu ou entendu parler de discipline de dressage d'animaux. Je n'ai pu voir qu'une seule entrée clownesque connue de « jonglage passing » et *strip-tease*. D'autre part, j'é mets l'hypothèse que certaines disciplines ont disparu, car les agrès étaient vétustes et ont dû être jetés.

Dans mes recherches précédentes, j'ai eu l'occasion d'explorer les modes de transmission et d'évolution de discipline de cirque et particulièrement le cas des sangles aériennes. Au gré des tournées et des rencontres artistiques, les artistes de cirque croisent d'autres disciplines et s'échangent mutuellement des compétences pour agrandir leur spectre interprétatif. C'est lors d'un voyage d'affaires en Tanzanie que l'un des managers de cirque guinéen a « importé » les pyramides humaines en Guinée. De même que la venue de formateurs internationaux permet une circulation des techniques.

Un autre mode d'introduction se situe dans les actions sociales et humanitaires. J'évoque plusieurs exemples : j'ai pu donner un fil d'équilibre il

1. Acrobatie, jonglerie, clown, dressage, magie. *Les Arts du cirque l'encyclopédie*, site dédié de la BnF et du CNAC. En ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr> (consulté le 20/12/2024), ne comptabilise que 4 familles. Ils choisissent d'associer magie et jonglerie dans une même famille, car relevant tous deux de la manipulation d'objet. On objectera, d'une part, que les disciplines acrobatiques avec agrès sont pour certaines des formes de manipulations d'objets et, d'autre part, que jonglerie et magie sont des pratiques séparées et ont des *philosophies* bien différentes.

2. Lien vers le site d'Afro Super Talent. En ligne : <https://afrosupertalent.com/candidats/> (consulté le 20/12/2024).

y a quelques mois, ainsi qu'environ 8 m³ de matériel de cirque¹ pour les aider à renouveler leurs installations. Il n'y avait pas de *fil-de-fériste* en Guinée avant. La compagnie française Toufoutoufly a offert en 2023 un grand « conteneur 40 pieds » de matériel, qui participe à la continuité et au renouvellement des disciplines de cirque en Guinée. D'un autre côté, les projets dits de « développements » financent parfois des interventions et du matériel de cirque. Ce dernier, acheté en France, répond aux exigences particulières d'un cirque à la française, induisant, à un niveau d'analyse poussé, des modifications fines de la pratique acrobatique en Guinée².

De plus, comme ailleurs dans le monde, le développement d'internet et des réseaux sociaux accélère la circulation des figures acrobatiques au risque de procéder à un gommage des particularismes culturels³ et une forme d'uniformisation des pratiques circassiennes. Ce que l'on voit ailleurs devient un but à atteindre. Pourtant Internet en Guinée est excessivement cher par rapport aux prix français, tout passe ici par le réseau téléphonique mobile (le réseau internet filaire étant presque inexistant). En outre, les prix sont exorbitants en comparaison du coût de la vie : le salaire moyen guinéen avoisine les 700 000 GNF en 2023, et il faut compter 40 % d'un salaire soit 265 000 GNF pour le plus gros forfait internet (30 Go environ 30 €). Aucun des acrobates ne peut s'offrir pour l'instant un tel luxe. Les acrobates utilisent alors l'application chinoise *Xender*, qui leur permet de s'échanger des fichiers multimédias et autres vidéos de cirque, sans internet, ni Bluetooth, en créant un réseau local privé entre deux appareils mobiles. Le visionnage de ces vidéos fait partie intégrante du quotidien des artistes.

Fin d'entraînement

La fin de l'entraînement est marquée par la fin de la préparation du repas, vers 15h. en général. Le repas est pris en commun et ne dure jamais longtemps. Ensuite, chacun rentre chez soi, parfois très loin. Ceux qui vivent dans les locaux d'entraînement s'attaquent à leurs activités personnelles : lessives, toilette, tressage, petites courses, promenades, repos, discussions. Ils palabrent longuement sur les bancs de bois ou à cheval sur les mobylettes parquées. Ils se cachent pour fumer, encore. D'autres retournent à la salle de sport. Ailleurs, on prépare l'*ataya*⁴ avec le reste des

1. Le matériel a été donné par la Compagnie des Rêves Funambules qui a dû fermer à la suite des confinements liés au Covid-19 en France.

2. La pratique acrobatique sera analysée précisément dans ma thèse de doctorat, à l'aide notamment de la chronophotographie et de ma participation-observante.

3. L'expression est utilisée pour le cirque guinéen dans l'article de Betty LEFÈVRE et Magali SIZORN, « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines », *Corps et culture*, 6/7, 2024. En ligne : <http://journals.openedition.org/corpsetculture/800> (consulté le 20/12/2024).

4. Préparation du thé noir à la sénégalaise ou à la guinéenne.

braises du repas. Les multiples cycles de cuisson et d'infusion du thé sont méthodiques, et donc confiés aux anciens de la troupe. D'autres partent travailler. Triment encore un peu pour gagner quelques francs afin de continuer à faire du cirque « un choix par amour¹ ».

Conclusion

Au cours de cet article, nous avons pu montrer que les conditions extérieures, indépendantes de la volonté des acrobates, influençaient sérieusement la pratique du cirque en Guinée. Température, humidité, nature du sol, type de locaux, pollution, maladies et accès au soin, eau potable, etc. sont à la base d'une multitude d'adaptations des pratiques circassiennes. Par ailleurs, les aspects culturels, comme la religion, les pratiques issues de longues traditions, les modes alimentaires et sanitaires ainsi que les conditions de vie, fertilisent les activités d'entraînements. Ils singularisent la pratique du cirque par rapport à d'autres pédagogies internationales que j'ai pu observer. Les aspects matériels comme les locaux d'entraînement, la disponibilité ou l'état des agrès de cirque induisent des modes de pratiques particuliers, qui l'émancipent d'un cirque à la française (pourtant à l'origine de son importation et de son développement en Guinée).

La méthodologie et l'implication totale du corps du chercheur nous ont permis de mettre en évidence des aspects physiologiques et des positionnements acrobatiques particuliers.

La description chronologique d'une journée d'entraînement et l'étude des pratiques purement circassiennes ont mis en lumière des éléments de langages, des typologies d'échauffements, des spécialités, mais aussi la place centrale de l'acrobatie au sol dans la conception d'un cirque à la guinéenne.

D'un point de vue structurel, il persiste quelques flous dans l'organisation du cirque guinéen. Il est parfois complexe de se repérer dans ce qui correspond administrativement à une école, une entreprise, une association. Les compagnies semblent jouer de cette ambiguïté pour arranger parfois des affaires de financement, accélérant parfois l'amélioration des structures d'entraînement mais souvent rebutant les financeurs institutionnels. Dans cette continuité, les acrobates peinent à sortir des centres de formation, car n'ayant pas de rémunération, ils ne quittent l'école que s'ils obtiennent un contrat à l'étranger. Ils reviennent ensuite ou non en Guinée pour s'entraîner et entraîner. S'ensuit un appauvrissement de la qualité de formation. Les meilleurs qui servaient d'entraîneur, s'en vont et sont remplacés par leurs meilleurs élèves... mais certainement que plus cela se produit moins

1. Expression entendue à plusieurs reprises au cours du terrain dans la bouche d'acrobates.

le niveau des entraînements et les qualités pédagogiques sont élevées. Pour l'instant les compagnies cherchent à s'exporter à l'international, car il y a trop peu d'argent pour cela dans le pays. La rémunération des artistes de cirque est un point de départ à leur autonomie. Sans salaire de leurs prestations circassiennes, ils seront contraints de changer de métier pour subvenir à leurs besoins vitaux.

La majorité de l'argent consacré au cirque provient de grands programmes de financement (réseaux des ambassades, ONG, Fondations, entreprises...). La problématique est que ces projets ne communiquent pas ensemble et repartent souvent de zéro.

Un projet d'école nationale du cirque porté par la compagnie Circus Baobab est en cours d'étude et sera peut-être financé à hauteur de 61 millions d'euros par l'Agence française de développement (AFD). Ce projet est destiné à fournir le marché mondial en acrobates guinéens et développer des métiers annexes bénéfiques à l'économie locale. C'est une aubaine pour la pratique du cirque en Guinée. Il serait pertinent de compléter ce projet par une réflexion sur l'immobilier existant : rénovation de la salle financée par la France dans les années 2000, extension des structures actuelles etc. Ainsi, toutes les chances de pérenniser ce projet et de l'inscrire dans un temps long seront réunies, aux bénéfices de femmes et d'hommes dont l'existence dépend.

Les chevaux sauteurs du Cadre noir

L'art de révéler la virtuosité équine

Vanina DENEUX-LE BARH, Marine LEBLANC* & Benoit HUET*

*Institut français du cheval et de l'équitation, Pôle développement, innovation et recherche, Saumur
UMR Innovation, INRAE, CIRAD, Institut Agro, Montpellier*

**MIP (UR4334), Nantes Université*

En 2011, l'équitation de tradition française a été inscrite par l'UNESCO sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité¹. Le Cadre noir de Saumur en est l'un de ses principaux représentants. En tant que dépositaire de cette équitation de tradition française (ETF), le Cadre noir (CN) s'inscrit dans une double histoire, celle pluriséculaire de l'équitation et sa propre histoire institutionnelle. L'ETF puise ses racines dans les traités équestres de l'époque moderne, notamment celui de Pluvinet au XVII^e siècle qui érige l'équitation en art équestre et celui de la Guérinière au XVIII^e siècle. Il s'agissait d'une équitation de cour, apprise dans les académies qui se développent dans les provinces², au sein desquelles les gentilshommes et les chevaux faisaient preuve de virtuosité en présentant des figures dites de haute école. La haute école comprend tous les mouvements exécutés par les chevaux avec excellence, c'est-à-dire avec rythme, équilibre, impulsion et légèreté. Elle intègre également les airs relevés³.

Institutionnalisée en 1825 en tant qu'école de formation des élites militaires, le Cadre noir s'est ouvert aux civils en 1972 en devenant la pièce charnière de l'École nationale d'équitation (ENE). En 2010, le CN et l'ENE ont fusionné avec les Haras nationaux pour former une nouvelle institution : l'Institut français du cheval et de l'équitation (IFCE) qui a pour

1. Voir « L'équitation de tradition française ». En ligne : <https://ich.unesco.org/fr/RL/l-equitation-de-tradition-francaise-00440> (consulté le 13/12/2024).

2. Corinne DOUCET, « Les académies équestres et l'éducation de la noblesse (XVI^e-XVIII^e siècle) », *Revue historique*, 628(4), 2003, p. 817-836. En ligne : <https://doi.org/10.3917/rhis.034.0817>.

3. La Guérinière (1733) définit les « airs relevés » comme les sauts bien détachés du sol qu'effectuent les chevaux. On les appelle plus couramment aujourd'hui les sauts d'école.

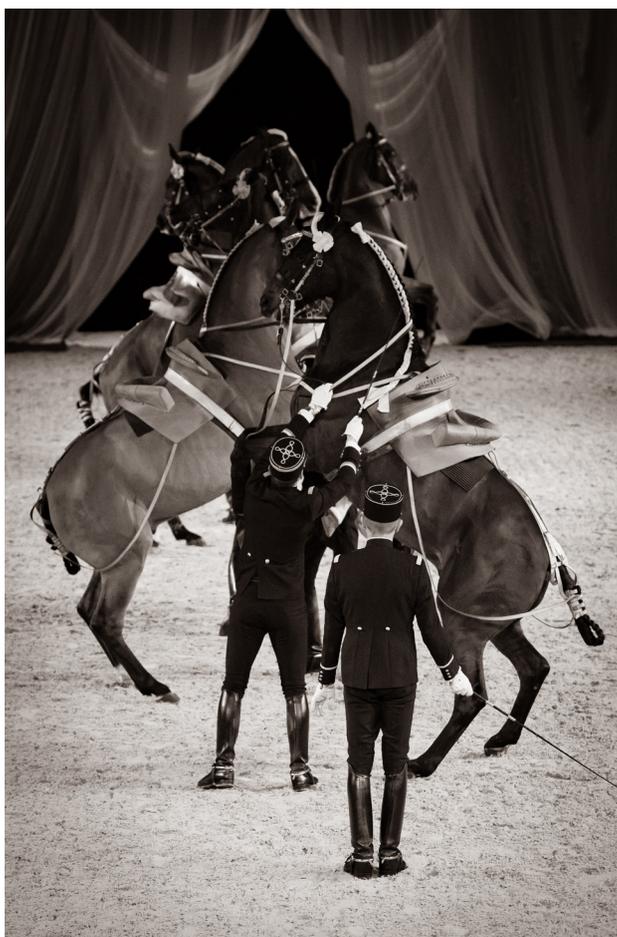
Fig. 1 — Reprise des écuyers.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

double tutelle étatique le ministère de l'agriculture et celui des sports. Les missions confiées aux écuyers sont, en raison de leur expertise, de former des professionnels de l'équitation, de concourir à haut niveau et d'assurer la promotion de l'ETF au niveau international. Du fait de leur histoire institutionnelle et de leurs missions les écuyers du CN se vivent professionnellement d'abord comme des sportifs de haut-niveau et se refusent à toute comparaison artistique, *a fortiori* circassienne.

Fig. 2 — Reprise des sauteurs.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

Les représentations valorisant l'ETF mettent en scène des carrousels (fig. 1) et des reprises de chevaux sauteurs¹ (fig. 2) qui consistent essentiellement en « des évolutions d'ensemble subordonnant la virtuosité individuelle à la rigueur collective² ». Ces représentations ont pour idéal

1. Les carrousels sont des reprises où plusieurs couples cavaliers-chevaux déroulent une succession de figures stylisées et codifiées en musique. Les chevaux sauteurs sont des chevaux dont la spécialité est d'exécuter des sauts d'école, eux aussi codifiés selon les principes de l'équitation française (voir « les sauts d'école ». En ligne : <https://www.ifce.fr/cadre-noir/le-cadre-noir/le-cadre-noir/sauts-decole/>) (consulté le 13/12/2024).

2. Pierre DURAND, « Le Cadre noir », *Revue historique des armées*, 249, 2007, p. 9. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-historique-des-armees-2007-4-page-7?lang=fr> (consulté le 13/12/2024).

de valoriser des savoir-faire¹, notamment la virtuosité des chevaux, et d'autre part de susciter l'émotion des spectateurs par les effets de légèreté et d'harmonie dans les figures réalisées par les chevaux et les écuyers.

Dans cet article nous proposons d'analyser comment se construit la performance produite conjointement par des acteurs provenant de deux espèces et quels en sont les attendus. Ici, la performance renvoie à la réalisation des sauts d'école pratiqués au Cadre noir. Celle-ci requiert une coordination complexe entre les écuyers et les chevaux et la virtuosité de ces acteurs joue un rôle important au sein de cette performance. Il s'agit également de comprendre la façon dont se donne à voir cette performance interspécifique lors des galas et d'étudier l'expression de la virtuosité des sauts d'école.

Pour répondre à cette problématique, nous nous sommes appuyés sur deux recherches doctorales et leurs cadres théoriques respectifs. La première s'intéresse au travail animal² et analyse les relations de travail entre humains et chevaux dans une perspective panoramique³. La seconde étudie un contexte spécifique qui est celui du travail à la main des écuyers avec des « sauteurs ». Elle s'appuie sur le cadre théorique du programme de recherche du cours d'action⁴ qui permet une analyse sémiologique des activités humaines et animales.

Après avoir présenté la notion de travail inter-espèces, ici homme-cheval, nous présenterons l'analyse de l'activité collective développée par un couple écuyer-cheval, à travers une étude de cas réalisée au Cadre noir. Cette analyse a été menée à trois échelles temporelles : (1) à l'échelle de l'histoire de la relation entre un écuyer et son cheval ; (2) à l'échelle d'une séance d'entraînement ; (3) à l'échelle de la réalisation d'un saut. Au sein de ces trois échelles, nous prendrons en compte l'influence de la dimension culturelle partagée par les deux acteurs. Enfin, nous concluons sur la dimension esthétique de la mise en spectacle des performances associant humains et chevaux dans le cadre contraint de l'équitation de tradition française.

1. Magali SIZORN, « Une ethnologue en “Trapézie” : Sport, art ou spectacle ? », *Ethnologie française*, 38(1), 2008, p. 79-88. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.081.0079>.

2. Jocelyne PORCHER, « Ce qu'une théorie du travail animal permet de comprendre du cirque », *Circus Sciences*, 1, 2020, p. 6-13. En ligne : <https://www.pulm.fr/index.php/default/numerique/nos-revues-en-libre-acces/circus-sciences.html> (consulté le 13/12/2024).

3. Vanina DENEUX-LE BARH, *La profession anthropoéquine : Une identité marquée par une communauté socialisatrice de travail interspécifique*, Thèse de doctorat en sociologie, Université Montpellier 3 Paul-Valéry, 2021. Résumé en ligne : <https://theses.fr/2021MON30016> (consulté le 13/12/2024).

4. Jacques THEUREAU, *Le cours d'action : méthode développée*, Octarès, 2006. Jacques Theureau, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche “cours d'action” », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4, 2, 2010. En ligne : <https://doi.org/10.3917/rac.010.0287> (consulté le 13/12/2024). Jacques Theureau, *L'énaction & l'expérience*. Octares, 2015.

Fig. 3 — Pas de trois.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

Le travail interspécifique : le cas des relations de travail entre humains et équidés

Le travailler animal

À partir du cadre théorique de la psychodynamique du travail¹, J. Porcher et son équipe Animal's Lab ont théorisé le *travailler animal* comme :

Une subjectivité animale engagée dans le travail avec les humains. Cet investissement n'a rien de naturel ni de spontané, il est construit par des apprentissages, de la communication, des affects, et par la mobilisation de l'intelligence et des compétences des animaux. Suite à nos recherches, et en cohérence avec la clinique du travail pour qui travailler, c'est combler l'écart entre le prescrit et le réel, nous définissons le travailler animal comme l'effort que doit faire l'animal (...), au-delà du cadre et des procédures mises en place par les humains, pour atteindre les objectifs qui lui sont fixés. Ce travail ne dépend pas de l'espèce considérée, mais de chaque individu dans sa singularité².

1. Christophe DEJOURS, *Travail vivant. 2 : Travail et émancipation*, Payot, 2013.

2. Jocelyne PORCHER, « Le programme ANR COW. L'ouverture d'un front de recherches inédit sur le travail animal », *Natures Sciences Sociétés*, 25(2), 2017, p. 175. En ligne : <https://doi.org/10.1051/nss/2017043>.

À ce cadre initial est venu s'ajouter celui de la sociologie clinique du travail qui a permis de préciser la prise en compte de la notion d'activité telle que définie par M. A. Dujarier¹. L'activité est ici entendue comme le travail « en train de se faire », ce qui permet de dresser des ponts avec le cadre théorique du cours d'action², mobilisé dans la seconde étude présentée dans cet article. Grâce à l'étude de l'activité, nous pouvons analyser les effets du travail sur les modes d'engagement, tant corporel que psychique, des individus quelle que soit leur espèce d'appartenance, et ainsi appréhender les formes de socialisation interspécifique.

Les chercheurs du collectif Animal's Lab ont mis en évidence que la rationalité première du travail avec les animaux est la relation. L'affectivité réciproque entre humains et animaux est centrale dans l'ensemble des formes de relations de travail étudiées³. La coopération qui permet aux individus de travailler et de produire ensemble repose sur la capacité d'empathie de ceux-ci⁴. L'empathie est un processus de synchronisation émotionnelle qui permet de rechercher un compromis pour ne nuire ni à l'un ni à l'autre. Plus précisément, l'empathie sensorimotrice — disposition à agir et à percevoir qui unit les individus dans les relations de travail humains-animaux — est à la base de la construction d'un langage commun qui assure la coopération⁵. Cette disposition se manifeste à travers le contact, que l'on entend ici spécifiquement comme la relation entre la main de l'écuier et la bouche du cheval à travers les rênes.

La seconde rationalité de la coopération dans le travail est instrumentale : elle a une visée productive. Mais, « travailler, ce n'est pas seulement produire, c'est aussi vivre ensemble⁶ ». En effet, la coopération participe de l'élaboration des savoirs et des potentialités tant des individus que du collectif de travail, forgeant alors l'identité du collectif et plus largement d'un groupe professionnel.

1. Marie-Anne DUJARIER, Corinne GAUDART, Anne GILLET & Pierre LENEL, *L'activité en théories. Regards croisés sur le travail*, Octarès, 2016.

2. Cadre théorique et méthodologique visant l'analyse de l'activité dans une perspective phénoménologique. Jacques THEUREAU, *op. cit.*, 2006. Jacques THEUREAU, *op. cit.*, 2015.

3. Charlène DRAY, « Du cheval exécutant au cheval actant. Réinventer les relations inter-espèces au travers d'une pratique artistique expérimentale », *Circus Sciences*, 1, 2020. En ligne : <https://www.pulm.fr/index.php/default/numerique/nos-revues-en-libre-acces/circus-sciences.html> (consulté le 13/12/2024). Jocelyne PORCHER & Jean ESTEBANEZ, « Animal labor : At the forefront of innovative research », dans Jocelyne Porcher & Jean Estebanez (éd.), *Human-Animal Studies*, 2019, p. 11-34.

4. Richard SENNETT, *Ensemble. Pour une éthique de la coopération*, Albin Michel, 2014.

5. Marine LEBLANC, Benoît HUET & Jacques SAURY, « "Contact" as a manifestation of sensorimotor empathy in the experience of expert écuers in interaction with horses », *Journal of Consciousness Studies*, 29, 11-12, 2022, p. 80-107. En ligne : <https://doi.org/10.53765/20512201.29.11.080>.

6. Isabelle GERNET & Christophe DEJOURS, « Évaluation du travail et reconnaissance », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 8, 2009, p. 29. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2009-2-page-27?lang=fr> (consulté le 13/12/2024).

Fig. 4 — Le saut du piquet.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

Le groupe professionnel des écuyers du Cadre noir

Selon D. Demazière et C. Gadéa, un groupe professionnel est défini comme un « ensemble de travailleurs exerçant une activité ayant le même nom et par conséquent une visibilité sociale, bénéficiant d'une identification et d'une reconnaissance, occupant une place différenciée dans la division sociale du travail et caractérisé par une activité symbolique¹ ».

Au sein de l'IFCE, les écuyers du CN demeurent un groupe professionnel qui se démarque des autres employés de l'institut tant par son identité professionnelle que par sa prestance symbolique formalisée par l'uniforme noir des cavaliers. Faire partie de ce groupe est vécu comme une appartenance à une élite professionnelle et demande aux humains et aux chevaux des capacités performatives particulières, tant physiques que mentales.

Du côté des équins, le recrutement s'effectue de la même manière que pour des organismes publics à l'instar de la Garde républicaine qui recourt à un appel d'offre dans le cadre d'un marché public². À l'IFCE, il existe une commission équine qui équivaut à un service de ressources humaines. Elle

1. Didier DEMAZIÈRE & Charles GADÉA, *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, La Découverte, 2009, p. 20.

2. Vanina DENEUX-LE BARH, « Les chevaux de sécurité publique. Des professionnels... ? », *Économie rurale*, 4, 374, p. 91-106. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-economie-rurale-2020-4-page-91?lang=fr> (consulté le 13/12/2024).

Fig. 5 — Écuyer et son cheval sauteur.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

détermine les besoins en chevaux dans les différents sites de l'établissement et définit les évolutions de carrière des chevaux selon leurs capacités, principalement sportives, et surtout leur âge. Les chevaux sont achetés à l'âge de trois ans, et ce sont quasi exclusivement des hongres¹. Le choix des chevaux est déterminé par des critères génétiques (une attention est portée à la notoriété de la lignée paternelle), des critères physiques et anatomiques, mais surtout des critères mentaux. Il s'agit pour les membres en charge de la sélection de déceler des individus équins ayant « un bon œil ». L'analyse des entretiens menés auprès des écuyers indique qu'il n'existe pas de critères rationnels derrière cette expression. L'animal doit exprimer de la « générosité », de la « curiosité », de la « franchise », une « envie d'être avec les humains ». L'animal doit surtout donner l'envie de travailler avec lui.

Du côté des humains, il existe deux voies pour intégrer le CN, selon que la personne est militaire ou civile. Dans le premier cas, l'individu appartient à un corps militaire, il doit donc répondre aux critères physiques et psychiques de sélection de l'armée de terre ou de la gendarmerie. Suivant ses qualités, ses performances équestres et sa possession d'un diplôme d'enseignant d'équitation, il ou elle peut demander une affectation au CN en cas de vacance de poste. Dans le second cas, le recrutement se fait en deux étapes. La première est l'examen d'un dossier attestant

1. Le hongre est un cheval mâle castré.

Fig. 6 — Écuyer et son cheval.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

la possession d'un diplôme d'enseignement d'équitation (obligatoirement d'un niveau bac + 3 ou 4) et l'existence de résultats significatifs en compétition dans l'une des trois disciplines olympiques. La seconde consiste en un ensemble de tests techniques et culturels pour évaluer les savoirs faire du/de la prétendant·e mais aussi son adhésion aux valeurs du CN et de l'ETF. Ces valeurs relèvent principalement de l'humilité, de la maîtrise de soi, de l'esprit d'équipe et de la figure idéale-typique de l'Homme de cheval. La relation de l'écuyer et de son cheval doit pour répondre à l'ETF être obtenue grâce à une compréhension réciproque approfondie, intime et discrète. Elle se concrétise par une relation harmonieuse faite de légèreté sans aucun effet de force ou de contrainte, au contraire dans la fluidité des mouvements du cheval et du cavalier.

En 2023, ce groupe professionnel est composé de 34 écuyers dont 4 femmes¹ (fig. 7). Si, historiquement, le CN est militaire, seulement 7 écuyers ont le statut de militaires. L'écuyer en chef appartient obligatoirement à un corps d'armée. En tant qu'expert des sports équestres, le métier d'écuyer repose sur trois missions : la formation de chevaux et de professionnels des sports équestres ; la compétition à haut niveau et la promotion de l'ETF. Dans le cadre de cet article, nous nous centrons sur cette dernière mission. La valorisation patrimoniale de l'ETF est médiée

1. Les femmes au CN sont appelées écuyer et non écuyère car le substantif féminin est, dans leurs représentations, associé au cirque.

Fig. 7 — Les femmes écuyers du Cadre noir.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

par des représentations et des galas à destination du grand public. La moitié de ces représentations est constituée par les « Matinales », qui sont des spectacles pédagogiques s'inscrivant dans les visites guidées de l'IFCE. Lors des matinales les mouvements des chevaux et les airs de haute école sont expliqués au public par une voix off. La mise en scène s'en tient à une bande son qui accompagne les tableaux vivants. Le second type de spectacle est le gala. Deux fois par an se tient « Au cœur du grand manège » qui a pour arrière-plan scénique la vie au bord de la Loire (également inscrite au patrimoine de l'UNESCO). Deux galas thématiques se tiennent l'un au printemps, l'autre à l'automne. « Le printemps des écuyers » accueille d'autres artistes équestres. En 2023, la compagnie équestre des grandes écuries de Chantilly a été reçue. Les « Musicales » d'automne font se rencontrer écuyers et musiciens de musique classique. Par ailleurs, le CN est amené à se produire dans des villes de France (fig. 8) ou à l'étranger. Au total, pour l'année 2023, le Cadre noir a assuré 44 représentations.

Cette mission patrimoniale et artistique structure le quotidien des écuyers qui se vivent d'abord comme des sportifs de haut niveau. Les entraînements quotidiens sont cruciaux car ils encadrent la socialisation secondaire¹ des

1. Claude DUBAR, *La socialisation. Constructions des identités sociales & professionnelles*, Armand Colin, 2015. En ligne : <https://shs.cairn.info/socialisation--9782200601874?lang=fr> (consulté le 13/12/2024).

Fig. 8 — Courbette au Mont Saint Michel.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

humains et des chevaux. C'est au cours de ces entraînements que se bâtissent les savoirs partagés tant par les humains que par les équidés, dans un processus de professionnalisation mais aussi d'acculturation professionnelle. La virtuosité technique et esthétique du geste¹ s'y apprend tout autant que le vocabulaire professionnel, la grammaire non verbale construite avec les chevaux, l'intégration voire l'incorporation des valeurs du CN et de l'ETF par l'esthétique de la légèreté.

La formation conjointe des écuyers et des chevaux au Cadre noir

Bien qu'ils aient déjà des savoirs et des expériences équestres, les jeunes recrues nommées « élèves écuyer » suivent une première formation d'un an puis elles deviennent « aspirants écuyer » durant trois ans. C'est durant cette période qu'elles apprennent le travail avec les chevaux sauteurs.

1. Agathe DUMONT, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *Staps*, 4, 98, 2012, p. 113-125. En ligne : <https://doi.org/10.3917/sta.098.0113>.

À leur arrivée, à l'âge de trois ans, les chevaux peuvent ne pas être débourrés, c'est-à-dire qu'ils n'ont jamais été ni harnachés ni montés. Cette étape du débourrage correspond à une formation initiale qui prépare ensuite les chevaux à leur futur métier¹. Durant une phase d'apprentissage de trois ans, où tous les chevaux reçoivent la même éducation et les mêmes entraînements, les écuyers décèlent les aptitudes et habiletés de chaque jeune cheval et l'orientent en fonction de celles-ci, soit vers la compétition, soit vers les galas, soit vers la formation. Certains chevaux quittent l'établissement s'ils ne répondent pas aux attentes du CN. Dans la perspective des galas, les chevaux sont de nouveau orientés selon leurs capacités vers les reprises et carrousels, ou vers les sauteurs. Vers 6, 7 ans, les chevaux commencent à intégrer les matinales jugées moins impressionnantes que les galas du fait de l'absence d'effet scénique (jeux de lumière, fumées...). Après s'être aguerris aux Matinales, ils commencent à intégrer les galas à partir de l'âge de 8 ans. Les chevaux « doués », « performants » et perçus comme charismatiques, deviennent solistes. Voici le verbatim d'un écuyer évoquant la virtuosité de son cheval sauteur :

C'est un cheval [...] il était super symétrique, je n'ai jamais monté un cheval aussi symétrique. Pareil à gauche qu'à droite euh... Droit sur ses deux rênes. Vraiment c'est. Je n'ai pas eu de bons chevaux comme ça. [...] il avait tout quoi il faisait des courbettes formidables, croupades... Le cul par-dessus tête. Des cabrioles, il sautait. Les chevaux qui font les trois mouvements bien [...] c'est super rare. [...] C'est un cheval il était doué en tout. Et il adore apprendre des trucs².

Durant cette période d'apprentissage, le processus de formation est conjoint et dialectique. Les écuyers apprennent d'abord avec des chevaux aguerris, puis avec de jeunes chevaux qu'ils sont chargés de former. Inversement, les jeunes chevaux sont formés d'abord par des maitres-écuyers, c'est-à-dire des écuyers experts. Ces derniers enseignent aux aspirants à travailler avec les jeunes chevaux.

Les couples cavalier-cheval sont formés selon les affinités pour les galas. L'entente entre les individus est perçue comme primordiale pour être performant lors des représentations. L'un des écuyers interrogés parle de « l'osmose » qui doit exister entre les deux individus.

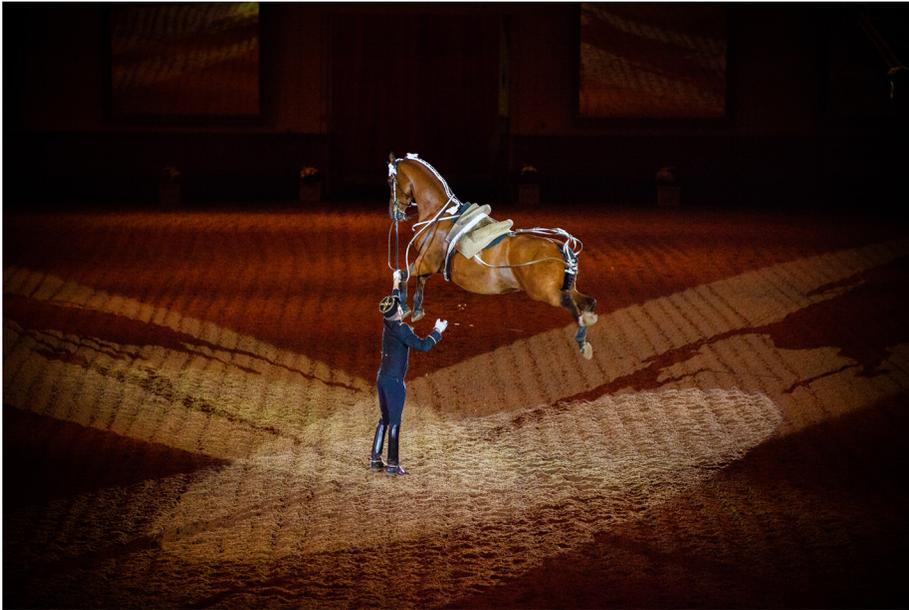
Ce qui est appris puis travaillé et entretenu, c'est la compréhension corporelle interindividuelle, car c'est d'abord par le corps que les individus, quelle que soit l'espèce, travaillent³. Il en découle une construction de la

1. Jocelyne PORCHER & Sophie BARREAU, « Le débourrage des jeunes chevaux. Un terrain inattendu pour la psychodynamique du travail ? », *Travailler*, 1, 41, 2019, p. 153-169. En ligne : <https://doi.org/10.3917/trav.041.0153>.

2. Extrait de verbatim 1 2019-09-19. Entretien d'autoconfrontation, Christophe.

3. Christophe DEJOURS, *op. cit.*, 2013.

Fig. 9 — Cabriole lors d'un gala.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

communication qui peut être appréhendée notamment par le processus d'appropriation-action mutuelle (AAM).

Le processus d'appropriation-action mutuelle dans l'activité collective humain-animal : étude de cas du travail entre un écuyer et un sauteur, au Cadre noir de Saumur

Le travail anthropoéquin développé par les écuyers et les sauteurs au Cadre noir vise la mise en place d'une pratique culturelle commune¹, dont l'objectif final est la production de performances mettant en lumière la richesse de l'équitation de tradition française. Ce travail inter-spécifique suppose la mise en place au sein de chaque couple écuyer-cheval de modes de communication facilitant l'intercompréhension des deux acteurs et

1. Hutchins (2008) aborde la notion de pratique culturelle comme contrainte ou coordonnée avec les pratiques d'autres personnes, et comme des façons apprises de faire et d'être dans le monde. De cette manière, il relie le corps et la culture en envisageant cette pratique culturelle comme ne nécessitant pas forcément l'accès au symbolique de tous les protagonistes de l'activité collective considérée. Dans cette perspective, il est possible d'envisager des pratiques culturelles chez les animaux non-humains ou encore partagées entre humains et non-humains. Edwin Hutchins, « The role of cultural practices in the emergence of modern human intelligence », *Philosophical Transactions of the Royal Society B : Biological Sciences*, 363, 1499, 2008, p. 2011-2019. En ligne : <https://doi.org/10.1098/rstb.2008.0003>.

l'ajustement de leurs activités respectives¹. Ces communications reposent sur un processus d'empathie sensorimotrice², que l'écuyer et le cheval mettent en jeu au sein de leur relation de travail. La capacité de chacun de ces deux acteurs à sentir à travers son propre corps ce qui se passe pour le partenaire lorsqu'il développe sa propre activité — quels sont ses ressentis, ses intentions, dans quelle direction sa conduite va se déployer — se révèle fondamentale pour le déploiement de la pratique des sauts d'école. Cette empathie sensorimotrice se construit au cours de la pratique grâce à un processus d'action-appropriation mutuelle³. Il consiste pour l'écuyer, comme pour le cheval, à prendre en compte dans sa propre activité des dimensions de l'activité de son partenaire (*i. e.*, des éléments de sa situation, des aspects relevant de son corps propre ou de sa culture propre). Dans le développement de l'empathie sensorimotrice, ce processus d'appropriation-action mutuelle opère à des échelles temporelles différentes et complémentaires⁴ : celle de l'histoire de la relation entre un écuyer et un cheval ; celle des ajustements mutuels au cours d'une séance de travail ; et celle d'un mouvement réalisé ensemble à un instant T.

Explorer le processus d'Appropriation-action mutuelle dans le travail écuyer-cheval

Cette étude a été réalisée dans une perspective phénoménologique en référence au cadre théorique du cours d'action⁵. Elle a mobilisé l'écuyer responsable des sauteurs au Cadre noir (Christophe) et Tempo⁶, son cheval le plus expérimenté. Elle visait à comprendre l'implication du processus d'appropriation-action mutuelle dans l'émergence et le développement de

1. Gala ARGENT, « Toward a Privileging of the Nonverbal Communication, Corporeal Synchrony, and Transcendence in Humans and Horses », in Julie A. Smith & Robert W. Mitchell (éd.), *Experiencing Animal Minds. An Anthology of Animal-Human Encounters*, Columbia University Press, 2012, p. 111-128. Katherine DASHPER, *Human-Animal Relationships in Equestrian Sport and Leisure*, Taylor & Francis, 2017. Anita MAURSTAD, Dona DAVIS & Sarah COWLES, « Co-being and intra-action in horse—human relationships : A multi-species ethnography of be(com)ing human and be(com)ing horse », *Social Anthropology*, 21, 3, p. 322-335. En ligne : <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12029>.

2. Marine LEBLANC, Benoît HUET & Jacques SAURY, art. cit., *op. cit.* Anthony CEMERO, « Sensorimotor Empathy », *Journal of Consciousness Studies*, 23, 5-6, 2016, p. 138-152.

3. Jacques THEUREAU, *Le cours d'action. Économie & Activités, suivi de Note sur l'éthique*, Octares, 2019.

4. Jay L. LEMKE, « Across the Scales of Time : Artifacts, Activities, and Meanings in Eco-social Systems », *Mind, Culture, and Activity*, 7, 4, p. 273-290. En ligne, consulté le 13 janvier 2025 : https://doi.org/10.1207/S15327884MCA0704_03.

5. Jacques THEUREAU, *op. cit.*, 2006.

6. Les prénoms de l'écuyer et du cheval ont été modifiés.

l'empathie sensorimotrice nécessaire à la production d'une performance collective inter-espèces.

Une pratique culturelle commune construite dans le temps long

Pour étudier le processus d'appropriation-action mutuelle à l'échelle de l'histoire de leur relation, nous avons considéré l'ensemble de cette relation, depuis l'arrivée de Tempo au Cadre noir à l'âge de trois ans, jusqu'à son départ en retraite à l'âge de 15 ans.

Dix séances réalisées entre septembre 2019 et février 2020 ont été observées et analysées. Huit entretiens d'autoconfrontation¹ ont été conduits à l'issue de ces séances. Nous avons transcrit les passages des séances et entretiens qui concernaient l'histoire commune de l'écuyer et de Tempo : (1) les passages en lien avec l'histoire partagée entre l'écuyer et Tempo ; (2) les passages évoquant les traits de caractère et les particularités de Tempo ; (3) les passages relatifs à la construction des codes partagés entre l'écuyer et Tempo. Nous avons également consulté les notes ethnographiques que nous avons collectées tout au long de nos échanges avec l'écuyer, relatives à leur relation. Nous avons ensuite reconstitué leur histoire en retraçant les transformations de la relation et les événements marquants de celle-ci du point de vue de l'écuyer.

Huit unités d'activité collective (UAC), correspondant aux grandes périodes structurant l'histoire de la relation entre l'écuyer et son cheval, ont été définies, puis analysées afin de rendre compte de l'articulation des cours de vie de l'écuyer et du cheval relatifs à leur relation².

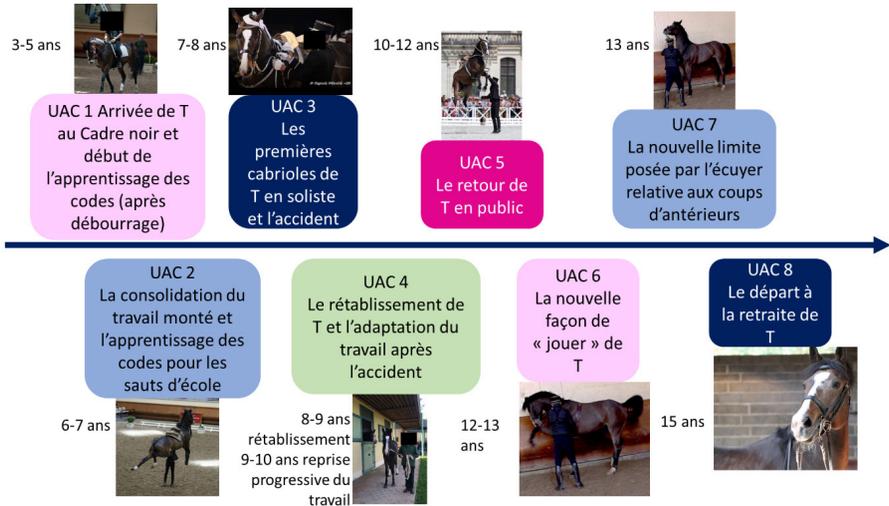
L'analyse de la succession des huit UAC présentes dans les cours de vie de Christophe et de Tempo relatifs à leur relation montre une histoire inter-espèces singulière, qui a connu différentes étapes : des débuts difficiles, une appropriation-action mutuelle rapide, un événement brutal déstabilisant la relation, suivi d'une réappropriation mutuelle et de la relance de l'activité collective.

Le premier temps de l'activité collective entre Christophe et Tempo (UAC 1) renvoie à l'arrivée de Tempo au Cadre noir et au début de l'apprentissage des codes après son débouillage. Durant cette période, de nombreuses

1. Un entretien d'autoconfrontation est un entretien de remise en situation d'un acteur au cours duquel il est confronté à des traces de sa propre activité (généralement des vidéos). Pour une présentation détaillée de ce type d'entretien. Jacques THEUREAU, art. cit., *op. cit.*, 2010.

2. Le cours de vie relatif à une pratique renvoie à la succession et l'organisation de l'ensemble des épisodes d'activité relative à la pratique considérée, ainsi qu'aux épisodes d'activités réflexives qui portent sur ces épisodes d'activité. Jacques THEUREAU, art. cit., *op. cit.*, 2006.

Fig. 10 — Frise chronologique de la succession des UAC des cours de vie de Christophe et de Tempo relatifs à leur relation.



Source : © M. Leblanc.

possibilités se sont ouvertes pour Christophe qui percevait Tempo comme un futur bon cheval sauteur. Cependant, Tempo était émotif et sensible à son nouvel environnement, ce qui a posé quelques difficultés à Christophe. C'est à travers l'apprentissage des différents codes du travail monté que le déploiement progressif d'un processus d'appropriation-action mutuelle entre le cheval et l'écuyer a pu se faire, ce qui a permis l'amorce puis le développement d'un travail collectif.

Dans la deuxième période de l'histoire de leur relation (UAC 2), Christophe a consolidé le travail monté avec Tempo et ce dernier a appris de nouveaux codes spécifiques aux sauts d'école. Selon Christophe, l'apprentissage des sauts d'école « plaisait » à Tempo et la relation de travail a évolué positivement. Tempo était plus à l'écoute et plus sage dans le travail monté, il était curieux et « jouait » avec l'écuyer. Cette UAC marque la construction d'une relation de confiance entre Christophe et Tempo et le développement de l'empathie sensorimotrice¹ mobilisée et développée à travers l'appropriation-action mutuelle, qui a permis à Christophe d'envisager de former Tempo à devenir soliste à la cabriole.

La troisième unité d'activité collective (UAC 3) est marquée par un moment essentiel. Peu de temps après les premières représentations de Tempo en gala en temps que soliste, s'est produit un événement qui a fortement affecté la relation de travail entre Christophe et Tempo : lors

1. Anthony CHERMERO, art. cit., *op. cit.*, 2016.

d'un gala, ce dernier s'est en effet retourné alors qu'il faisait une cabriole et, au cours de la chute, Tempo s'est fait trois fractures au niveau de l'arrière-main. Un mal-être lié à l'accident s'est par la suite installé entre Tempo et Christophe dans leur relation de travail.

Cela a conduit Christophe à reprendre le travail en douceur, avec l'objectif de faire travailler et cabrioler Tempo à nouveau, comme avant l'accident (UAC 4). Cependant, il est apparu que Tempo avait moins envie de travailler. Il ne se laissait plus monter et semblait avoir perdu confiance dans le travail avec Christophe, même si une certaine complicité était toujours présente. Cette période a été marquée par la construction d'une nouvelle façon de travailler et une réappropriation mutuelle entre Tempo et Christophe.

Après un long rétablissement, Christophe a fait réaliser à nouveau à Tempo des cabrioles en public (UAC 5). Progressivement, Tempo a trouvé une nouvelle façon de « jouer » avec Christophe, mais aussi d'exprimer son mécontentement en envoyant des coups d'antérieur (UAC 6). Durant cette période, Christophe a laissé faire pour ne pas trop brimer Tempo, avec l'espoir qu'il continue à vouloir travailler et sauter. Mais Tempo s'est mis à envoyer de plus en plus fréquemment des coups d'antérieurs, potentiellement dangereux pour Christophe, ce qui a conduit ce dernier à restreindre l'espace de liberté pour Tempo et à le laisser moins « jouer » (UAC 7). C'est aussi au cours de cette UAC que Christophe s'est rendu compte que Tempo n'avait plus vraiment envie de travailler.

La dernière unité d'activité collective (UAC 8) correspond au moment du départ à la retraite de Tempo. Christophe, très préoccupé, lui offrit une belle retraite, mais a confié que le fait de voir partir Tempo l'avait profondément attristé et avait renforcé son attachement pour ce cheval.

Le processus d'appropriation-action mutuelle à l'œuvre de manière récurrente dans la relation de Christophe et Tempo a permis durant plusieurs années la construction d'une pratique culturelle commune : les sauts d'école. Ce processus a également facilité les ajustements dans leur relation, au fil des événements qui ont émaillé leur relation. Dans la construction de la pratique culturelle commune, Tempo a incorporé l'esthétisme du Cadre noir et de la haute école dans ses interactions avec Christophe, par exemple, en réalisant des cabrioles hautes et énergiques. Ces caractéristiques, associées par les écuyers aux « belles cabrioles », rendent compte du référentiel commun qu'ils partagent concernant l'esthétisme des sauts. En tant que soliste, Tempo répondait avec facilité à ces normes esthétiques.

L'accordage émotionnel entre l'écuyer et le cheval au cours d'une séance

Le travail des sauts d'école au cours d'une séance nécessite une préparation préalable prenant la forme d'un échauffement, de la recherche d'un engagement et d'une « mise sous tension » optimale chez le cheval. Pour

étudier le processus d'appropriation-action mutuelle entre l'écuyer et le cheval, qui permet d'envisager la réalisation des sauts d'école, nous avons analysé l'activité collective des deux acteurs au cours d'une séance. Dans un premier temps, en nous appuyant sur l'analyse de la vidéo de la séance et sur l'entretien réalisé avec l'écuyer, nous avons identifié les différents moments de l'activité collective et leur enchaînement au cours de la séance. Pour chaque moment, nous avons dans un second temps documenté les préoccupations de l'écuyer qui structuraient son engagement, et réalisé des inférences sur l'engagement de son cheval, Tempo, dans la situation, sur la base d'observables comportementaux. Dans un troisième temps, en nous appuyant sur les engagements respectifs de l'écuyer et de Tempo, et sur la conduite de Tempo, nous avons identifié les moments de convergence *a minima*, les moments de convergence manifeste et les moments de divergence manifeste dans l'activité collective des deux acteurs¹. Enfin, en nous appuyant sur les données vidéo et l'entretien avec l'écuyer, nous avons caractérisé la manière dont il prenait en compte Tempo dans sa propre activité.

L'analyse a fait ressortir que, sur les 88 moments identifiés dans le déroulement de l'activité collective, 11 pouvaient être qualifiés de moments de convergence *a minima*, 49 de moments de convergence manifeste, et 15 de moments de divergence manifeste entre les deux acteurs². Elle met en évidence que le processus d'appropriation-action mutuelle au sein d'une séance n'est pas lisse, et que les moments de convergence sont entrecoupés de moments de divergence entre Tempo et Christophe. Les moments de convergence manifeste entre les préoccupations de l'écuyer et l'engagement et la conduite du cheval étaient perçus par l'écuyer comme des moments de connexion forte. Par exemple, au cours de la séance, Christophe « a senti » que le cheval était dynamique et qu'il avait « envie d'y aller », ce qui lui a permis de demander la courbette au « bon moment » :

Une fois que je sens que. Voilà ça y est, il est tchiouuuu (*mime*), il est dynamique et. Il a envie d'y aller... (Hop) je demande et. [...] C'est quand le cheval a un bon équilibre et que tu sens qu'il tend un petit peu ta rêne droite, euh... [...] Là il est prêt à la faire³...

1. La convergence *a minima* caractérise une convergence entre l'engagement du cheval et les préoccupations de l'écuyer, alors que la conduite du cheval ne répond que partiellement aux préoccupations de l'écuyer. La convergence manifeste caractérise une convergence entre les préoccupations de l'écuyer et la conduite et l'engagement du cheval. Enfin, la divergence manifeste caractérise une divergence entre les préoccupations de l'écuyer et la conduite et l'engagement du cheval.

2. 13 moments d'interaction entre Christophe et Tempo n'ont pu être caractérisés en termes de convergence ou divergence dans l'activité. Ces moments indéterminés étaient des moments pendant lesquels l'écuyer récompensait le cheval, ou des moments qui comportaient trop d'incertitude pour la chercheuse pour documenter les préoccupations de l'écuyer et/ou l'engagement du cheval.

3. Extrait du verbatim d'un entretien d'autoconfrontation avec Christophe.

De tels moments sont caractéristiques de la mise en jeu du processus d'appropriation-action mutuelle et impliquent fortement l'empathie sensorimotrice de Christophe. Durant les moments de convergence avec le cheval, l'écuyer perçoit un contact « vibrant », il perçoit le cheval « léger » mais « présent », ce qui indique de la tension, de l'impulsion et un équilibre optimal. Ce contact « vibrant » traduit pour l'écuyer le bon moment pour demander au cheval de sauter. Toutefois, ces moments de convergence manifeste pouvaient être perturbés par un certain nombre d'évènements qui fragilisaient la connexion entre Tempo et Christophe. L'analyse de la dynamique de l'activité collective a permis de constater que plus la séance avançait, plus les moments de divergence entre les préoccupations de l'écuyer et l'engagement du cheval s'intensifiaient, du fait de l'état de forte tension du cheval. Les moments de divergence manifeste ou de convergence a minima entre Christophe et Tempo traduisaient la difficulté à trouver un bon accordage émotionnel au cours de la séance. Les moments décrits par l'écuyer comme des moments de connexion traduisaient, en revanche, un accordage émotionnel optimal permettant la réalisation des sauts dans de bonnes conditions, en toute sécurité.

L'appropriation-action mutuelle lors de la réalisation d'un saut d'école

Pour étudier le processus d'appropriation-action mutuelle à l'échelle d'un saut, nous avons analysé la réalisation d'une cabriole au cours de la séance. Nous avons réalisé une analyse locale de l'activité significative de l'écuyer en nous intéressant à ses actions et communications, aux éléments significatifs pour lui dans la situation, aux interprétations qu'il faisait de la conduite du cheval et des événements survenant dans l'activité collective de réalisation du saut.

Par hypothèse, la notion d'appropriation-action mutuelle suppose une intelligibilité réciproque des attitudes, des actions, des communications, voire des sentiments, entre les acteurs. Les dimensions significatives de l'activité de Tempo ont été inférées sur la base d'indicateurs comportementaux issus des travaux en éthologie, mis en relation avec les actions ou communications de l'écuyer à chaque instant du déroulement de l'activité collective.

Nous avons donc analysé l'enchaînement des différentes actions et communications en cherchant : (1) à comprendre finement les perceptions de l'écuyer, ses interprétations de la situation, ainsi que ses actions et leurs effets sur le cheval ; (2) à faire des inférences plausibles sur ce à quoi le cheval pouvait être sensible dans la préparation et les actions de l'écuyer, et à comprendre ses conduites et interprétations vis-à-vis des différents codes de communication utilisés par l'écuyer ; et (3) à comprendre ce qui se jouait en termes d'appropriation-action mutuelle et d'empathie

Fig. 11 — La réalisation d'une cabriole.



Source : © M. Leblanc.

sensorimotrice entre l'écuyer et le cheval dans la préparation de la cabriole et dans le saut en lui-même.

L'analyse du processus d'appropriation-action mutuelle à l'échelle d'un saut a permis de faire ressortir les ajustements fins entre l'écuyer et le cheval, et l'empathie sensorimotrice mutuelle à l'œuvre, nécessaire pour la réalisation de la cabriole. Par exemple lors de la réalisation de la cabriole, Tempo a été sensible à l'impulsion donnée par Christophe et au geste de la cravache. Il a compris ce que lui demandait Christophe : ses gestes étaient assimilés à des savoirs déjà construits chez Tempo. Il ne s'est pas opposé à la demande de Christophe, même s'il était toujours un peu sous tension, et sa conduite laissait entrevoir qu'il était prêt à sauter. Il s'est propulsé en l'air en levant d'abord l'avant-main puis l'arrière-main de façon synchrone avec la demande de Christophe (fig. 2).

S'effacer devant la virtuosité des chevaux du Cadre noir

Au cours de leur formation et de leur activité partagée, écuyers et chevaux apprennent et affinent un langage commun, principalement corporel et sensitif. L'appropriation-action mutuelle et l'empathie sensorimotrice sont deux processus intrinsèquement intersubjectifs qui permettent l'émergence de la collaboration entre un écuyer et son cheval et rendent chaque couple singulier. Au cours de ses travaux, J. Porcher a montré l'importance accordé à l'esthétisme dans les relations de travail anthropo-

Fig. 12 — Reprise lors du gala.



Source : © IFCE/B. Lemaire.

zoologiques¹. En effet, travailler avec des animaux, c'est aussi prendre plaisir à les contempler et apprécier le « Beau » et bon travail dans la logique du *kalos kaghatos*, cher à la philosophie grecque. Il s'agit d'un idéal à atteindre, où ce qui est bien fait et harmonieux est beau à voir. Ce qui est marquant dans l'étude du groupe professionnel des écuyers du CN, c'est le fait qu'ils ne se pensent pas artistes, que leur formation initiale puis leurs entraînements n'intègrent pas de modules artistiques. Pourtant, l'art est omniprésent, à commencer dans l'expression de la virtuosité des chevaux et dans la volonté que les spectateurs soient émus devant la beauté des chevaux. L'émotion de beauté est renforcée par le nattage des chevaux et leur harnachement tous soigneusement harmonisés.

Ce principe du « Beau » est à l'œuvre dans l'équitation de tradition française avec la notion de légèreté. Lorsqu'un mouvement est bien exécuté alors il est beau, il semble facile à réaliser, il concrétise une forme d'harmonie. Au Cadre noir, la légèreté et l'harmonie sont bien des critères d'évaluation à la fois de la relation et de la performance du couple lors de compétitions ou lors de galas. La formation des écuyers et des chevaux, les entraînements et les expériences partagées, concourent à l'élaboration d'une discipline corporelle qui leur permet de *travailler* ensemble pour être

1. Jocelyne PORCHER, *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI^e siècle*, La Découverte, 2011.

performants, de devenir des *virtuoses* de leur discipline. Tout au long de ce travail, la dimension esthétique est présente, à travers une recherche de stylisation des gestes du cheval, de légèreté et d'amplitude dans la réalisation des sauts d'école.

Lors des « Matinales » et des galas, ce qui est donné à voir au public ce sont les chevaux. La mise en scène a pour but de mettre en valeur la beauté même de l'animal qui selon les principes de l'ETF doit pouvoir reproduire avec un cavalier sur son dos les mêmes airs que naturellement. Par le truchement de la mise en scène, la puissance performative et esthétique du mouvement animal — rendue visible par le travail collectif des écuyers et des chevaux — s'exprime. Les écuyers, par leur tenue noire et les jeux de lumière deviennent invisibles¹. Le spectacle réside avant tout dans la beauté et la virtuosité des chevaux.

1. Chevalier VÉRÈNE & Fanny LE MANCQ, « L'invisibilisation du corps des cavaliers », *Sociologie*, 4, 2, 2013, p. 183-200. En ligne : <https://journals.openedition.org/sociologie/1806> (consulté le 13/12/2024).

Un entraînement au service de la création, les frontières poreuses entre entraînement et recherche artistique

Karine SAROH
Ésacto'Lido, LLA CRÉATIS/UT2J

Dans la mesure où les disciplines de cirque mobilisent de manière importante les capacités athlétiques des artistes, l'entraînement semble devoir tenir une place primordiale dans le quotidien de ces derniers, à l'image de la place qui lui est réservée dans toutes activités sportives professionnelles. Pourtant, dans les métiers des arts du cirque, l'entraînement n'est pas un temps reconnu par les institutions, il est même à certains endroits totalement invisibilisé dans l'organisation du travail. Si le territoire national compte de plus en plus d'espaces exclusivement dédiés à l'entraînement — répartis de manière inégale en fonction des régions et dont les conditions d'accès sont plus ou moins formalisées¹ —, ce temps professionnel reste, pour la majorité des cas, non rémunéré et non organisé². La performance technique, bien qu'elle soit souvent au service d'un propos ou d'une dramaturgie dans les esthétiques dites contemporaines ou « de création », requiert une pratique régulière, si ce n'est quotidienne. L'entraînement reste aussi, comme dans toutes activités corporelles, un moyen de prévention des blessures. À ce titre, les disciplines aériennes ou de propulsion sont des exemples frappants. Outre les compétences

1. Voir « Mode de gouvernance des espaces d'entraînement » dans le chapitre « Structures et entraînement », du rapport rédigé par Karine SAROH, Émilie SALAMÉRO et Nina PEIX-VIVES, *L'Artiste de cirque en entraînement*, qui reprend les résultats du programme de recherche du même nom porté par l'Ésacto'Lido et lauréat de l'appel à projets Recherche en théâtre, cirque, marionnette, arts de la rue, conte, mime et arts du geste 2020 DGCA — ministère de la Culture.

2. Voir le chapitre « Cadre des travaux » dans le même rapport.

que l'artiste doit entretenir, il s'agit aussi de cultiver une connaissance, une expérience et une habitude de l'espace aérien, régi par ses propres règles. Cette nécessité de l'entraînement, si elle était à prouver, a été particulièrement visible à la sortie du premier confinement lié à la crise de la Covid-19. Les artistes de cirque n'ont bénéficié d'aucun aménagement pour poursuivre leur pratique — la production et la représentation de spectacle étant à l'arrêt, les espaces dans lesquels l'entraînement se pratique étant fermés, l'activité faisant encore les frais de son invisibilité — et nombreux-ses sont les artistes ayant éprouvé de grandes difficultés à la reprise (prise de distance avec l'agrès, perte d'aptitudes corporelles spécifiques comme le renforcement de la peau aux frottements, la masse musculaire ou encore la souplesse¹). L'espace d'entraînement qui, pour certaines disciplines dont l'agrès impose des dispositifs techniques importants, est le seul espace de pratique hors de la salle de diffusion ou du chapiteau s'avère donc un espace familier et précieux pour les artistes².

Territoire de l'entraînement

Si l'entraînement chez les sportifs repose sur une planification rendue possible grâce à une prise en charge par un tiers entraîneur-se et dans le cadre d'un emploi du temps construit pour et à partir de la performance³, l'entraînement reste pour la plupart des artistes de cirque relevant du régime de l'intermittence du spectacle une activité entre deux contrats. Notons que les rythmes professionnels, dessinant en creux les temps dédiés à l'entraînement, sont différents entre les artistes de cirque relevant de l'intermittence du spectacle et les artistes de cirque travaillant dans les économies du cirque dit « traditionnel », des cabarets ou de l'événementiel qui reposent plutôt sur un schéma de saison, avec des périodes très intenses de plusieurs mois⁴. Dans ce cas, il s'inscrit dans

1. Voir Émilie SALAMÉRO, Karine SAROH, Marie DOGA et Nina PEIX-VIVES, « L'effet paradoxal de la Covid 19 sur les conditions d'entraînement des artistes de cirque. Entre altération et reconnaissance d'un besoin professionnel », dans *Chroniques du travail, Gérer le travail, protéger les salariés et télétravailler en situation de pandémie*, n° 11, Aix-Marseille Université Éditions, 2021, p. 103-104.

2. Cf. Agathe DUMONT, *Prendre des risques. Prendre soin. La santé, un enjeu des carrières des artistes de cirque*, Rapport du projet Santé, 2016, p. 10. URL : <https://agatheprojetsante.wixsite.com/auquotidien/rapport> (consulté le 20/06/2023).

3. Voir Anne-Claire MACQUET, *L'organisation des temps dans les activités d'entraînement : Des inventions locales dans un cadre contraignant*, Rapport du projet de recherche n° 05-24 du Laboratoire de Psychologie et d'Ergonomie du Sport, 2008, p. 7-10. URL : <https://hal-insep.archives-ouvertes.fr/hal-01936335> (consulté le 20/06/2023).

4. « On constate ici une grande différence entre les artistes du cirque contemporain et les artistes travaillant dans le secteur de l'événementiel et/ou dans le cirque traditionnel. Pour ces derniers, l'alternance de période de travail très intense (période de Noël par exemple) et

une continuité ou un quotidien, plutôt que dans une période de « l'entre-deux¹ ». L'emploi du temps de l'artiste de cirque inscrit-e dans le réseau économique du cirque dit « contemporain » ou de « création » et intermittent-e du spectacle n'est pas déterminé en fonction de la performance, comme pour les sportives de haut niveau, mais en fonction des dates de spectacle, souvent seule activité rémunérée (avec, parfois, la création et la répétition). Par conséquent, lorsque l'artiste s'entraîne, il-elle ne le fait pas forcément avec les membres de la ou des compagnies qui le-la rémunère lors des périodes de création, de répétition ou de diffusion. Hors contrat, ce temps professionnel est aussi, souvent, un temps individuel dans la mesure où l'artiste travaille selon ses propres objectifs, sa propre organisation, son propre emploi du temps — bien que l'entraînement collectif se pratique souvent entre artistes de même discipline², les motivations et objectifs restent individuels, exception faite des duos, trios ou quatuors de portés acrobatiques.

Ainsi, l'organisation économique du métier d'artiste de cirque dans ces réseaux conduit l'institution à distinguer l'entraînement des temps de création ou de diffusion :

L'une, « activité cardinale » fortement valorisée, ciblée dans le temps, financée (« les aides à la création ») et encadrée par des intermédiaires artistiques, renvoie à la production de spectacles originaux. L'autre, invisible, floue et parfois diffuse, est intégrée au quotidien de l'artiste et composée par la répétition de gestes, de routines corporelles, dont l'objectif est le maintien des capacités physiques et techniques³.

De fait, outre les distinctions qui régissent le cadre administratif et économique, l'entraînement revêt un cadre social différent aussi (travail individuel d'un côté et travail en compagnie pour un projet commun de l'autre) qui place l'artiste dans des relations professionnelles particulières — relation de pairs entre artistes qui ne partagent pas forcément de projet et absence de relation hiérarchique (quand absence de contrat, ce

de périodes de repos parfois longues est assez fréquente. Pour les autres, le rythme sera irrégulier mais souvent les activités sont souvent davantage réparties sur la saison, à l'exclusion des artistes travaillant dans l'espace public pour lesquelles l'activité se concentre souvent sur les mois d'été. » : Agathe DUMONT, *Prendre des risques. Prendre soin. La santé, un enjeu des carrières des artistes de cirque*, Rapport du projet Santé, *op. cit.*, p. 26.

1. Exception faite des compagnies comme XY, intégrées dans le réseau du cirque dit « contemporain », mais qui comprennent de nombreux interprètes et organisent ainsi des plages horaires encadrées et dédiés à l'entraînement.

2. Voir Karine SAROH, Émilie SALAMÉRO et Nina PEIX-VIVES, *L'Artiste de cirque en entraînement*, *op. cit.*, p. 9.

3. Émilie SALAMÉRO, Karine SAROH, Marie DOGA et Nina PEIX-VIVES, « L'effet paradoxal de la Covid 19 sur les conditions d'entraînement des artistes de cirque. Entre altération et reconnaissance d'un besoin professionnel », *op. cit.*, p. 96.

qui est la majorité des cas) avec les responsables des lieux qui accueillent l'entraînement¹.

Dès la formation, les artistes de cirque en école professionnelle alternent entre des enseignements artistiques et des enseignements plus techniques (dont les objectifs relèvent du développement des aptitudes techniques sur l'agrès pratiqué), ainsi que des enseignements physiques comparables à des phases d'entraînement (qui concernent les aptitudes physiques souvent mesurables). Selon les travaux d'Émilie Salaméro, la majorité des formations professionnelles ou d'enseignement supérieur en cirque laissent une place plus importante aux compétences artistiques². Néanmoins, pour les artistes en profession, la distinction, dans le fond, entre entraînement et recherche artistique³ ou création paraît moins évidente que pour les institutions. De prime abord, nous pourrions définir l'entraînement comme un espace de pratique pour elle-même, autrement dit, sans dramaturgie, sans perspective de représentation ni de projet scénique. Cependant, lorsque nous interrogeons les artistes sur la définition de l'entraînement, certaines ont du mal à répondre et hésitent :

Mais pour quoi, ça serait quand je fais des trucs un peu répétitifs, par exemple les abdominaux, la musculation ou même dans l'agrès les trucs un peu plus euh.... De façon... comment dire... mécanique quoi, un peu plus... pour moi ce serait un peu ça. Mais c'est toujours mélangé avec la répétition en fait⁴.

La place de l'écriture ou, plus largement, de la créativité (improvisée), incontournable pour de nombreux-ses artistes, vient troubler la distinction établie entre entraînement et recherche artistique : « ça sort des nouvelles figures ou ça sort des nouvelles transitions pour aller d'un truc à un autre ou t'es tout le temps en train d'écrire aussi des nouvelles choses ou de nouveaux langages ou de partager un langage⁵ ». La pratique semble donc indissociable de l'inventivité. Cet aspect fait émerger, d'une autre manière, l'absence de formalisation académique de routines précises d'entraînement

1. Voir la partie « Espace de socialisation professionnelle » dans Karine SAROH, Émilie SALAMÉRO et Nina PEIX-VIVES, *L'Artiste de cirque en entraînement*, op. cit., p. 15-21.

2. « Comme au CNAC et plus encore, ce sont les “enseignements artistiques” qui arrivent en tête des matières enseignées, à hauteur de 33,9 % pour l'ensemble de la formation. L'ENACR tente ainsi de relativiser ses enseignements et méthodes de nature sportive, afin d'inscrire l'école dans une démarche artistique. », Émilie SALAMÉRO, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, tome 1, Thèse de doctorat dirigée par Nadine Haschar-Noé, soutenue à l'université de Toulouse Paul-Sabatier, le 9 novembre 2009, p. 197.

3. En accord avec le vocabulaire du secteur, nous appellerons « recherche artistique » les temps de pratique dédiés à l'expérimentation artistique, visant à développer un vocabulaire et des pistes de création qui peuvent mener à la réalisation effective d'un spectacle.

4. Entretien avec une artiste de discipline aérienne, dans le cadre du programme de recherche *L'Artiste de cirque en entraînement* (2020).

5. *Idem*.

qui pourraient être historiques, ayant fait leurs preuves et qui feraient autorité pour la communauté des praticien·nes de chaque discipline. Ces routines dans la plupart des cas existent, mais ne font pas toujours l'objet de formalisation écrite. Elles se transmettent d'enseignant·es à élèves de manière orale ou de pair-à-pair dans la salle d'entraînement. Néanmoins, l'absence de chemin défini, de progression imposée et reconnue, de modèle de séance fixé par l'écrit, conduit l'artiste à réinventer régulièrement une routine d'entraînement (que ce soient les exercices ou les passages d'un exercice à un autre) nourrie autant par les paramètres techniques que par les pratiques artistiques annexes (théâtre, danse) qui ont fait l'objet d'une transmission durant la formation. L'écriture se loge déjà dans cet espace.

Toutefois, l'écriture dont il est question pour les personnes interrogées est bien l'écriture artistique, acte créatif revendiqué, qui produirait une matière potentiellement employable dans une création. L'entraînement permettrait, lui aussi, « les circonstances de création (qui) sont nombreuses et complexes¹ » au cirque. Philippe Goudard rappelle à quel point l'entraînement, en tant que pratique quotidienne, entretient un rapport de proximité avec les activités de la création :

Le cheminement de la pensée qui conduit les actions physiques au surgissement d'une forme, à sa structuration et à sa proposition au public, est constitué d'un tissage de pratiques et réflexions, en même temps qu'il faut réactiver chaque jour une motivation qui permet à l'artiste de faire face aux exigences du métier, par le corps, pour le cirque².

Cette présence plus ou moins explicite et concrète de l'écriture dans l'ensemble des temps professionnels de l'artiste de cirque peut sans doute s'expliquer par la définition même de l'art circassien dans la mesure où celui-ci serait le résultat d'un juste mélange entre la pratique sportive et la pratique artistique. Si la plupart des artistes de cirque professionnel·les ont une expérience sportive antérieure³, le cirque apparaît souvent comme une réponse face à l'envie de maintenir une pratique sportive et corporelle de haut niveau tout en mettant de côté l'aspect compétitif. À propos des apprenti·es et étudiant·es en école professionnelle, Émilie Salaméro rappelle que « le rapport initial à la pratique corporelle, sportive ou autre, est davantage caractérisé, hormis quelques cas, par une logique d'épanouissement

1. Philippe GOUDARD, « Notes pour une dramaturgie du cirque », *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Diane Moquet, Karine Saroh et Cyril Thomas (dir.), Châlons-en-Champagne, Publication Cnac/chaire ICiMa, 2020, p. 30.

2. *Ibid.*

3. « Par ailleurs, si la pratique artistique est souvent unique, les activités physiques et sportives antérieures au cirque sont bien plus fréquentes et multiples dans les récits recueillis. Elles constituent en cela un "droit d'entrée" incontournable pour tous les apprentis (en école professionnelle de cirque) interrogés », Émilie SALAMÉRO, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*, tome 1, *op. cit.*, p. 462.

personnel plutôt que de dépassement de soi et de rapport instrumental au corps¹ ». Le rejet parfois prononcé des aspects qui caractérisent la culture du sport de haut niveau (notamment ce qui a trait à la compétitivité²) associé à un investissement important des compétences artistiques en formation et dans le métier (compétences spécifiquement circassiennes ou liées aux arts connexes comme la danse et le théâtre) mène les artistes à un entraînement dont la fin n'est pas la performance. Il s'inscrit dans une chaîne qui le place au service de cette performance, en revanche elle-même au service de la création artistique. Aussi l'entraînement n'est-il pas vraiment autonome de l'écriture de la créativité³.

Des valeurs culturelles et leurs effets sur l'entraînement

L'inscription du cirque dans le champ de la création artistique contemporaine a conduit les acteurs-trices du secteur à revendiquer une forme d'exigence artistique et à reléguer la prouesse athlétique au second plan. Magali Sizorn le souligne : « la reconnaissance du cirque comme art est passée par une distinction éthique et esthétique vis-à-vis du modèle sportif⁴ ». Le cirque dit « contemporain » ou « de création » — notons que la valeur créative est placée au centre de l'expression censée définir ce courant esthétique et économique reposant sur le système de l'intermittence — est le résultat d'un processus qui a mis de côté la performance au profit de la valeur artistique selon les normes avant-gardistes des arts structurant le domaine de la création contemporaine (théâtre et danse majoritairement) et parfois au détriment des caractéristiques sportives et athlétiques de la pratique. Aussi la temporalité liée à la création des espaces témoigne-t-elle

1. *Ibid.*, p. 466.

2. Magali Sizorn rappelle dans son article « Patinage, gymnastique, danse hip-hop... Les prouesses sportives au détriment de la créativité artistique ? » la mobilisation qui a eu lieu en 2015 dans le cadre de l'enseignement secondaire et à laquelle s'est associée la fédération française des écoles de cirque contre la création d'un « championnat de France scolaire du cirque ». Cf. Magali SIZORN, « Patinage, gymnastique, danse hip-hop... Les prouesses sportives au détriment de la créativité artistique ? », *Panard*, n° 2, Éditions de l'Attribut, 2022, p. 138.

3. La part de créativité dans l'entraînement est aussi présente dans l'entraînement du danseur comme le rappelle Agathe Dumont : « Enfin, l'entraînement du danseur peut également être vécu comme un temps créatif, “*Training is creating*”, dit le chorégraphe Thomas Hauert. Il est tout à fait possible de faire le lien entre prévention des blessures, principes et outils de la préparation physique et créativité », dans Agathe DUMONT, *La Perception des enjeux de santé chez les danseur-se-s contemporaines : se soigner, s'entraîner, s'accompagner*, Rapport de recherche du Projet Santé, *op. cit.*, p. 61.

4. Magali SIZORN, « Patinage, gymnastique, danse hip-hop... Les prouesses sportives au détriment de la créativité artistique ? », *op. cit.*, p. 138.

de cette gestion des priorités qui accompagne la structuration des arts du cirque : « où on apprend : création des écoles (le Cnac en 1985) ; comment on crée : développement des pôles nationaux autour de 2010 ; aujourd'hui la question du quotidien : comment on s'entraîne¹ ».

La prise de distance envers le caractère sportif de la pratique circassienne se loge aussi dans l'inscription au sein d'une communauté de valeurs contraires à celles qui semblent, de prime abord, liées au sport : compétition, performance, culture de l'image, normativité, etc. Les artistes de cirque français professionnels sont de nos jours souvent des adultes qui sont arrivés au cirque à travers une pratique amateur étant enfant. Les pédagogies promues dans les écoles de cirque dites « de loisir » mettent en œuvre « une ouverture sur des pratiques physiques et sportives diversifiées et une ouverture 'à soi' et aux autres² ». Les artistes de cirque se retrouvent autour de la promotion d'un *éthos égalitaire* déjà très présent dans les activités périscolaires durant l'enfance : « Les parents privilégient une pratique sportive modérée, variée, dans des activités moins sexuées et critiquent fermement la compétition³. » L'expression personnelle est au centre de ces pratiques artistiques et sportives et, par conséquent, la singularité et l'originalité sont valorisées comme conséquences du rejet d'une norme qui serait excluante⁴.

L'entraînement dans les arts du cirque, traversé par ces éléments historiques, philosophiques et sociologiques, devient alors un entraînement composé par l'artiste pour l'artiste, par rapport à ses propres objectifs, sa propre échelle de valeurs. Il repose sur un système autoréférencé, sans critères de réussite universels ou relatifs à un groupe⁵ et fait écho au pré-supposé largement répandu depuis le tournant romantique des arts que la création repose sur un principe anti-normatif de valorisation de l'originalité. Pour conclure, nous citerons l'analyse de Magali Sizorn au sujet des disciplines olympiques artistiques telles que le patinage artistique, la gymnastique ou dernièrement le breaking :

1. Entretien avec Alain Reynaud, directeur de la Cascade, Pôle national cirque de Bourg-Saint-Andéol, le 8 juin 2020.

2. Christine MENNESSON, Julien BERTRAND, et Martine COURT, « Forger sa volonté ou s'exprimer : les usages socialement différenciés des pratiques physiques et sportives enfantines », *Sociologie*, vol. 7, n° 4, 2016, p. 405.

3. *Ibid.*, p. 403.

4. À ce sujet, voir la thèse en cours de Léana VALENTINI, *Créer des ressources pour des pédagogies innovantes par l'art*, dirigée par Marie-Pierre Chopin à l'université de Bordeaux.

5. Notons que ce phénomène d'autoréférence, de rejet de la norme et de l'échelle de réussite se retrouve aussi dans la problématique de l'évaluation dans les formations supérieures de la création artistique. Voir le programme de recherche « Évaluation et autoévaluation dans les formations supérieures en art » porté par l'Esacto'Lido entre mars 2022 et décembre 2023, et lauréat de l'appel à projet Recherche dans les établissements d'enseignement supérieur du ministère de la Culture — DGCA. Voir plus précisément la fiche synthétique sur l'Autoévaluation : <https://www.esactolido.com/recherche-et-developpement/evaluation-et-autoevaluation/> (consulté le 10/07/2024).

La logique distinctive, particulièrement présente en France, opposant monde de l'art et monde du sport, caractérise les rapports à la prouesse et à la technicité exposées des artistes de cirque contemporain, autre pratique à la croisée du sport et de l'art : la prouesse à elle seule ne fait pas la valeur de l'artiste. Elle est dès lors mise à distance, déstructurée au profit d'un projet singulier¹.

L'entraînement des artistes de cirque a ceci de particulier qu'il ne peut mettre de côté la créativité, encore plus sans doute que les disciplines olympiques qui s'inscrivent malgré tout dans un système normé sanctionnant une réussite ou un échec. Le geste technique et la prouesse athlétique ne se justifient que s'ils s'inscrivent dans une intention expressive et au profit d'une singularité créative. Il s'agit de travailler une matière, certes technique, mais une matière à investir dans un processus créatif et qui, sans doute, ne peut s'en distinguer pleinement.

Bibliographie

DUMONT Agathe, *Prendre des risques. Prendre soin. La santé, un enjeu des carrières des artistes de cirque*, Rapport du projet Santé, 2016.

MENNESSON Christine, BERTRAND Julien, et COURT Martine, « Forger sa volonté ou s'exprimer : les usages socialement différenciés des pratiques physiques et sportives enfantines », *Sociologie*, vol. 7, n° 4, 2016, p. 393-412.

MOQUET Diane, SAROH Karine et THOMAS Cyril (dir.), *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, Publication Cnac/chaire ICiMa, 2020.

SALAMÉRO Émilie, SAROH Karine, DOGA Marie et PEIX-VIVES Nina, « L'effet paradoxal de la Covid 19 sur les conditions d'entraînement des artistes de cirque. Entre altération et reconnaissance d'un besoin professionnel », dans *Chroniques du travail, Gérer le travail, protéger les salariés et télétravailler en situation de pandémie*, n° 11, Aix-Marseille Université Éditions, p. 91-110.

SALAMÉRO Émilie, *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle, tome 1*, Thèse de doctorat dirigée par Nadine Haschar-Noé, soutenue à l'université de Toulouse Paul-Sabatier, le 9 novembre 2009.

1. Magali SIZORN, « Patinage, gymnastique, danse hip-hop... Les prouesses sportives au détriment de la créativité artistique ? », *op. cit.*, p. 138.

SALAMÉRO Émilie et NADINE Haschar-Noé, « Les frontières entre le sport et l'art à l'épreuve des écoles professionnelles de cirque », *Staps*, vol. 82, n° 4, 2008, p. 85-99.

SIZORN Magali, « Patinage, gymnastique, danse hip-hop... Les prouesses sportives au détriment de la créativité artistique ? », *Panard*, n° 2, Éditions de l'Attribut, 2022, p. 133-139.

Les précaires du spectacle sportif

La difficile compréhension des carrières dans le haut niveau amateur

François AMAËL

Laboratoire CEREP, Université de Reims Champagne Ardenne

Lorsque l'on s'intéresse à la notion de travail dans le sport de haut niveau¹, le centre d'entraînement est un poste privilégié d'observation. Il fournit des renseignements précieux sur l'écosystème de l'institution sportive qu'est le club, ses modes d'organisation de l'activité, ses temporalités, sa structuration ou les rapports des enquêtés à leur activité. L'observation ethnographique prolongée donne un bon aperçu de la condition « d'amateurs de métier² » de sportifs évoluant à un échelon de compétition intermédiaire, ni professionnel, ni véritablement amateur, dans la mesure où nombre d'entre eux en tirent des revenus qui, s'ils ne suffisent généralement pas pour vivre de leur activité, constituent une part substantielle de leurs ressources.

Chez les sportifs, le collectif de travail formé par le groupe de joueurs est traversé par une forte hétérogénéité de trajectoires, de statuts, de modes de construction de carrière³ et de rapports à la discipline sportive, lesquels

1. Cet article est issu d'un travail doctoral de sociologie en cours, qui porte sur les modes de construction de carrière dans le sport de haut niveau amateur. En tentant de rompre avec le raisonnement de l'excellence athlétique comme uniquement en lien avec des qualités ou aptitudes innées (Schotté, 2012 ; Menger, 2009 ; Suaud, 1978), il situe cette activité de travail particulière que représente la production d'une performance au sein de l'élite sportive dans une dimension sociale.

2. La formule est de Jean-Pierre Karaquillo, juriste qui a coordonné en 2015 un rapport sur le statut des sportifs pour le ministère des Sports : https://medias.vie-publique.fr/data_storage_s3/rapport/pdf/154000127.pdf (consulté le 13/12/2024).

3. L'usage qui est fait de la notion de carrière peut être entendue au sens interactionniste du terme (Goffman, 1974 ; Hugues, 1996 ; Becker, 1998), ce terme pouvant être ambigu dans le cas de sportifs amateurs, qui dans la définition classique n'empruntent pas de carrière professionnelle au sens strict.

sont régulés par des enjeux de pouvoir complexes. Il réside néanmoins une forme d'unité dans l'engagement vers la production de performance, dans l'inscription dans un parcours sportif d'excellence et dans le partage d'un projet de vie commun : faire de la performance sportive au plus haut niveau possible de compétition la dimension principale de sa trajectoire de vie.

Or, cette « vocation¹ » est mise à mal par les caractéristiques concurrentielles propres au champ sportif, ce qui conduit les acteurs à emprunter des chemins de traverse pour parvenir à se rapprocher de leur idéal. Pour établir une comparaison avec les « monde de l'art² », la grande majorité des carrières y sont empreintes d'une incertitude symbolique quant aux chances de réussite et de reconnaissance professionnelles doublée d'une incertitude matérielle : à la faiblesse des revenus s'ajoute l'instabilité de l'emploi et la fragilité économique du secteur, qui dépend étroitement des subventions publiques (Sinaglia, 2019). On pense aussi à la rareté des structures d'entraînement et de production de la performance, « exclus du périmètre de la création » dans les métiers artistiques comme ceux du cirque contemporain³. S'il existe des « intermittents du spectacle », dont le statut, qui organise une précarité structurelle est bien documentée (Coulangeon, 2004 ; Grégoire, 2013), les athlètes de haut niveau amateur pourraient s'apparenter à des « intermittents du sport ».

Pourtant, mon enquête fait apparaître une pluralité de situations de travail dans le monde amateur, réappropriés par les acteurs qui s'y inscrivent par un engagement plus ou moins marqué. Il s'agit donc d'objectiver sociologiquement cet espace intermédiaire (Fleuriel & Schotté, 2008 ; Gasparini & Pichot, 2011) situé aux marges du travail institué, et d'analyser les mécanismes sociaux de la persistance de cette élite sportive reléguée à se maintenir dans des formes de carrières « déviantes⁴ ».

1. La notion de vocation a été largement déconstruite depuis les travaux fondateurs de Charles SUAUD, *La vocation. Conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, Minuit, 1978.

2. Le recours au concept interactionniste de « monde » sera préféré à celui de « champ » dans cet article pour désigner l'espace sportif. Cf. Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

3. Émilie SALAMÉRO, Karine SAROH, Marie DOGA et Nina PEIX-VIVES, « L'effet paradoxal de la Covid 19 sur les conditions d'entraînement des artistes de cirque, entre altération et reconnaissance d'un besoin professionnel », *Chroniques du travail*, n° 11, p. 91-110.

4. L'usage de carrière peut être entendu au sens qu'Everett Hugues lui donne, c'est-à-dire comme une « suite d'alternatives conditionnée par la division du travail, elle-même évolutive ». Cf. Everett HUGUES, *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1996.

L'entraînement, envers du décor des vocations sportives

L'enquête de terrain menée auprès de plusieurs clubs sportifs montre une part de déceptivité dans le quotidien des athlètes de haut niveau amateurs, une fois leur échec constaté à se hisser au niveau professionnel. Malgré leur inscription dans des logiques d'excellence, les enquêtés font face à un quotidien marqué par la précarité, ne parvenant pas ou difficilement à vivre de leur passion. En dépit de ses ressemblances avec la sphère professionnelle, l'espace du haut niveau amateur reste relégué au second plan sportif, ce que traduisent les tensions sociales qui traversent les collectifs de travail sportifs, ainsi que la dimension erratique des trajectoires observées.

Réussir dans le monde du sport suppose de parvenir à une « présentation de soi » (Goffman, 1973) qui donne à voir une performance aboutie susceptible d'attirer les regards — des recruteurs, notamment — et les opportunités professionnelles. Les manifestations les plus immédiatement visibles du spectacle sportif, souvent vu par le prisme de la finalité du processus de performance — la compétition — produisent dans la conception commune deux types d'illusions pratiques : celle d'un monde lisse, paisible et sans conflit, où prédomineraient les notions d'entraide, d'esprit d'équipe ou de plaisir du jeu ; et celle d'une réussite professionnelle enviable, aboutissement d'un parcours d'excellence prestigieux qui conduirait à une place de choix dans l'espace sportif. Or, ces représentations fantasmées invisibilisent ce que les carrières des acteurs peuvent avoir de laborieuses :

L'ouverture à la professionnalisation de sports qui en étaient exclus conduit à associer excellence sportive et professionnalisme. Devenus professionnels par leur appartenance à l'élite sportive et l'occupation de leur temps, les sportifs le sont néanmoins rarement par leur statut : en dehors de quelques pratiques qui concentrent les flux financiers du sport, leurs emplois demeurent précaires et ne leur permettent guère de vivre des revenus de leur performance¹.

Étudier l'entraînement, point aveugle de la création et de la performance, est un exercice de démystification : c'est l'endroit du labeur et, parfois de la douleur qui, pour faire un parallèle avec les carrières artistiques, contredit « la vision émerveillée du métier d'artiste, la scène étant l'espace de réalisation et de confirmation de la vocation originelle² ». Si la représentation est le salon, entrer par la cuisine qu'est le studio est une bonne façon de saisir ce qui se joue dans les mondes artistiques, où la réalité

1. Didier DEMAZIÈRE, Fabien OHL et Olivier LE NOÉ, « La performance sportive comme travail », *Sociologie du travail*, vol. 57, n° 4, 2015, p. 412-413.

2. Pierre-Emmanuel SORIGNET, « Un sociologue en studio », *Repères, cahier de danse*, n° 31, 2013, p. 23.

des conditions d'emploi n'échappe pas aux lois du marché et à ses conséquences en matière de concurrence, d'intensification et d'individualisation du travail, lesquelles contrastent avec la vision romantique de « la vie d'artiste¹ ». « Envers désenchanté de la scène », le studio, tout comme le terrain d'entraînement, est un lieu où le sociologue peut « essayer de repérer ce qui est continu dans un métier qui se définit comme discontinu² ».

L'entraînement, espace de réalisation de soi, simultanément révélateur de la discontinuité des parcours de vie précaires des acteurs et témoin des formes de continuité dans l'engagement vocationnel, renvoie dans l'univers sportif à la socialisation professionnelle, à la confirmation des positions acquises et à la transformation de la passion sportive en vocation (Rasera, 2012, Bertrand, 2014). Les travaux en sciences sociales qui portent sur les carrières d'artistes « amateurs » suggèrent que ces derniers partagent avec les athlètes enquêtés un même éloignement de leur idéal professionnel, une même culture du compromis et des tensions psychologiques comparables (Buscatto, 2004). De même, l'espace de l'entraînement offre un point de comparaison intéressant entre les artistes de haut niveau, dans le domaine du cirque par exemple, et les sportifs de haut niveau amateurs. Si les premiers sont souvent professionnels, et peuvent disposer de conditions de travail confortables dans ce cas sur le plan de la création et de la diffusion, ils se rapprochent des seconds par la faible reconnaissance et légitimation de ce temps professionnel (Salaméro, Saroh, Doga & Peix-Vives, 2021). Cette proximité entre les espaces artistique et sportif est objectivable historiquement, l'institutionnalisation du spectacle sportif étant étroitement liée dans l'entre-deux guerres au monde artistique (Sorez, 2013)³. L'extrait suivant, tiré du carnet de terrain que j'ai alimenté durant deux ans lors de mes fréquentations du centre d'entraînement d'un club de rugby à XV que l'on appellera NSC, illustre cette difficulté des enquêtés de cet espace du haut niveau amateur à se positionner entre deux pôles de représentation du monde sportif :

Après avoir demandé mon chemin au club house (très beau, flambant neuf) du club fléché, je me rends à devant le terrain d'entraînement, quelques temps avant le début de la séance. Il n'y a pas vraiment de parking ni de vestiaires, les joueurs se changent comme ils peuvent. Deux locaux sont aménagés, dont une salle de « soins » et une salle de musculation, aussi rustiques l'une que l'autre.

1. Jérémy SINIGAGLIA, « Une belle vie, la vie d'artiste ? », Fondation Copernic éd., *Manuel indocile de sciences sociales. Pour des savoirs résistants*, Paris, La Découverte, 2019, p. 885-891.

2. Pierre-Emmanuel SORIGNET, *Ibid.*, p. 22.

3. Dans les années 1930, les sportifs se considéraient avant tout comme des artistes, et le principal syndicat de joueur était affilié à la CGT spectacle. Cf. Manuel SCHOTTÉ, « Ils sont les artistes du spectacle sportif. Quand la rémunération des footballeurs professionnels français se constitue en enjeu fiscal (années 1970-1980) », *Le Mouvement Social*, n° 254, 2016, p. 117-131.

Les entraîneurs m'expliquent que la volonté est de passer à 3 entraînements par semaine en mai et juin, et de « faire un match de prépa à la mi-juillet, pour que les gars rentrent dans le dur rapidement ». Jean fixe l'objectif aux joueurs des 6 premières places, pour pouvoir rester à ce niveau (Fédérale 1, 4^e division) qui sera réorganisé et deviendra une Nationale 2. Il insiste sur l'exigence du haut niveau et sur l'implication des joueurs : « C'est le maître mot, il y a beaucoup d'exigence d'investissement ». L'entraîneur des arrières est sur le même ton : « Humainement, ça a été difficile de se séparer de certains joueurs, mais si on n'est pas en adéquation avec ce qu'est le rugby et son évolution, on n'est pas dans les objectifs. »

Le niveau de structuration sur certains détails semble assez limité, il n'est finalement pas très étoffé par rapport à ce que je pensais. Francine est la seule qui s'occupe de tout ce qui est médical (c'est elle qui fait les straps, les massages, fait le relai avec les médecins, les blessures des joueurs etc.). Le club n'a pas de kiné, pas de médecin à cause du coût, et c'est elle qui essaie de « monter le niveau de prestation » sur l'hydratation, la nutrition, les straps... Elle a organisé une salle de soins, fait acheter du matériel (tables de massage etc.) soigne les petits bobos elle-même, fait venir un ostéopathe bénévolement, pense avoir trouvé un « médecin référent », participe chaque année à des formations organisées par les kinés des clubs pro. Mais sans elle, il n'y aurait rien.

Après lui avoir expliqué le sujet de ma thèse, Francine rebondit : « La première fois qu'on est monté en Fédérale 1 on s'est retrouvé avec des clubs qui descendaient de ProD2 (2^e division) comme Bourgoin-Jallieu. Au niveau logistique c'était compliqué. Je te laisse imaginer les départs à 5h du matin pour aller jouer là-bas ». Puis elle me dresse un panorama des profils très variés de carrières en 4^e division nationale : « Il y a des anciens pros qui viennent finir leur carrière en Fédérale 1 — ils exigent un encadrement qu'il n'y avait pas — qui rencontraient de total amateurs, d'autres montent de centres de formation... Il y a un choc des cultures, la construction des sportifs n'est pas la même. Certains ont vécu l'excellence, eux ils veulent un kiné, sinon ils se croient nus, pour d'autres, c'est la passion. »

[Extrait du carnet de terrain, mai 2021]

Les coulisses — ou la cuisine — du spectacle sportif, donnent donc à voir toutes ces tensions qui caractérisent des acteurs soumis à des logiques de carrière en apparence contradictoires. Les clubs de ce niveau de compétition, dont la position entre professionnalisme et amateurisme est flottante, naviguent dans des eaux troubles où les attentes des dirigeants, des joueurs, de l'encadrement et des supporters sont parfois difficiles à conjuguer.

« Je les prends pour des pros à partir du moment où ils touchent 1 euro. Je suis tolérant sur certains trucs mais si certains sortent, ne font pas les efforts, etc. Je les rate pas. » Comme le montre cet extrait d'entretien avec l'entraîneur d'une équipe de basketball de 5^e division, les contraintes et les exigences des sportifs de cet échelon sont très proches de celles du niveau professionnel. Mais, bien que souvent rémunérés pour leurs compétences sportives, et désirant ardemment se rapprocher des conditions de sportifs

professionnels — jusqu'à mimer les exigences d'ascèse et d'engagement « corps et âme » (Wacquant, 1989) dans l'activité — ces « amateurs de métier » restent situés aux rangs inférieurs de ce que Howard Becker nommait la « hiérarchie informelle des emplois », laquelle prend en compte « les revenus, les horaires de travail et la réputation professionnelle que lui attribue la communauté¹ ».

Cette forte disparité entre athlètes, notamment entre « amateurs de métier » et « professionnels », était déjà soulignée en 2015 dans un rapport de référence sur les conditions d'emploi des sportifs de haut niveau². Jean-Pierre Karaquillo, son auteur, estimait que 4 sportifs de haut niveau sur 10 gagnaient moins de 500 euros par mois : « La plupart des athlètes de haut niveau subviennent plus ou moins aisément à leurs besoins. Parmi ceux-ci, la majorité [...] est cependant en situation matérielle précaire », pointait-il³. Cette distinction entre sportifs professionnels, « dont l'activité sportive s'inscrit dans une prestation de services rémunérés », et les sportifs de haut niveau amateurs « pour qui l'activité de compétition est effective grâce à des prises en charges diverses des pouvoirs publics, des fédérations sportives, des entreprises privées » est loin d'être symbolique. Elle dit beaucoup des inégalités des conditions économiques entre ces deux catégories (Fleuriel, 2013). La déconsidération de la réalité du travail sportif, et la faible formalisation des mécanismes de distribution des situations d'emploi s'expliquent par les particularismes historiques du champ économique du sport, construit sur le modèle aristocratique de l'amateurisme⁴. Cette vision inégalitaire et ce déni de travail seraient toujours prégnants au sein d'institutions sportives et politiques qui ne reconnaissent et ne récompensent pas le « talent⁵ » à sa juste mesure.

L'absence de délimitations institutionnelles précises de l'espace du travail non-professionnel est l'un des grands déterminants de ce « flou artistique » qui entoure le haut niveau amateur. La conception de cet espace par les institutions (clubs, fédérations, pouvoirs publics...), balance entre le mimétisme du monde professionnel valorisé et lucratif d'un côté et la relégation vers une activité de loisirs. Une ambivalence que traduit la raillerie d'un membre de staff d'une équipe de rugby à XIII à propos du manque de

1. Howard S. BECKER, *Outsiders. Sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1994 [1963], p. 128.

2. Jean-Pierre KARAQUILLO, *op. cit.*

3. *Ibid.*, p. 51.

4. « Force est de constater [que] les conditions de vie de la majorité d'entre eux font nettement moins rêver que les performances qu'ils réalisent », soulignent-ils. Sébastien FLEURIEL et Manuel SCHOTTÉ, « Impensables travailleurs sportifs », *La Pensée*, vol. 401, n° 1, 2020, p. 16.

5. Pour une sociologie critique de la notion de talent, cf. Manuel SCHOTTÉ, « Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger », *Genèses*, vol. 93, n° 4, 2013, p. 144-164.

moyens techniques disponibles à ce niveau de compétition, alors que son club devenait pourtant cette année-là, champion de France de sa division : « On est vraiment des amateurs. »

De façon similaire, mon enquête enregistre chez les sportifs eux-mêmes une distribution de situations de carrière « déviantes » oscillant entre les pôles de professionnalisation et d'amateurisme. Cette hétérogénéité des situations de travail marque une difficulté des enquêtés à se positionner entre un idéal de vie souvent orienté vers un désir de professionnalisation, lequel exige des engagements temporels, corporels et mentaux assimilables à un emploi classique, sans pour autant bénéficier des avantages de ce dernier en termes de rémunération, de prestige et surtout de la disponibilité nécessaire pour optimiser ses chances de performance. Souvent forcés d'occuper un emploi en parallèle pour vivre, les sportifs « amateurs » s'installent alors dans un cercle vicieux, leur faible investissement en temps, la fatigue engendrée par le cumul emploi-entraînement et l'éloignement des réseaux d'opportunités professionnelles les rendant moins susceptibles d'attirer l'attention des recruteurs, et d'acquérir une position plus enviable matériellement et sportivement.

Les rares travaux en sociologie portant sur les carrières sportives (Bertrand, 2010 ; Rasesa, 2012 ; Damont & Falcoz, 2016 ; Tia, 2017) confirment l'existence d'un vaste marché de l'emploi secondaire qui, en dépit de conditions matérielles d'exercice de l'activité très aléatoires, regroupe nombre de sportifs évincés du processus de sélection à une carrière professionnelle. Il semblerait qu'en dépit de l'éloignement de leur situation par rapport à leur projet initial, les sportifs considérés comme de « seconde zone » trouvent dans cette voie détournée une alternative acceptable en termes de style de vie. Quels ressorts sociaux les conduisent à persister dans une voie « intermédiaire » n'offrant pas les mêmes rétributions que leur vocation originale le leur promettait ? Et comment alors, à l'image des artistes, les sportifs de haut niveau qui ont échoué à rejoindre le monde professionnel parviennent-ils à « se débrouiller » pour construire une carrière d'élite dans un espace pourtant relégué et très faiblement régulé (Schotté, 2008) ?

Composer et recomposer avec la « voie du milieu »

Pour comprendre comment l'engagement des acteurs peut aller au-delà de la réussite sportive (Le Noé, 2015), il convient de saisir d'abord la force d'attraction que constituent les univers artistiques et sportifs. Socialisés très jeunes dans des filières d'excellence où la pratique de leur discipline était quotidienne, ils ont très tôt acquis une légitimité (Hugues, 1996) et une reconnaissance de leur « talent » (Schotté, 2022) dans leur sphère

d'appartenance. Cette relative notoriété, et l'acquisition de dispositions corporelles valorisées institutionnellement, associées à un goût prononcé pour l'activité ont dessiné des perspectives de réussite sportive ou artistique dans le champ professionnel, univers d'autant plus désirable que sa vitrine médiatique donne à voir une image prestigieuse des conditions de vie des gagnants du jeu artistique ou sportif (célébrité, revenus confortables, fort épanouissement professionnel...), représentations renforcées par un narratif du talent comme vecteur de mobilité sociale. Lors des entretiens, les enquêtés utilisent fréquemment ce registre d'un idéal très tôt cultivé, qui une fois contrarié, les a conduits à reconsidérer leurs ambitions, comme c'est le cas de William, 28 ans, qui a passé toute sa carrière dans le même club de rugby à XIII en 1^{re} division amateur, après avoir été pensionnaire d'un pôle espoir et du centre de formation du principal club professionnel français :

Le rugby occupe une grande place dans ma vie, j'en ai besoin. Toutes mes rencontres, je les ai faites au rugby, j'ai beaucoup d'amis grâce au rugby, ça fait partie de ma vie. Depuis tout jeune, je n'ai qu'un rêve : devenir rugbyman professionnel. Les matchs que j'ai vus à la télé me donnaient vraiment envie. Mais mes choix de vie ont fait que ce n'était plus du tout mon objectif et j'ai préféré rester dans le club pour m'épanouir.

En outre, ces sportifs talentueux ont incorporé à travers leur pratique intensive des normes et techniques corporelles (Faure, 2000) pour se conformer à un système d'attentes électives et sélectives intériorisé, et conditionnant la distribution des places dans le marché de l'emploi sportif. Cette vocation ainsi suscitée, puis confirmée au fur et à mesure des étapes d'engagement dans la pratique, est au principe d'une conversion identitaire (Dubar, 2022) qui se trouvera ensuite souvent encouragée par l'entourage. Après la sortie des espaces de formation au haut niveau arrivent les premiers échecs, les premières ruptures — *turning points* (Hugues, 1971) — dans le parcours biographique jusqu'ici ascendant des individus, mais le potentiel d'onirisme des sphères professionnelles, qui parurent un temps accessible, reste fort tout au long du parcours des enquêtés.

Le troisième élément à considérer pour expliquer la persistance à se situer dans cet espace intermédiaire réside dans sa capacité à proposer des formes de rétributions de l'engagement sportif alternatives. Passée la déception ou le regret — les acteurs ont souvent tendance à s'attribuer la responsabilité de leurs échecs — de n'avoir pas pu se hisser à la position espérée, les enquêtés prennent rapidement la mesure de ce que les dispositions acquises durant leurs années de socialisation sportive ou artistique leur permettent de monnayer. Après avoir été confrontés longtemps à une forte concurrence et relégués à un statut relativement secondaire au sein des groupes d'aspirants à la réussite professionnelle, ils redeviennent dans leurs nouveaux espaces d'appartenance des acteurs reconnus et valorisés.

Ils acquièrent à nouveau une certaine notoriété, voire notabilité locale, une position symbolique dominante auprès de leurs pairs, rencontrent paradoxalement une forme de stabilité et des conditions d'entraînement plus souples que ce qu'ils auraient pu trouver dans le monde professionnel : charges d'entraînement et de travail moindres, exigences moins élevées, possibilités d'aménager leurs temps entre travail et hors travail meilleures (sorties, congés, responsabilités parentales...).

Au-delà de ces éléments qui s'apparentent à des lots de consolation, il faut considérer qu'en dépit des aléas de carrières où la précarité domine, l'espace du haut niveau amateur fonctionne comme un « marché secondaire¹ » dans lequel des filières d'emploi, ou tout du moins de formes de rémunérations très divers sont proposées. Si la moyenne des revenus de ces « professionnels du sport amateur » (Huriaux, 2011) est bien inférieure aux sommes accordées dans la sphère professionnelle, et l'envergure financière des employeurs bien plus modeste, les pratiques observées dans les clubs sportifs de divisions nationales amateurs permettent de constater l'existence de montages financiers complexes, qui dessinent pour les sportifs un panel de possibilités de maintien dans cet espace, où la pratique de leur sport peut rester prépondérante. Cette « diversité des conditions d'emploi » (Fleuriel & Schotté, 2016) va de l'indemnisation à la prime de match, en passant par des formes de salaire déguisé, ou encore des avantages matériels².

Selon leur position dans le *continuum* entre les pôles professionnels (ceux qui aspirent encore à y évoluer) et amateurs (ceux pour qui le sport n'est plus qu'un « à-côté »), les sportifs sont plus enclins à accepter une situation de travail où la rémunération est un élément important du « contrat » passé avec le club, ou au contraire plus désireux de s'inscrire dans une forme de stabilité professionnelle, même si celle-ci est indépendante de leur activité sportive. C'est le cas d'Henri, qui explique sur le site internet du NSC sa signature en 4^e division en provenance d'un club professionnel :

1. Les économistes Wladimir Andreff et Jean-François Nys distinguent à propos des emplois sportifs le « marché primaire », extrêmement concurrentiel et concentrant toutes les richesses et le « marché secondaire » qui constitue la majorité des positions professionnelles. On pourrait l'assimiler le premier à l'espace du sport professionnel, et le second au périmètre de mon enquête, c'est-à-dire le haut niveau amateur. Cf. Wladimir ANDREFF et Jean-François NYS, *Économie du sport*, Presses universitaires de France, 2002.

2. Nicolas Damont et Marc Falcoz distinguent six formes de rémunérations ou de situations d'emploi dans le sport amateur : les contrats fédéraux, les emplois de complaisance, les emplois aménagés (contrats associatifs, d'insertion...), les subventions et aides publiques, les avantages en nature, ainsi que les aides sociales (chômage, bourses d'études...). Cf. Nicolas DAMONT et Marc FALCOZ, « Questionner la frontière floue entre amateur et professionnel. Les apories de la frontière entre amateur et professionnel », *Marché et organisations*, vol. 27, n° 3, 2016, p. 83-103.

Le club de U. était dans le flou, alors certes l'annonce de la pro D3 aurait pu me faire changer d'avis, mais je vais avoir 30 ans, j'ai besoin de stabilité pour ma famille et pour moi-même. Je pense que c'est le bon moment de rentrer au pays afin de préparer une reconversion. J'arrive au NSC avec plusieurs joueurs que je connais.

Comme Henri, les travailleurs sportifs peuvent s'accommoder de construire leur projet professionnel en dehors de leur club — bien que parfois indirectement lié à lui — voire en dehors de la sphère sportive et sont dans une situation de double-projet. Situation ambivalente, puisqu'elle peut engendrer une concurrence, voire une incompatibilité entre les deux activités, conduisant parfois les acteurs à « sortir du jeu », en se retrouvant soit relégué à un statut secondaire au sein de leur club, c'est-à-dire à la marge de la marge, soit à sortir du champ du haut niveau amateur. Mais elle peut aussi être considérée comme un symbole de réussite, puisqu'en trouvant un emploi et en s'insérant dans une communauté locale par le biais de leurs compétences sportives, ils construisent une autre forme de vie professionnelle et sociale, tout en côtoyant de près un univers compétitif semblable à celui qu'ils envisageaient au départ.

Ces différentes formes de gratifications que les chemins de traverse empruntés peuvent offrir concourent à consolider le choix initial de se contenter du monde amateur. En dépit des difficultés et contraintes liées à cette pratique sportive de haut niveau, l'alternative entre poursuivre leur rêve de succès à la marge et stopper la pratique de haut niveau pousse nombre d'athlètes à persister dans cet espace incertain pour y « faire carrière ». S'il s'agit pour certains dans un premier temps d'un choix provisoire, permettant de continuer à côtoyer une pratique de haut niveau en échange de compromis avec leurs aspirations matérielles et symboliques dans l'espoir d'accéder à un meilleur statut dans l'avenir, pour d'autres il peut constituer un choix rationnel et définitif, objectivé par une auto-évaluation des chances de parvenir à changer de dimension, ainsi que par une forme d'adhésion — ou de résignation — à cette nouvelle forme de carrière.

De ce point de vue, il semble pertinent d'emprunter la notion bourdieusienne de « capital » (Bourdieu, 1996) pour désigner les formes de reconnaissance qu'octroie la carrière d'excellence sportive comme référent identitaire, y compris hors du champ professionnel. Ce « capital corporel » — non pas économique mais plutôt symbolique (Fleurbaey & Faure, 2010) — accumulé dans les espaces de socialisation d'excellence est réinvesti dans une pratique qui prolonge la perspective de se situer au haut niveau de pratique, tout en reconfigurant les idéaux initiaux. Aidés d'une certaine manière par une forme « d'illusion biographique » (Bourdieu, 1986) sur l'expérience de leurs échecs — les sportifs ne les reconnaissent pas toujours —, les retournements de trajectoire observés dans les biographies

des acteurs, s'ils ne permettent pas de s'inscrire dans un parcours de vie linéaire, les obligent à réorienter leurs stratégies en capitalisant sur leurs ressources personnelles, trouvant dans la « voie du milieu » d'autres possibilités d'épanouissement. Un choix d'autant plus contraint que, comme l'indique Manuel Schotté, ce capital corporel est difficilement transposable en dehors du monde sportif :

En instaurant des règles du jeu qui lui sont propres, l'espace sportif valorise des compétences tout à fait spécifiques, ce qui permet la promotion d'individus peu pourvus du point de vue des armes de la compétition sociale ordinaire (capital culturel, capital économique, etc.) Mais dans le même temps, cette spécificité est au fondement de la fragilité de la plupart des pratiquants qui investissent le sport de façon exclusive : tous ceux qui ne réussissent pas au plus haut niveau se retrouvent dotés d'une compétence qui, lorsqu'elle n'apporte pas les dividendes (notoriété, gains financiers) qu'engendre pour quelques rares élus la compétition sportive, n'est ni transférable, ni monnayable dans d'autres régions du monde social¹.

Finalement, comme l'avance Bruno Papin, « l'intensité, la durée, ou encore la fréquence des entraînements, la persévérance dans l'exercice d'une seule pratique donnée durant des années caractérisent en première approche l'activité physique du sportif de haut niveau². » Quelles que soient leurs conditions matérielles, les enquêtés continuent donc à percevoir l'espace dans lequel ils sont relégués non comme une expérience manquée, mais comme partiellement conforme à leurs aspirations, et à se percevoir comme des membres d'une élite sportive. Ils y trouvent une image valorisante socialement qui véhicule des valeurs d'exemplarité, de forme physique et de performance athlétique.

Conclusion

Proches dans bien des aspects de l'univers professionnel qu'ils ambitionnent de rejoindre, le « marché secondaire » de l'emploi sportif amateur, d'abord perçus comme des voies par défaut, offrent donc une possibilité de reconversion des aspirations initiales vers des formes de travail hybrides, sinon désirables, du moins acceptés comme un moindre mal par les acteurs de la haute performance. Ces schémas non conventionnels de trajectoires ascendantes et descendantes successives suivent une série d'ajustements, lesquels passent notamment par une rationalisation de l'échec, et montrent des logiques de professionnalisation multiples.

1. Manuel SCHOTTÉ, « La condition athlétique. Ethnographie du quotidien de coureurs professionnels immigrés », *Genèses*, vol. 71, n° 2, 2008, p. 102-103.

2. Bruno PAPIN, « Capital corporel et accès à l'excellence en gymnastique artistique et sportive », *Journal des anthropologues*, 2008, p. 112-113.

S'il ne s'agit pas de passer sous silence la très grande précarité qui prévaut dans les carrières d'excellence amateurs, dimension parfois éclipsée par les représentations oniriques qui entourent le haut de la pyramide compétitive, et que l'engagement dans une carrière amateur peut certes marquer la fin d'un espoir, les sportifs ou anciens sportifs parviennent à transformer leurs parcours et apprentissages du haut niveau en ressources qu'ils peuvent valoriser pendant ou après la fin de leur carrière. En effet, les conditions de maintien en carrière des sportifs non professionnels ne sont pas réductibles à des gratifications monétaires, d'autres formes de rétributions, symboliques, médiatiques ou sociales existent.

L'observation de sportifs à l'entraînement permet donc d'objectiver la condition des « travailleurs sportifs » et de questionner la persistance à se situer en marge des sphères les plus médiatisées et lucratives du monde sportif, dans des formes de travail et de carrière « de l'entre-deux », aux contours et aux caractéristiques souvent invisibilisées dans le sens commun. Il est donc important de documenter empiriquement une réalité des compétiteurs dits amateurs analysée comme relevant d'une relation d'emploi et de restaurer la dimension de travail qui est parfois déniée par l'idéologie sportive, avant de tenter d'en extraire une « argumentation de portée plus générale dont les conclusions pourront être réutilisées pour fonder d'autres intelligibilités » (Passeron & Revel, 2005).

Bibliographie

- BUSCATTO Marie, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n° 3, 2004, p. 35-56.
- DAMONT Nicolas et FALCOZ Marc, « Questionner la frontière floue entre amateur et professionnel. Les apories de la frontière entre amateur et professionnel », *Marché et organisations*, vol. 27, n° 3, 2016, p. 83-103.
- DEMAZIÈRE Didier, OHL Fabien et LE NOÉ Olivier, « La performance sportive comme travail », *Sociologie du travail*, vol. 57, n° 4, 2015, p. 407-421.
- FLEURIEL Sébastien, *Le sport de haut niveau en France : Sociologie d'une catégorie de pensée*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013, 96 p.
- FLEURIEL Sébastien et SCHOTTÉ Manuel, « Impensables travailleurs sportifs », *La Pensée*, vol. 401, n° 1, 2020, p. 15-23.
- FLEURIEL Sébastien et SCHOTTÉ Manuel, *Sportifs en danger : la condition des travailleurs sportifs*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2008, 109 p.

- KARAQUILLO Jean-Pierre, « Statut des sportif », rapport gouvernemental, 2015.
- PAPIN Bruno, « Capital corporel et accès à l'excellence en gymnastique artistique et sportive », *Journal des anthropologues*, n° 112-113, 2008, p. 323-343.
- RASERA Frédéric, « Le corps en jeu : Les conditions sociales de l'arrêt de travail des footballeurs professionnels », *Sociologie du Travail*, vol. 54, n° 3, 2012, p. 338-355.
- SCHOTTÉ Manuel, « La condition athlétique. Ethnographie du quotidien de coureurs professionnels immigrés », *Genèses*, vol. 71, n° 2, 2008, p. 84-105.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Un sociologue en studio », *Repères, cahier de danse*, n° 31, 2013, p. 21-23.

Varia

S'entraîner ou répéter ?

Apport du Système Laban/Bartenieff à l'apprentissage/création/performance au cirque

Alex MACHADO & Nara KEISERMAN

École nationale de Cirque Luiz Olimecha — ENCLO, Rio de Janeiro
Université fédérale de l'État de Rio de Janeiro — UNIRIO, Rio de Janeiro

Présentation

À l'Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO¹), de Rio de Janeiro, entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, il était courant que des professeurs, dont la majorité étaient des artistes de cirque sous chapiteau itinérant, disent : « As-tu déjà répété ton flic-flac² ? » ou « Tu

1. Fondée le 13/05/1982, alors appelée Escola Nacional de Circo. Le projet de Luiz Olimecha (1941-2007) visait à servir les familles du cirque itinérant qui éprouvaient, depuis 1950, des difficultés à maintenir les moyens de production de leurs spectacles à cause de l'interruption de leurs processus de transmission des connaissances aux nouvelles générations (SILVA, 2009). Cependant, pour diverses raisons, ces artistes de cirque n'ont pas pu entrer ou rester à l'École. Elle a alors commencé à recevoir des étudiants aux références, objectifs et expériences de vie très différents de celles promues par les chapiteaux. À son ouverture, tous ses professeurs étaient des artistes issus de cirques itinérants. Aujourd'hui, ils sont également d'anciens élèves, des enseignants issus du sport, d'autres arts ou encore de l'éducation physique. Pour en savoir plus sur ENCLO, voir KRONBAUER (2016), SANTOS (2016), MACHADO (2022) et NOGUEIRA (2024).

2. Saut acrobatique. Il peut être divisé en deux phases : la première part de la position debout, suivie d'un saut en arrière, en cambrant le corps avec les bras tendus dans l'alignement des oreilles jusqu'à ce que les mains touchent le sol, en passant en position d'équilibre sur les mains. Dans la deuxième phase, les épaules repoussent le sol et le corps prend une position de cuillère jusqu'à ce que les pieds atterrissent. Pour une meilleure visualisation, consultez BORTOLETO (2008, p. 31-34) ou le lien disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=D6o6honvZEc&t=12s> (consulté le 01/09/2024).

dois répéter davantage ce split¹ ! ». Répéter², dans ce cas, apportait une perspective à la fois fonctionnelle et expressive d'un apprentissage visant un objectif performatif. Au milieu des années 2010, de nombreux étudiants d'ENCLO ont commencé à se référer fréquemment à l'entraînement pour les cours de cirque, recherchant des protocoles de performance et d'évaluation plus proches des pratiques sportives, comme si les moments d'apprentissage et de création étaient distincts et, d'une certaine manière, incompatibles.

Dans les travaux qui rassemblent des témoignages d'artistes de cirque itinérants brésiliens comme Silva (2009) et dans les œuvres mémorialistes comme celles de Bartholo (1999), on note l'utilisation fréquente du terme « répétition », tandis que dans les rapports des artistes de cirque qui opèrent actuellement dans les rues de Goiânia (Barreto, 2018), par exemple, et dans l'étude réalisée par Santos (2016) avec des étudiants d'ENCLO en 2014, la préférence va à l'« entraînement », ce qui pointe une dichotomie indésirable entre espaces, moments, procédures, objectifs et, parfois, dans le rôle de professionnels qui guideront les activités d'apprentissage, de création et de performance — généralement vécue de manière isolée. Il est important de rappeler la contribution de Lavers, Patrick et Burt (2020), qui souligne le haut niveau d'exigences sur les étudiants des écoles de cirque professionnelles en raison des demandes du marché, ainsi qu'en relation avec le développement (physique et technologique) qu'ont eu les compétences du cirque au cours des dernières décennies. De même, on peut constater une forte « autocharge » de la part des artistes (professionnels ou en formation) quant à leur performance en raison de la diffusion énorme et rapide des images promues par Internet (notamment sur les réseaux sociaux). Ce fait contribue à des choix moins dédiés aux aspects sensibles et à la perception de soi dans les processus d'apprentissage et de création, en faveur de procédures qui se concentrent sur le rendement physique et l'acquisition rapide d'un plus grand répertoire (pas nécessairement plus consolidé).

Historiquement, il existe une relation entre les arts du cirque et certains sports, comme la gymnastique artistique (Soares, 2005 ; Silva, 1996) et d'autres manifestations corporelles vigoureuses telles que la guerre ou les rituels religieux (Almeida, 2008 ; Fu et Li, 2003) et une grande partie du répertoire de mouvements et des méthodologies d'enseignement de ces connaissances sont similaires, voire identiques. La contribution entre ces

1. Séparation latérale ou sagittale maximale des jambes. Voir NUNOMURA et TSUKAMOTO (2009, p. 120) ou le lien disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=l74Dj7dfuOk> (consulté le 01/09/2024).

2. Il est important de souligner qu'en portugais, à la différence d'autres langues comme le français ou l'anglais, il existe un mot spécifique utilisé uniquement pour identifier les pratiques artistiques de création et de montage d'un spectacle : « *ensaiar* ». Cette singularité a un poids sémantique plus important lorsque les artistes de cirque choisissent de ne plus désigner leurs pratiques comme « *ensaios* » (des répétitions), mais comme des entraînements.

champs¹ a eu un impact à la fois sur la meilleure performance des artistes de cirque et sur l'enrichissement des pratiques d'éducation physique (Bortoleto, Barragán, Silva, 2016 ; Lievens, 2015).

Répéter ou s'entraîner ?

« Répétition » renvoie plus volontiers aux activités du champ artistique, tandis que « entraînement » fait référence aux champs de l'éducation physique ou sportif. La dichotomie entre l'entraînement *versus* la répétition émerge d'une perspective imprégnée chez de nombreux artistes de cirque, qui est la dichotomie entre technique *versus* art. Les cours de disciplines de cirque seraient des moments dédiés au développement des capacités/compétences motrices pour l'acquisition ou l'amélioration du répertoire, tandis que les répétitions seraient des moments dans lesquels des méthodes et des procédures créatives seraient appliquées au mouvement appris et sélectionné. De cette manière, ces pratiques, qui devraient s'entremêler, deviennent antagonistes, ce qui fait que le répertoire des mouvements de cirque n'est souvent pas perçu comme porteur d'expressivité et de sens *per se*.

Répétition et entraînement ne sont pas des termes qui s'excluent mutuellement et apportent à ces processus d'apprentissage des aspects non seulement complémentaires, mais indissociables. Il est vrai que le développement constant des capacités physiques et des compétences nécessaires pour exécuter le répertoire du cirque nécessite un grand dévouement à des exercices physiques complexes. Les artistes de cirque ont besoin d'activités vigoureuses et spécifiques en classe ou en activités d'entretien afin de pouvoir utiliser efficacement et en toute sécurité les mouvements appris dans leurs projets scéniques, quels que soient leurs objectifs, leurs langages ou l'esthétique de leur performance.

Cependant, identifier les cours comme un entraînement *ou* une répétition peut signifier quelque chose de plus. Séparer les pratiques sur des techniques corporelles de celles qui se concentrent sur l'expressivité, en les plaçant dans des moments et des processus de travail différents, finit par poser des difficultés lorsque ces étudiants doivent exécuter leurs « tricks² » sous l'influence d'éléments de la mise-en-scène qui peuvent

1. L'utilisation du terme « champ » dans ce travail est basée sur la théorie des champs de Pierre Bourdieu (1996 ; 1968), qui comprend des domaines d'activité tels que le champ intellectuel, le champ artistique ou le champ économique, qui ont des règles, des valeurs et des conflits à la fois à l'intérieur et entre les différents champs.

2. « Trick » est le nom par lequel les artistes de cirque identifient les mouvements typiques du répertoire de leur art. Le mot a la même étymologie en portugais (*truque*), en espagnol (*truco*) et en anglais (*trick*), et sa version anglaise est couramment utilisée par les artistes francophones. Un saut périlleux, lancer trois cerceaux d'une seule main ou effectuer une figure sur un trapèze sont des exemples de tricks.

gêner ou modifier les modes habituels d'exécution. Dans le cas des artistes de cirque, le risque imminent et inhérent à leur art est l'un des plus grands défis pour eux de pouvoir combiner de manière synergique les compétences corporelles et expressives. Comme le souligne Almeida :

Lorsqu'un acrobate maîtrise très bien un certain exercice, il peut le pratiquer sans trop se préoccuper de la justesse de l'exécution et, dans ce cas, l'artiste commence à se préoccuper, disons, des éléments plus esthétiques de l'activité. (Notre traduction, 2008, p. 282)

Dichotomiser les pratiques du cirque entre moments techniques *ou* moments artistiques crée des lacunes dans les processus d'apprentissage, de création et d'interprétation, car le travail sur le répertoire de mouvements n'est pas correctement accompagné de procédures qui favorisent l'analyse et l'expérimentation de ces tricks à partir de — et au-delà — de leurs caractéristiques biomécaniques et expressives. Les techniques expressives doivent être entraînées autant — et en consonance — que les techniques acrobatiques à travers des pratiques qui aident l'exécution des tricks sélectionnées dans différentes situations scéniques.

Cette opposition d'instances à coordonner sur scène tend à conduire ces artistes à diviser leur attention et leur énergie entre les besoins biomécaniques, psychiques et spatiaux que l'exécution des mouvements circassiens exige et les diverses ressources nécessaires pour rendre viables les projets scéniques dans un numéro. Plusieurs fois, ces instances ne s'accordent pas complètement, compromettant la performance fonctionnelle et/ou expressive lors de la présentation. Il n'est pas rare d'observer des œuvres dans lesquelles la narration scénique n'est pas soutenue tout au long de la représentation, où quand les artistes « alternent les clés », tantôt avec leur attention portée sur l'exécution du répertoire, tantôt sur la communication des états et des situations : un personnage, avec des caractéristiques marquantes, entre en scène en établissant une atmosphère ou des circonstances spécifiques et, tout à coup, prend conscience d'un trapèze (qui a toujours été là ou apparaît comme un *deus ex machina*). En s'en approchant, les qualités corporelles, chorégraphiques, psychiques et l'intrigue présentées jusqu'alors sont diluées (voire disparaissent) lors de l'exécution des tricks, réapparaissant, peut-être occasionnellement, au cours de sa performance ou peut-être à la fin de sa séquence acrobatique, lorsque l'artiste « revient » à l'intrigue. Ou encore, lorsque l'artiste parvient à maintenir longtemps une cohérence entre le récit proposé et le mouvement exécuté, mais qu'à un moment donné un trick spécifique demande une plus grande attention ou une organisation corporelle différente de celle précédemment établie et qui ne convient pas à la scène, lui faisant « quitter » le personnage ou l'univers (corporel et scénique) créés.

Le répertoire du cirque présente une complexité de mouvements et un risque objectif inhérent à cet art. Le choix de certains procédés de création ou de représentation non compatibles avec les spécificités de la performance circassienne peut interférer non seulement avec les significations créées pour le public, mais dans l'exécution des mouvements, qui peut provoquer des erreurs aux conséquences fatales. Même si un numéro est composé de plusieurs détails et choix — et que le plaisir de l'audience réside, aussi, dans le fait d'être témoin de la capacité de ces artistes à créer et à performer cette multiplicité de savoir-faire et de signes dans la piste —, lorsque survient quelque problème dans la scène ou d'exécution, ces détails sont souvent oubliés au profit de l'exécution efficace et sûre du trick, abandonnant ainsi toute la narration produite.

Dans les processus d'élaboration, de création et de performance des étudiants d'ENCLO dans différentes disciplines du cirque, certains aspects apparaissent de manière récurrents : difficulté à maintenir des éléments narratifs tout au long des performances — qu'il s'agisse de numéros de communication plus directe avec le public à travers la performance de *personas* ou de *selves* des artistes (Féral, 2003), ou des performances aux intrigues et personnages plus délimités, voire d'autres modèles de construction comme ceux apportés par Lavers, Leroux & Burt (2020), Lehman (2011) et Hamon-Siréjols (2009) ; peu de procédures aidant efficacement à l'exécution du répertoire sélectionné adressé aux différents styles et projets scéniques (qu'il s'agisse de techniques de création et d'interprétation destinées aux pratiques du cirque ou modes de préparation physique adaptées aux spécificités des mise-en-scènes souhaités¹) ; ou difficulté à aborder et/ou justifier les agrès et équipements de cirque utilisés sur la scène en fonction des situations envisagées. On pourrait penser qu'il s'agirait de problèmes prévisibles, voire inhérents aux artistes de cirque en cours de formation ou aux professionnels moins expérimentés, mais des travaux comme ceux de Kann (2018), Lievens (2016, 2015), Hamon-Siréjols (2009) pointent vers des problèmes similaires dans le domaine professionnel, ce qui indique qu'il s'agit d'une situation présente dans le champ du cirque de manière globale.

Les données présentées jusqu'ici renforcent l'idée que les processus d'apprentissage/création/performance ne sont pas constitués en étapes

1. Plusieurs artistes, metteurs-en-scène et enseignants de cirque développent des procédures de création et de performance spécifiques pour leurs travaux, comme celles présentées par LAVERS, LEROUX & BURTT (2020), mais qui n'ont pas encore été analysées et/ou publiées de manière pédagogique, ce qui rend difficile l'accès et, par conséquent, la pratique de ces ressources. Il convient de noter que l'application de ces procédures dans des contextes de formation nécessite encore plus d'attention et d'ajustements en raison de plusieurs facteurs, tels que les différentes exigences et les spécificités pour les différents styles, l'éventuelle inexpérience scénique des artistes débutants, ou encore la difficulté d'aligner de telles pratiques au sein d'un contexte de formation.

distinctes et isolées, mais forment un système qui se nourrit de lui-même dans lequel répéter un *trick* ou entraîner des ressources pour l'expressivité scénique sont des contenus inhérents et indissociables de l'art du cirque. Comprendre l'apprentissage/création/performance comme processus imbriqués est important pour percevoir comment les problèmes qui se posent dans l'une de ces instances ne se terminent pas en eux-mêmes, et ont des répercussions sur les autres. Sur la base de cette prémisse, il est possible de supposer que des problèmes tels que ceux présentés ici, qui tendent à se manifester tout au long de ce système, pourraient être résolus grâce à une méthodologie appliquée à n'importe quel moment de ces processus. Il est donc important de rechercher des principes d'analyse, d'apprentissage, de pratique, de création et de performance qui atténuent les dichotomies présentées ici en proposant des approches et des solutions à ces difficultés.

Le Système Laban/Bartenieff (SLB) et la pédagogie du cirque

Nous présentons ici les principes du Système Laban/Bartenieff¹ (SLB) comme proposition méthodologique afin que l'entraînement et la répétition, la technique et l'expressivité ne soient pas vécues séparément dans la pédagogie du cirque. Le SLB est un cadre théorique et pratique pour le travail des enseignants, des artistes et des metteurs-en-scène dans lequel l'analyse du mouvement et de ses impulsions génératrices mène à la perception de soi, et *vice versa*. Il est intéressant de noter que la terminologie de Laban présente des similitudes avec des notions appliquées dans le cirque telles que le poids, le flux, l'intention spatiale et des formes du corps — bien que d'une manière qui ne soit qu'approximative des définitions proposées par le Système.

Déjà largement diffusé parmi des artistes de la danse et du théâtre, le SLB est de plus en plus évoqué dans les travaux sur la scène et/ou la pédagogie circassienne. Franca (2017) a étudié les apports des catégories

1. Les connaissances labaniennes sont dans un processus constant d'investigation dans différents centres d'études, chacun proposant des approches spécifiques des principes développés par Rudolf Laban et ses disciples. Les contributions importantes d'Irmgard Bartenieff sont étudiées et développées au Laban/Bartenieff Institute of Movement Analysis (LIMS®), qui offre, entre autres activités, le Certificate of Movement Analyst (CMA) (disponible sur <https://labaninstitute.org> (consulté le 01/09/2024), tandis que le Trinity Laban Conservatoire of Music and Dances propose le Diplôme d'Etudes Choréologiques et qui, à partir de L'Analyse Laban du Mouvement, entre autres caractéristiques, n'inclut pas les études Bartenieff dans son programme (disponible sur <https://www.trinitylaban.ac.uk>, consulté le 01/09/2024). Pour notre travail, le Système Laban/Bartenieff a été utilisé comme référence de base.

Effort et Corps¹ en mettant l'accent sur les *Bartenieff Fundamentals*sm dans l'analyse du répertoire du cirque et des relations corps-espace présentes dans son spectacle *Mundano*². La FEDEC (Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles) a des publications destinées aux enseignants de cirque avec des propositions pour encourager la création et l'analyse du mouvement avec de brèves mentions des Facteurs du Mouvement, comme dans Dumont (2016 ; 2015). Le programme de Bachelor en arts du cirque de CODARTS³, aux Pays-Bas, offre des disciplines spécifiques sur l'analyse Laban du mouvement et ses utilisations dans le cirque, notamment dans les pratiques sur la connectivité corporelle, les usages de l'Espace et les qualités dynamiques du mouvement. Nunomura, dans un livre avec Tsukamoto (2009) et dans un article avec Russell (2002), applique également les Facteurs du Mouvement aux principes fondamentaux des gymnastiques. Il existe également plusieurs publications et œuvres de cirque qui ont clairement des influences de Laban, mais, comme le souligne Scialom (2017), les connaissances produites par Laban et ses disciples sont si répandues qu'elles ne sont souvent plus correctement créditées.

Dans cet article, des éléments des catégories Effort et Espace⁴ appliqués directement dans les processus d'apprentissage/création/performance de cirque seront abordés. Cependant, d'autres concepts seront évoqués occasionnellement car ils apportent une contribution importante aux analyses présentées ici.

En parlant du SLB, Caschiero affirme qu'en plus d'être large et varié, il est « théoriquement complexe et poétique » (1998, p. 9 citant Bonfatti, 2011, p. 35). Cette déclaration dénote comment ce système présente des aspects objectifs et subjectifs, analytiques et sensibles, offrant des principes qui englobent manières complémentaires et indissociables de percevoir et d'exécuter le mouvement humain, applicables à la fois dans la vie quotidienne et dans les processus artistiques.

1. Dans les travaux publiés plus récemment comme ceux de FRANCA (2017, 2012) et BONFATTI (2011), certains termes du SLB ont été écrits avec la majuscule initiale pour identifier leur usage selon les concepts de Laban, les distinguant d'autres usages plus courants (comme le catégorie Forme) ou pour différencier des concepts similaires au sein du Système (tels que la catégorie Espace et le Facteur du Mouvement espace). Selon la période à laquelle les œuvres citées ici ont été réalisées, certaines orthographes peuvent présenter des différences.

2. *Teaser* du spectacle disponible sur (49) TEASER MUNDANO — YouTube (consulté le 11/09/2024) et une performance basée sur le spectacle original est disponible sur (49) MUNDANO — Performance-installation pour écouter le vent — YouTube (consulté le 09/09/2024).

3. Disponible sur <https://www.codarts.nl/onderwijs/bacheloropleidingen/circus/inhoud-studie/> (consulté le 09/09/2024).

4. D'un point de vue méthodologique, les connaissances labaniennes sont regroupées en quatre catégories : le Corps (ce qui bouge), l'Effort (comment le corps bouge), la Forme (avec qui ou ce que le corps bouge) et l'Espace (où le corps bouge) (BONFATTI, 2011).

Le SLB apporte quatre principes (ou Grands Thèmes, comme on les appelle) qui imprègnent tous les concepts et pratiques appropriés au travail sur le mouvement : Intériorité/Extériorité, Action/Récupération, Mobilité/Stabilité et Fonction/Expression. Ces principes reposent sur des dualités complémentaires, des oppositions qui se soutiennent et se nourrissent. Dans l'étude présentée ici, le Grand Thème Fonction/Expression s'est révélé extrêmement approprié aux dualités et dichotomies observées dans le champ du cirque.

Cette manière duale, mais interdépendante, de penser et de réaliser le mouvement offre une voie méthodologique possible pour aborder les perspectives antagonistes observée et présentées ici. Ce sont des concepts et des pratiques qui peuvent être utilisés aussi bien pour acquérir et perfectionner le répertoire de mouvements que pour créer et réaliser des numéros de cirque.

Il est important que le praticien comprenne que, pour Laban, le mouvement naît d'attitudes internes telles que les objectifs, les désirs, les besoins ou les réactions de l'individu (Miranda, 1978). Ces attitudes peuvent être discernées et classées à travers de quatre composantes appelées Facteurs du Mouvement : flux, espace, poids et temps. Chacun d'eux possède deux polarités, avec des gradations d'intensité entre elles, qui permettent la création de nuances dans l'exécution des mouvements. Les combinaisons et alternances entre les Facteurs du Mouvement et leurs nuances sont définies comme des qualités dynamiques ou expressives (Fernandes, 2006 Laban 1978 ; 1974). Chaque individu présente des qualités dynamiques uniques et récurrentes qui caractérisent ses manières d'agir et de s'exprimer, consciemment ou inconsciemment, configurant son Rythme personnel (Rengel, 2001, Laban, 1974). Lorsqu'elles sont combinées, les qualités dynamiques établissent des Rythmes fonctionnels/expressifs plus ou moins efficaces et adaptés aux situations quotidiennes et scéniques.

Castilho (2013) souligne comment le travail sur le Rythme et les Phrasés Expressifs¹ peut aider les acteurs et les metteurs-en-scène de théâtre, auxquels peuvent s'ajouter les professionnels du cirque : artistes, metteurs-en-scène et enseignantes :

[...] au lieu de suivre des subtilités psychologiques complexes pour analyser les personnages, essayez de le faire par le rythme [...] De même, organiser une scène en tenant compte de ses accents principaux et secondaires,

1. « Les qualités expressives se répartissent dans la Phrase Expressive en fonction des accents donnés par le corps ou une partie du corps dans cette fluctuation d'Effort/Récupération. Ainsi, les qualités forment une séquence expressive avec des moments plus ou moins intenses. [...] Cette répartition de la qualité expressive dans la phrase de mouvement est appelée *Phrasé Expressif* » (FERNANDES, 2006, p. 155-156, souligné dans l'original). Pour Fernandes, les accents dans les intentions du mouvement tout au long du Phrasé peuvent être classés comme Impulsif, Impactant, Balançant, Accentué, Constant ou Vibratoire. D'autres auteurs, comme MALETIC (2005), identifient encore plus de types de Phrasés.

constants ou irréguliers, rend tangible, palpable, cet impondérable du théâtre qui reste encore presque toujours du domaine de l'intuition : comment retenir l'attention du spectateur ? (Notre traduction, 2013, p. 204)

En sélectionnant les états, les atmosphères ou les circonstances qu'il entend exprimer et établir dans la scène, l'artiste peut analyser comment les Facteurs du Mouvement et leurs combinaisons sont présents et organisés dans ce narratif. Ainsi, sur la base de cette analyse, il peut sélectionner des tricks de son répertoire ou créer des mouvements qui ont des qualités expressives similaires à ce projet scénique et qui communiquent mieux ce qu'il souhaite transmettre au public.

Une expérience avec des étudiants de l'ENCLO débutants, qui n'avaient aucune connaissance en SLB, a été particulièrement pertinente pour évaluer l'efficacité des concepts et pratiques labaniens dans l'apprentissage des mouvements en acrobatie aérienne. En proposant l'exécution du ballant basique¹ sur trapèze fixe, l'enseignant, utilisant les notions de SLB tout au long des cours, a expliqué le mouvement en le décomposant en Phrases de Mouvement mentionnant et mettant en pratique les notions d'Efforts, d'organisation du corps, de connexions osseuses et Intentions Spatiales, qui ont abouti, de la part des étudiants, à une meilleure compréhension et exécution. Travaillés dans des exercices et, principalement, à travers l'observation des mouvements effectués par chaque élève en classe, ces concepts ont assuré l'association entre les sensations ressenties et les Efforts, Chemins et Intentions Spatiales analysées comme nécessaires pour réaliser le mouvement.

Le ballant basique a été, à des fins didactiques, décomposée en deux Phrases de Mouvement² : 1 — organisation homologue stabilisant la partie supérieure et mobilisant la partie inférieure, connexion ischio-talon pour la flexion des hanches et le confinement du flux avec poids ferme et espace direct dans la direction devant-haut ; 2 — organisation vertébrale, rythme scapulo-huméral, libération du flux dans l'espace direct jusqu'à la sensation de faible poids³ dans le arrière-bas/moyen. L'objectif de ce mouvement est de prendre de l'élan pour que le corps soit lancé dans une

1. Le ballant basique est un mouvement de propulsion dans les agrès aériens. Suspendu par les mains, fléchir les hanches en amenant les jambes à un angle égal ou supérieur de 90°, puis relâcher les hanches et les jambes jointes en allant vers l'arrière en fléchissant légèrement les coudes. Pour une meilleure visualisation, voir FEDEC (2014) ou STOPPEL (2010).

2. Il existe quelques modèles possibles pour réaliser ce mouvement. STOPPEL (2010) propose son exécution démarrant et maintenant la position de cuillère, ce qui modifie principalement l'organisation du corps et les connexions osseuses nécessaires.

3. Le Facteur poids peut être présent dans le mouvement de manière active ou passive. Activement, le mouvement est ferme ou léger (application de force plus ou moins grande pour son exécution). Passivement, le mouvement est lourd (corps soumis à la gravité ou abandonné) ou faible (comme dans l'exemple ci-dessus, étant soutenu par l'Espace sans force appliquée à ce moment-là) (FERNANDES, 2006).

certaine direction en utilisant moins de force. Par conséquent, le travail prépondérant est le contrôle et la libération du flux et non l'accélération du temps ou l'utilisation accentuée de la force (poids) — comme cela est communément perçu et pratiqué par les débutants. L'accélération et la décélération perçues dans le mouvement résultent de la libération et du confinement du flux. Accentuer le Facteur temps peut altérer les qualités dynamiques de ce mouvement ainsi que l'organisation et des connexions corporelles plus efficaces, compromettant son exécution. Il en va de même pour l'application excessive de force associée au Facteur poids, qui peut nuire au confinement et, principalement, à la libération du flux dans ce mouvement. Mais si l'élève exécute ces Phrases de Mouvement en se concentrant sur les Chemins et les Intentions Spatiales correctes, il a tendance à utiliser moins de force pour cette action, car le corps se projette dans les directions spatiales qui favorisent son exécution — il optimise l'énergie dépensée pour le mouvement, en plus de travailler sur les références fonctionnelles et sensibles de ce trick. Le ballant basique complet (en considérant les deux Phrases divisées pour une meilleure analyse et apprentissage) a son accent corrélé au Phrasé Balançant du SLB, qui a une augmentation progressive de l'intensité jusqu'au point maximum, suivie d'une diminution progressive, ce qui est très pertinent pour la sensation ressentie lors de l'exécution de ce mouvement¹. Les nomenclatures similaires (ballant et Phrasé Balançant) sont encore un autre exemple de la terminologie labanienne qui peut être associée au répertoire du cirque, montrant l'affinité des principes, des caractéristiques et des sensations inhérentes aux deux domaines.

Cette manière d'aborder l'apprentissage et la pratique de ces mouvements en classe a permis à ces étudiants de développer une autre façon de comprendre les organisations corporelles et les Efforts les plus présents dans ce trick et dans d'autres, réalisés sur le trapèze fixe. Les exercices qui travaillent sur ces principes ont été appliqués à d'autres éléments liés à cet agrès et ont donné lieu à des progressions pédagogiques efficaces pour le développement des compétences requises. De même, il a permis l'élaboration de paramètres d'analyse qui ont aidé aux corrections et améliorations des mouvements en activant des Facteurs et d'autres ressources les plus pertinents pour une exécution plus fonctionnelle. Il est important de dire que ces concepts n'ont pas été exposés directement ou explicitement, mais ont été évoqués plusieurs fois tout au long des pratiques, en cherchant toujours à associer autant que possible la terminologie labanienne à la terminologie du cirque.

1. Bien que FERNANDES (2006) souligne que ce Phrasé ne ressemble pas nécessairement à un mouvement de balancement, dans ce cas, il s'est avéré pertinent.

Un autre exemple peut être vu dans le processus de création du numéro de Sofia Ferrari, *Hasta que el atraso nos separe*¹, étudiante à l'ENCLO entre 2015 et 2017. L'œuvre analysée ici fait référence à ses recherches sur la comicité dans les agrès aériens. La situation-base créée par l'étudiante était celle d'une mariée qui est en retard et impatiente pour sa cérémonie de mariage et dont l'une des chaussures est en haut d'un tissu acrobatique, devant grimper pour l'obtenir. La précipitation et la concentration pour atteindre la chaussure ont conduit à l'état d'Alerte², et les mouvements présentant ces qualités ont été les premiers à être explorés.

Sofia avait déjà quelques tricks avec lesquels elle voulait composer son numéro. La première question était de vérifier dans quelle mesure elle était compétente dans l'exécution de ces éléments, au point de pouvoir les accélérer sans compromettre sa sécurité ni la communication de la situation proposée. Cette procédure, bien que simple, est essentielle pour sélectionner le répertoire le mieux adapté aux objectifs scéniques recherchés. Le choix d'incarner un personnage-type, avec des caractéristiques spécifiques au sein d'une intrigue, pose des difficultés supplémentaires dans la performance du répertoire du cirque car il nécessite, à un certain niveau, d'avoir une cohérence entre les éléments scéniques proposés et la gestuelle ou les tricks, ce qui est important, avant tout, pour soutenir le récit tout au long de la scène, sans risquer de « casser » le jeu convenu avec le public.

Par conséquent, il a été recommandé à l'étudiante de ne conserver que les tricks qu'elle maîtrisait réellement afin de ne pas se soucier de sa performance et ainsi pouvoir expérimenter et, éventuellement, modifier certaines qualités dynamiques qui présenteraient mieux les intentions appropriées pour la scène. Il est généralement délicat pour les artistes de cirque d'abandonner des tricks qui ont demandé tant d'engagement et de temps pour les obtenir, qu'ils trouvent intéressants du point de vue esthétique ou en raison de la difficulté qu'ils représentent (et qui, par conséquent, attirent peut-être davantage l'attention de l'audience ou de leurs pairs). Mais il est important que les enseignants et les metteurs-en-scène découvrent dans quelle mesure les artistes (en formation ou professionnels) sont prêts à cesser de présenter tel ou tel élément au profit de la cohésion des signes souhaitée dans leurs numéros. Si, même après cette évaluation, ces artistes insistent pour maintenir ces tricks, il est peut-être plus intéressant de repenser la conception scénique ou les processus de création choisis.

1. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=RbPeCTYM1MY> (consulté le 09/09/2024).

2. Lorsque deux Facteurs sont plus présents dans le mouvement, nous avons des États Expressifs qui peuvent être : Rythmique, Onirique, Stable, Distant, Mobile et Alerte (FER-NANDES, 2006, LABAN, 1978).

Il a été possible d'observer, lors des premières répétitions¹, que le flux contrôlé était présent dans le déplacement de Sofia, ce qui était perceptible par le tonus et le contrôle que son corps assumait en essayant d'atteindre le point le plus élevé de l'agrès. On a également remarqué que sa performance se rapprochait de la comédie en raison de la manière dont elle entretenait un rapport direct avec l'espace, mais en alternant constamment son attention, tantôt sur la chaussure et l'objectif pour l'atteindre, tantôt sur l'enchantement lié à la proximité de la fête, manifesté par des gestes et des commentaires de vanité plaisante. Sofia a alors commencé à expérimenter des qualités accentuées de temps soudain et de flux contrôlé, maintenant sa relation directe avec l'espace, rappelant l'Impulse de Vision². Cependant, si la scène exigeait un accès constant à ces qualités comme base de sa performance, il fallait trouver des contrepoints pour qu'ils (l'artiste et le public) puissent se remettre de ces Efforts si présents dans son travail.

Sofia a alors recours, au sein de son répertoire maîtrisé, à des éléments aux qualités opposées à celles jusqu'alors les plus explorées et qui offrent des moments de récupération. Ainsi que des mouvements plus soutenus, dans ces nouvelles séquences, son tonus gagnait également en relaxation, libérant le flux de ses gestes, ce qui apportait des qualités qui permettaient non seulement une récupération fonctionnelle mais, aussi, expressive dans ses actions — une question importante non seulement pour sa performance, mais pour la lecture/réception de l'audience. Cette récupération expressive, accompagnée d'une plus grande variété dans les qualités dynamiques de ses gestes et de ses intentions, a apporté des éléments de franche comédie, confirmés par les réactions de ses collègues qui regardaient et commentaient ses répétitions. Ces caractéristiques ont commencé à délimiter plus clairement la dynamique de la scène et les caractéristiques de son personnage-type — tantôt anxieuse de se préparer (pressée, tendue et concentrée sur l'objet), tantôt très coquette et profitant du moment (soutenue, plus centrée sur elle-même et détendue). L'alternance entre ces qualités a établi les rythmes-base de la scène, qui ont commencé à guider toute la recherche sur les mouvements (de cirque ou non) et à fournir des ressources pour une meilleure performance — tant du point de vue fonctionnel qu'expressif.

1. Le terme a été utilisé pour réaffirmer que, même s'il s'agissait d'un cours, cette activité avait le caractère d'entraînement, d'apprentissage et de création de manière imbriquée, diluant la dichotomie entraînement *versus* répétition soulignée ici comme récurrente dans les discours et les pratiques de nombreux artistes de cirque.

2. Les mouvements guidés par la combinaison de trois Facteurs du Mouvement les plus prépondérants sont appelés les Pulsions de Transformation, qui peuvent être de Passion, d'Envoûtement, de Vision ou d'Action. Lorsque le flux n'est pas pertinent (sans l'engagement des émotions de ceux qui bougent), nous avons les Pulsions d'Action (Flotter, Frapper, Glisser, Fouetter, Tapoter, Tordre, Epousseter et Presser) (FERNANDES, 2006, LABAN, 1978 ; 1974).

Fig. 1 — Sofia Ferrari dans *Hasta que el Atraso nos Separe*, exécute une figure acrobatique aux tissus aériens, tout en jouant avec le public.



Source: © Alexander Leumann, 2024.

D'autres thèmes étudiés étaient les Chemins et les Intentions Spatiaux. L'accent mis sur l'atteinte de la chaussure a encore souligné la verticalité — un aspect déjà très caractéristique des numéros de tissus. Il serait, alors, intéressant de construire d'autres Chemins et Formes Spatiaux qui amènent différents dessins à travers d'autres lignes et intentions, offrant une plus grande diversité dans les relations Corps-Espace (Miranda, 2008). Si la dimension verticale avait jusqu'alors guidé les Progressions et Intentions spatiales, l'exploration des dimensions sagittale et horizontale a commencé à contribuer à la composition et à la récupération fonctionnelle mais, surtout, expressive de la scène (tant dans la performance gestuelle de l'élève que dans la réception de sa performance observée en répétitions), offrant un répertoire plus large de formes et de trajectoires.

L'un des éléments comiques travaillés a été la ressource bien connue de la triangulation avec le public. L'Intention Spatiale travaillé dans les dimensions sagittale et horizontale a contribué à cette enquête, car la connexion avec l'Espace offrait un support de communication avec l'audience et une référence qui stimulaient les changements dans les qualités des mouvements et des formes corporelles.

Ainsi, pour créer un équilibre par rapport à une verticalité excessive, la technique de la triangulation et l'utilisation des dimensions sagittale et horizontale ont commencé à être explorées avec davantage d'importance.

Le jeu de dynamiques qui s'établit entre les directions et les intentions se traduit positivement, non seulement dans la performance comique de l'élève, mais aussi dans la spatialité, à travers la composition des lignes entre le corps de l'élève, la focalisation sur la partie la plus haute de l'agrès et les commentaires avec les spectateurs, établissant d'importantes tensions spatiales et des ruptures dans le rythme-base du numéro. La dimension verticale était alors marquée par les Efforts les plus soudains et les plus contrôlés (précipitation pour ramasser la chaussure), tandis que les autres dimensions étaient le contrepoint de la récupération (notamment la dimension sagittale, référence aux jeux directs avec le public) avec des mouvements plus soutenus et plus libres.

Conclusion

Les cas rapportés présentent les contributions du SLB pour résoudre des perspectives dichotomiques présentes dans les pratiques du cirque qui tendent à opposer les activités d'entraînement et les activités de création, avec des conséquences sur la manière dont les étudiants vivent les processus d'apprentissage/création/performance. L'exploration des Grands Thèmes Intériorité/Extériorité, Action/Récupération, Mobilité/Stabilité et, principalement, Fonction/Expression, a offert des paramètres d'analyse et d'élaboration de procédures qui pourraient approcher une compréhension duale entre technique et art, car elles apportent une approche complémentaire et entrelacée de ces instances dans les arts du cirque, appliquée à toutes les activités qu'ils requièrent.

Si les étudiants connaissent et mettent en pratique les principes labaniens dans leurs processus d'apprentissage, ils peuvent utiliser la même référence dans la création et l'exécution de leurs numéros, car ils possèdent déjà ces concepts et expériences imprégnés dans leur corps et leur esprit. Le SLB peut, alors, être présent dans les processus d'apprentissage/création/performance en tant que méthode d'analyse du mouvement, permettant que, même dans des exercices spécifiques pour un entraînement corporel plus objectif, les pratiquants perçoivent les qualités dynamiques présentes dans les mouvements travaillés et entrevoient leurs potentiels expressifs. Lorsqu'ils apprennent un nouveau trick, ils peuvent se tourner vers le SLB pour trouver des références sûres pour sa compréhension et son exécution, comme, par exemple, l'utilisation consciente et intentionnelle de l'Espace comme support/stimulus pour le mouvement. De même, dans leurs processus créatifs, ils peuvent évaluer quels tricks, gestes, itinéraires ou déplacements de leur répertoire ont des caractéristiques fonctionnelles/expressives pertinentes pour le projet scénique souhaité. Ils peuvent, également, explorer les qualités dynamiques désirées dans leur performance

afin d'atteindre leurs objectifs expressifs, en évitant de recourir à des procédures et des techniques qui peuvent gêner ou même compromettre de manière significative le développement et la présentation de leurs propositions sur scène.

Il est important de souligner que les tricks de cirque ont, toujours, des puissances sensorielles et sensibles en eux-mêmes, et le SLB offre à l'artiste d'en analyser les qualités et des ressources qui peuvent accentuer ou modifier leurs caractéristiques fonctionnelles et/ou expressives. Il apporte une méthodologie à travers des procédures d'investigation et de création de mouvements, avec une terminologie et des principes très proches des pratiques et expériences kinesthésiques que les artistes de cirque vivent habituellement dans ses processus d'apprentissage/création/performance. Ces procédures peuvent être adaptées, avec intelligence et sensibilité, selon des besoins de chaque artiste dans ses projets scéniques.

Références bibliographiques

- ALMEIDA Luiz Guilherme Veiga de, *Ritual, Risco e Arte Circense*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2008
- BARRETO Mônica (Lua), *Saltimbancos Contemporâneos : seu aprendizado, suas escolhas e expectativas*, Goiânia, Editions Espaço Acadêmico, 2018.
- BARTHOLO Ruy, *Respeitável Público : os bastidores do fascinante mundo do circo*, Rio de Janeiro, Letras & Expressões ; São Paulo, Elevação, 1999.
- BONFATTI Adriana Ferreira, *Investigação do Jogo Cênico no Corpo do Ator em Formação Através do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento*, dissertation (Master en Arts du Spectacle), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- BORTOLETO Marco Antônio Coelho (dir.), *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses*, vol. I, Jundiaí, Fontoura, 2008 ; 2010.
- BORTOLETO M.A.C., BARRAGÁN T.O., SILVA E. (dir.), *Circo : horizontes educativos*, Campinas, Autores Associados, 2016.
- BOURDIEU Pierre, *As Regras da Arte : gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU Pierre, « Campo intelectual e projeto criador » dans Jean Pouillon (dir.), *Problemas do Estruturalismo*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968, p. 105-145
- CASTILHO Jacyan, *Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral*, São Paulo, Perspectiva, Salvador, PPGAC/UFBA, 2013.

- DUMONT Agathe, *From Technical Movement to Artistic Gesture*, Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (FEDEC), 2016. Disponible sur <https://www.fedec.eu/en/article/192-from-technical-movement-to-artistic-gesture-the-trampoline-training-support-for-propulsion-2018-intents-project> (consulté le 05/09/2024).
- DUMONT Agathe, *Verticality, Weight and Gravity*, Fédération européenne des Écoles de Cirque professionnelles (FEDEC), 2015. Disponible sur <https://www.fedec.eu/en/article/198-verticality-weight-and-gravity-2018-intents-project> (consulté le 05/09/2024).
- FEDEC, *Trapézio Estático, Cordas e Tecido*, publication en ligne, 2014. Disponible sur <https://www.fedec.eu/en/article/222-static-trapeze-rope-and-silks-intents-project> (consulté le 05/09/2024).
- FÉRAL Josette, « Performance and Theatricality — the subject demystified », dans Philip Auslander (éd.), *Performance : critical concepts in literary and cultural studies*, London and New York, Routledge, 2003.
- FERNANDES Ciane, *O Corpo em Movimento : o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, São Paulo, Annablume, 2006.
- FRANCA Julia, *O Corpo Tetraédrico : um processo de criação labaniano entre dança e circo*, dissertation (Master), Universidade Federal Fluminense, 2017.
- FU Qifeng, LI Xining, *A Primer of Chinese Acrobatics*, Beijing, Foreign Languages Press, 2003.
- HAMON-SIRÉJOLS Christine, « Formas Teatrais no Circo de Hoje », dans Emmanuel Wallon (dir.), *O Circo no Risco da Arte*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.
- KANN Sebastian, *Third Open Letter to the Circus : who gets to build the future ?*, 2018. Disponible sur <https://thetheatretimes.com/open-letters-circus-3-gets-build-future/> (consulté le 05/09/2024).
- KRONBAUER Gláucia Andreza, *O Processo da Criação da Escola Nacional de Circo no Brasil e a Continuidade dos Modos de Vida Dentro e Fora da Lona*, Thèse (Doctorat), Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2016.
- LABAN Rudolf, *Domínio do Movimento*, Org. Lisa Ullmann, São Paulo : Summus, 1978 [1950].
- LABAN Rudolf, LAWRENCE F.C, *Efforts — economy of human movement*, 2^e éd. Manchester, Macdonald and Evans, 1974 [1947].
- LAVERS Katie, LEROUX Louis-Patrick, BURTT Jon, *Contemporary Circus*, London and New York : Routledge, 2020.

- LEHMANN Hans-Thies, *O Teatro Pós-Dramático*, São Paulo, Cosac-Naif, 2011.
- LIEVENS Bauke, *First Open Letter to the Circus : the need to redefine*, 2015. Disponible sur <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/> (consulté le 05/09/2024).
- LIEVENS Bauke, *Second Open Letter to the Circus : the myth called circus*, 2016. Disponible sur <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-myth> (consulté le 05/09/2024).
- MACHADO Alex, *Você Treina ou Ensaia ? Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha*, dissertation (Master en Arts du Spectacle), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.
- MALETIC V., *Dance Dynamics Effort & Phrasing*, Columbus, Grade A Notes, 2005.
- MIRANDA Regina, *Corpo-Espaço : aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008
- MIRANDA Regina, *O Movimento Expressivo*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.
- NOGUEIRA Patrick da Costa Pereira, *Do Circo Escola à Escola de Circo : caminhos pedagógicos e cenários políticos na história da implantação da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha*, dissertation (Master em Education). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024.
- NUNOMURA Myrian, TSUKAMOTO Mariana Harumi (dir.), *Fundamentos das Ginásticas*, Jundiaí, Fontoura, 2009.
- RENGEL Lenira, *Dicionário Laban*, dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- RUSSEL Keith, NUNOMURA Myrian, « Uma Alternativa de Abordagem da Ginástica na Escola », dans *Revista da Educação Física/UEM, Maringá*, v. 13, n° 1, p. 123-127, 1. sem. 2002. Disponible <https://pdfs.semanticscholar.org/e8be/3f195f560fba5e3e3ac9d34027d8d9736a22.pdf> (consulté le 05/09/2024).
- SANTOS Carlos Alberto dos, *Fascínio Circense : arte e pedagogia na Escola Nacional de Circo*, Belo Horizonte, Editora Rona, 2016.
- SCIALOM Melina, *Laban Plural : arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil*, São Paulo, Summus, 2017.
- SOARES Carmen Lucia, *Imagens da Educação no Corpo : estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*, Campinas, Autores Associados, 2005.

SILVA Erminia, *Direito e Sociedade : o trabalho circense na legislação brasileira na primeira metade do século XX*, 1996. Disponible sur <https://www.circonteudo.com/direito-e-sociedade-o-trabalho-circense-na-legislacao-brasileira-na-primeira-metade-do-seculo-xx/> (consulté le 14/08/2024).

SILVA Erminia, *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

STOPPEL Érika, *Trapézio Fixo — material didático*, São Paulo, Funarte, 2010. Disponible sur <https://www.circonteudo.com/livraria/trapezio-fixo/> (consulté le 15/08/2024).

Sites

Abertura Zerada de Espacate Frontal Como Melhorar e Fazer em 2 minutos — para iniciantes de ballet. Vidéo. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=l74Dj7dfuOk> (consulté le 09/09/2024).

Sofi Ferrari Hasta Que el Atraso Nos Separe. Número de tecido acrobático. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=RbPeCTYM1MY> (consulté le 09/09/2024).

Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies. Disponible sur <https://labaninstitute.org/> (consulté le 09/09/2024).

Mundano — performance-instalação para escutar o vento. Vidéo. Disponible sur (49) MUNDANO — Performance-instalação para escutar o vento — YouTube (consulté le 09/09/2024).

Programa de ensino do curso superior em circo da CODARTS. Disponible sur <https://www.codarts.nl/onderwijs/bacheloropleidingen/circus/inhoud-studie/> (consulté le 09/09/2024).

Teaser Mundano. Vidéo. Disponible sur (49) TEASER MUNDANO — YouTube (consulté le 09/09/2024).

Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Disponible sur <https://www.trinitylaban.ac.uk/> (consulté le 15/08/2024).

Tutorial de Flic — aprenda o flic-flac de um jeito simples e seguro ! Vidéo. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=D6o6honvZEc&rt=12s> (consulté le 09/09/2024).

Accompagnement naturopathique des artistes de cirque

Une approche de l'impact des pratiques physiques intensives sur la fonction digestive

Krisje BEAUMOND

Nos corps sont nos jardins, nos volontés sont nos jardiniers.
William SHAKESPEARE

La naturopathie puise ses racines dans les pratiques des médecins de l'antiquité Gréco-Romaine, et en particulier d'Hippocrate. Elle doit son nom à John Tilden et John Scheel, deux médecins allemands émigrés aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle, et trouve son étymologie dans « nature » et « path » — chemin — pour évoquer un cheminement naturel. Le biologiste Pierre Valentin Marchesseau, considéré aujourd'hui comme le père de la naturopathie moderne en France, résumait que « la naturopathie est un mode de vie qui permet de rester en bonne santé à l'aide d'agents naturels¹. »

Pratique de soin non conventionnelle, la naturopathie propose ainsi de changer ses habitudes de vie, à la fois dans l'hygiène alimentaire, sportive et psychique, afin d'améliorer sa manière de vivre avec soi-même. En se situant dans la prévention, et aujourd'hui également reconnue comme soin de support de certaines prises en charge allopathiques, la naturopathie met en avant la question de l'hygiène de vie².

1. Interview de Pierre Valentin Marchesseau dans l'émission « Aujourd'hui Madame » le 09/01/1974, archives INA.

2. Le texte qui suit est la synthèse du mémoire que l'auteure a soutenu à l'École nationale de Naturopathie, CFPPA Agricampus pour l'obtention du diplôme de conseiller-ère en Naturopathie.

Objectif

La performance physique de l'artiste de cirque l'amène à passer par un entraînement physique dont le rythme et l'intensité se rapprochent des entraînements des athlètes de haut niveau. L'accompagnement nutritionnel et le soutien psychologique du sport intensif font l'objet d'une littérature abondante ; le secteur du cirque ne dispose en revanche à ce jour que de quelques rares ouvrages de pionniers qui touchent à ces questions, en France, principalement les travaux de Philippe Goudard et Denys Barrault¹, plus récemment les recherches d'Agathe Dumont².

Les publications dédiées au sport mettent évidemment en avant des besoins (micro)nutritionnels accrus en relation avec l'intensité et la durée de l'activité physique. Cependant, de nombreuses recherches portent également sur la prévalence de troubles digestifs à l'effort, en particulier pour les sports d'endurance. Il existe un phénomène d'hyperperméabilité intestinale chez les sportifs, soit un dysfonctionnement de la barrière intestinale³.

En effet, l'effort physique modifie les priorités circulatoires afin d'oxygéner davantage les muscles, dont l'apport sanguin est multiplié par vingt, notamment au détriment de l'irrigation sanguine des intestins, du foie, des reins.

Cette redistribution de l'irrigation sanguine est amplifiée par les fortes chaleurs — par exemple l'été sous un chapiteau — où la peau voit ses besoins sanguins multipliés par cinq pour permettre la sudation et le refroidissement du corps qu'induit son évaporation. Le flux sanguin intestinal peut ainsi être diminué de 80 %, ce qui entraîne une fragilisation des muqueuses intestinales, dont la sensibilité accrue aux agressions entraînera l'inflammation parallèlement à une augmentation du stress oxydatif⁴. Ce double phénomène accroît fortement la vulnérabilité à l'hyperperméabilité intestinale. Celle-ci a pour conséquence le passage de macromolécules exogènes (aliments, xénobiotiques⁵, allergènes, bactéries...) dans la circulation générale et contribue à une inflammation généralisée. L'accumulation progressive de ces substances indésirables a des effets néfastes sur l'organisme et des répercussions sur le système immunitaire⁶.

1. <https://www.livres-medicaux.com/chirurgie-orthopedique/21016-medecine-et-cirque.html> (consulté le 17/10/2024).

2. <https://www.fedec.eu/fr/article/214-rapport-de-recherche-prendre-des-risques-prendre-soin-la-sante-un-enjeu-des-carrieres-des-artistes-de-cirque-2022-agathe-dumont-fra> (consulté le 17/10/2024).

3. Denis RICHÉ, *Micronutrition, santé et performance*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur 2008, p. 79.

4. Denis RICHÉ, *Micronutrition, santé et performance*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur 2008, p. 81.

5. Substances étrangères à l'organisme capable d'interagir avec la cellule vivante : alcool, drogues, particules fines, pesticides, cosmétiques, etc.

6. Jean SEIGNALET, *L'alimentation ou la troisième médecine*, Monte-Carlo, Éditions du Rocher, 2012, p. 380-381.

Un stress répété ou chronique engendrera également une fragilisation des muqueuses intestinales, ce qui amplifiera ce même risque d'hyperperméabilité¹.

Qu'en est-il chez les circassiens ? En considérant la durée de l'entraînement quotidien moyen des élèves artistes de cirque, — 4 à 5h quotidiennes pendant la formation professionnelle —, je me suis interrogée sur leur santé digestive et sur un éventuel retentissement immunitaire. Effectivement, le système digestif constitue un des premiers remparts de l'immunité et les intestins concentrent 60 à 70 % des cellules immunitaires².

Sensibilisée à ces observations par une pratique de terrain de plus de vingt années dans différentes fonctions exercées dans la production, à travers tournées ou accueil de compagnies en festival, un mémoire de naturopathie a été l'occasion d'entreprendre une étude sur les troubles digestifs des circassiens, avec pour objectif de vérifier si de tels troubles sont présents et le cas échéant de proposer un accompagnement naturopathique à visée de prévention.

Population et méthode

En avril 2022, en formation à l'École nationale de Naturopathie à Hyères, j'ai été accueillie en stage à l'École supérieure des Arts du Cirque de Toulouse, Esacto'Lido. Je souhaitais faire de ce stage un temps d'observation, afin d'évaluer la justesse du postulat que la pratique physique intensive des artistes de cirque a un impact physiologique sur leur système digestif et sur leur système immunitaire.

Le travail que j'ai mené s'est déroulé en deux temps. Il était tout d'abord nécessaire de prendre contact avec les étudiants. Deux semaines de présence à l'Esacto'Lido en avril puis en novembre 2022 me permirent de les rencontrer et de conduire 17 entretiens. Ces entretiens, d'une durée d'une à deux heures, se sont déroulés en face à face. Les étudiant·e·s que j'ai interrogé·e·s étaient âgé·e·s de 21 à 28 ans. Le questionnaire présenté à chacun·e était identique et construit autour de 23 questions portant sur leur alimentation (composition, durée et horaires des repas), leur état de santé (épisodes infectieux saisonniers, symptômes, douleurs, blessures), leur bien-être (qualité de la digestion et régularité du transit, niveau de stress et pratiques de relaxation, niveau de concentration), leur sommeil (qualité, durée, horaires), et leur suivi médical.

1. Denis RICHÉ, *Comment le microbiote gouverne notre cerveau*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur 2021, p. 148.

2. François DENIS, *Bactériologie médicale : techniques usuelles*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2016, p. 8.

J'ai ensuite proposé à une partie des étudiants de les suivre en tant que naturopathe dans le cadre de mon mémoire. Cinq étudiants ont ainsi accepté d'être les cas pratiques que j'accompagnerais, moi-même supervisée par le directeur pédagogique de ma promotion à Agricampus¹. Les suivis ont consisté en une série de consultations à distance (2 à 5 consultations selon les suivis individuels), réparties de février à novembre 2023, chacune suivie d'un protocole de recommandations à appliquer.

Résultats

Entretiens

Les entretiens ont concerné 11 étudiants en première année et 6 étudiants en deuxième année (sur le cursus de trois années du diplôme national supérieur professionnel d'artiste de cirque).

Les réponses mettent en évidence que :

Alimentation (composition, durée et horaires des repas)

- 7 d'entre eux accordent très peu de temps à leurs repas, soit entre 2 et 10 min au petit-déjeuner et souvent 15 à 20 min au déjeuner ou dîner,
- 14 cuisinent quotidiennement le soir, 11 ont une alimentation essentiellement végétarienne,
- 8 consomment régulièrement des aliments transformés (plats préparés, chips, confiseries...),
- 10 étudiants rapportent des pulsions d'envies sucrées,
- 10 prennent des compléments alimentaires (complément à destination des végétaliens, magnésium, vitamine D, probiotiques...),
- 8 ont spontanément dit souhaiter des conseils concernant leur alimentation.

État de santé (épisodes infectieux saisonniers, symptômes, douleurs, blessures)

- 5 ont des problèmes de peau (eczéma, acné sur le visage, inflammations ou infections cutanées),
- 12 ont signalé des blessures ou lésions corporelles au cours des deux dernières années,
- 9 semblent présenter un profil sujet à des infections régulières (sinusites, rhinites, rhumes).

1. Monsieur Kamel Kissar, que je remercie ici.

Bien-être (qualité de la digestion et régularité du transit, niveau de stress et pratiques de relaxation, niveau de concentration)

- 10 rapportent des coups de fatigue dans la journée et pour 7 d'entre deux, cela se situe entre 16h30 et 18h00,
- 10 ont parlé d'une qualité de digestion irrégulière (dont 6 qui présentent également des infections régulières),
- 11 se disent angoissés, préoccupés, stressés (dont 9 qui ont évoqué des problèmes de sommeil),
- 7 étudiants interrogés consomment plusieurs cafés par jour,
- 4 étudiants pratiquent la méditation ou la relaxation consciente et 10 autres cherchent à se ressourcer dans la lecture, la musique, ou des loisirs comme la sculpture ou la couture.

Suivi médical

- 8 sont suivis régulièrement par un thérapeute physique (ostéopathe ou kinésithérapeute),
- tous et toutes disposent d'un contact facilité par l'École supérieure auprès d'un médecin du sport.

Sommeil (qualité, durée, horaires)

- 11 évoquent des problèmes de sommeil (sur lesquels 6 ont une digestion irrégulière, dont 3 avec des blessures/traumatismes et 3 avec des infections/inflammations).

Suivi naturopathique

Le suivi de cas pratiques présenté par les cinq étudiant·e·s volontaires de février à novembre 2023 a permis d'observer que :

Sur les cinq artistes, deux ont pu appliquer l'ensemble des recommandations, tandis que trois n'ont pas pu aller au bout du processus pour des raisons de santé ou des choix personnels.

L'application des protocoles naturopathiques individualisés auprès des deux artistes qui ont pu suivre l'ensemble des recommandations ont été très favorables. Au bout de six mois d'accompagnement, ils estiment se porter bien mieux et abordent leur carrière avec de bons réflexes nutritionnels et de gestion du stress. Ils se sentent désormais à l'écoute de leur ressentis corporels et en possession d'outils nutritionnels et/ou de relaxation pour appréhender la vie rythmée par les tournées et les périodes de création. Les entretiens finaux avec eux ont permis d'évoquer un mieux être global, émotionnel et physique, la « découverte d'un confort de vie », la disparition de douleurs digestives récurrentes qui jusque-là avaient été intégrées comme étant inévitables.

Analyse

Si l'on revient aux réponses fournies au questionnaire initial, du point de vue de la naturopathie, concernant les 6 étudiant·e·s qui présentent des infections répétées et qui estiment que leur qualité de digestion est irrégulière, soit pour quasiment 1/3 des étudiant·e·s interrogé·e·s, la piste de l'hyperperméabilité intestinale mériterait d'être explorée.

Concernant les 9 jeunes artistes qui évoquent des problèmes de sommeil et se disent angoissé·e·s, stressé·e·s ; pour elles-eux aussi il serait intéressant d'investiguer la piste de l'hyperméabilité, tout du moins celles de la dysbiose — un déséquilibre de la flore intestinale — et des effets d'un stress prolongé.

Conclusion

Une conclusion parallèle de ce mémoire est que les échanges avec les étudiant·e·s ont permis le constat que la modification de son alimentation comme l'attention portée à son hygiène de vie relèvent d'un choix individuel, renouvelé plusieurs fois par jour, chaque jour — une discipline personnelle que l'on doit avoir envie de s'appliquer pour qu'elle devienne une source de plaisir et de mieux-être. Il s'agit d'une démarche active et volontaire, un cheminement personnel. Il arrive également que des événements de vie empêchent ou reportent la mise en œuvre d'un changement d'hygiène de vie.

La manière dont le regard préventif de la naturopathie peut venir éclairer les préceptes d'hygiène de vie de ces jeunes future·s professionnel·le·s du cirque, au début de leur carrière est le moteur de mon approche aujourd'hui auprès d'Esacto'Lido. Depuis 2023, l'école m'a confié une intervention annuelle auprès de chacune des promotions, construite aujourd'hui autour de l'alimentation et de la gestion du stress, ainsi qu'un atelier collectif de cuisine. Mon objectif est d'y transmettre des outils de réflexion et des repères d'hygiène de vie en tournée, pour que chacune se projette dans la perspective d'une carrière-passion la plus longue possible.

Retour d'expérience d'une autrice de théâtre avec de jeunes circassiens du Centre régional des arts du cirque de Lomme-Lille (Crac)

Sarah FOURAGE
Atrice, dramaturge

À l'hiver-printemps 2023 il m'a été donné, dans le cadre d'une complicité au long cours avec la metteuse en scène Agathe Arnal, directrice artistique de la Compagnie Délit de Façade — qui destine son travail à l'espace public depuis 2002 — d'accompagner à l'écriture une promotion d'élèves 2^{de} année du CRAC de Lomme, pour 3 représentations d'une création inédite, « spectacle de sortie » de fin d'année.

Le CRAC, le CNAREP CULTURE COMMUNE à Loos en Goëlle, le PRATO Pôle national Cirque à Lille, Le Boulon et son festival « Les Turbulentes » à Vieux Condé, étaient les partenaires, soutiens logistiques et financiers de la Compagnie Délit de Façade pour ce projet exigeant.

Le CRAC de Lomme a une histoire particulière, liée à celle de la XY compagnie, fondée en 2005 par Abdel Senhadji et Mahmoud Louertani, circassiens acrobates. Cette compagnie, spécialiste de portés acrobatiques rayonne à l'international ; et le Centre régional des Arts du Cirque abrite une école de formation. Le succès et le modèle de XY inspire de nombreux·ses apprenant·es circassien·ne·s du monde entier.

Le site du CRAC est unique : il émerge au cœur de vestiges d'un parc d'attraction qui n'a pas tenu ses promesses d'attraction. De petites tours de château, remparts miniatures, vous accueillent à l'entrée. 2 chapiteaux dont 1 destiné aux représentations, 2 salles de répétitions équipées permettent aux élèves un entraînement quotidien.

Cependant, les traces visibles d'un autre chapiteau (un 3^e), détruit par la violente tempête Eunice, l'année précédente, réveillent un souvenir douloureux pour toute l'équipe du CRAC et les élèves.

Agathe Arnal, metteur en scène, nous propose en amont de raconter l'histoire d'une troupe de circassien-ne-s « sans lieu de travail, de rencontre et de vie », écho aux migrations contemporaines, à la perte de repères générale, élément moteur pour que la présence de ces jeunes gens soit « justifiée » dans l'espace public, à l'air libre, sans toile d'étoiles.

Eunice a fait, outre plusieurs dégâts matériels immenses, plusieurs victimes au nord de la France et en Europe ; nous comprenons rapidement la valeur affective du chapiteau perdu, au-delà de son importance d'équipement.

Agathe, Eric Stieffatre, danseur et chorégraphe connaissant le cirque depuis ses débuts avec le Cirque Baroque, et moi-même, nous faisons connaissance de l'équipe, 12 jeunes personnes « artistes du cirque et du mouvement » (1 chilien, 1 argentine, 1 allemand, 1 italienne, 2 espagnoles catalanes, 2 siciliens, 4 français... jonglage, contorsion, acrobaties et duos ou trios de portés acrobatiques, équilibre, mât chinois). Agathe a pris soin de correspondre avec eux par mail et de leur soumettre un questionnaire pour anticiper la rencontre.

Les moyens doivent rester « légers » pour des représentations en festival et à l'extérieur. Et la situation est inédite dans notre travail auprès de différents publics : ces élèves ne sont pas tous et toutes francophones, ce sont des athlètes, et leur pratique physique nécessite des temps de récupération, quand elle leur laisse tout simplement la possibilité de parler, de verbaliser.

Il ne s'agit pas dans un premier temps de développer un contenu poétique, mais de trouver un angle d'attaque favorable et pertinent, dans le désir réciproque, le plaisir également, pour « poser des mots » sur des corps en pleine action.

Or, je me sens bien empruntée tout à coup, face à des figures spectaculaires dans l'espace. Toutes ces acrobaties ne se « passent-elles pas de mots » justement ?

La question ne semble plus être : « que dire », ou « comment le dire » mais : « est-il nécessaire et possible de le dire, de l'écrire ? », — COMMENT CELA POURRAIT-IL S'ÉCRIRE ? Car cela S'ÉCRIE plutôt : « il ne va pas faire ça, il ne va pas le faire, il ne va pas... Siii ! Il l'a réussi ! Bravo ! » Le souffle retenu, le poing serré d'une peur qui ne peut pas s'exprimer sous peine de déstabiliser l'acrobate lui-même : c'est le rapport à mon propre corps d'autrice qui est envoyé valdingué au ciel et rendu superflu par un travail physique « sur-humain ».

Quel est le statut d'un texte théâtral face au *réellement* spectaculaire ?

Si le spectacle vivant pouvait être défini comme « une manière spectaculaire de restituer le vivant » : ne sommes-nous pas face à ce prodige en présence du Cirque ?

Reformuler la prouesse, y coller-calquer des mots, ne semble être alors qu'une tricherie, une imposture, la bande-son d'un mauvais doublage.

Et voici : le fameux et latent « syndrome de l'imposteur » ressurgit, et m'envoie les signes d'un début de dépersonnalisation inquiétants ; or, ne suis-je pas sensée être une « experte » ? N'y a-t-il pas de la part de cette promotion une attente de mots posés sur eux ?

Ce qui se joue là est aussi une âpre conscience d'un certain « confort bourgeois » du théâtre versus l'affirmation circassienne comme mode de vie (vie nomade, en collectif, opiniâtré du travail du corps, brièveté des « carrières », blessures de sportifs...).

Dans la fable pressentie, la troupe n'avait plus de lieu de travail, ce chapiteau perdu : voilà qu'elle n'avait plus de texte, ni « d'autrice » !

Nous sentions avec Agathe, que les élèves avaient une appétence de personnages, de comédie, « d'intrigue », au sens classique du terme. Or, le poème nous semblait à nous, plus en lien avec l'économie de mots requis, le nombre d'interprètes, l'éclatement de la forme désirée, et les prouesses magiques auxquelles nous assistions lors des répétitions.

Nous avons peu à peu disposé d'écrits de 4 types différents pour créer un « fonds de mots » utilisable et dense d'où construire une partition possible à distribuer :

- Réponses aux questionnaires (écrits des élèves).
- Matière d'ateliers d'écriture autour de l'origine, l'identité, les « clichés » du cirque, le choix de la vocation, passion pour leur pratique, leur « histoire » et « trajectoire ».
- Matière d'un poème écrit par mes soins autour de la fiction initiale et personnifiant le chapiteau perdu.

En même temps que se construisait cette partition, adaptée pour chacune (où nous tentions également de rendre grâce à la dimension cosmopolite de la promotion, en rétablissant des pans de textes de différentes langues d'origine), Agathe faisait face à de nouveaux défis.

L'espace public nécessite, et plus encore pour les circassien-ne-s un temps d'adaptation technique : au niveau du sol (sol à niveau, revêtement artificiel ou naturel...), de la météo ; les basses températures extérieures peuvent compromettre le bénéfice d'un long échauffement.

Faut-il le rappeler ? Le travail du circassien est dangereux. En doutais-je ? Toute à raconter la tragédie d'Eunice, où je dispensais des éléments propices à créer de la tension dramatique, j'avais oublié quelque chose de fondamental : ce qui n'a « pas le droit » d'être dit.

J'avais ressenti à plusieurs reprises une relative résistance de la part de la jeune troupe, voire une légère d'ironie, sur le prologue que j'avais écrit.

Mais ce qui me paraissait universel et nécessaire à convier (notre condition mortelle) était tout simplement un tabou. Tabou de la mort que le cirque côtoie quotidiennement. Ce qui relevait pour moi d'un impératif, d'une forme de pré-requis logique, devenait menaçant pour le groupe.

Tant d'acrobates ont sacrifié leur vie à leur Art.

Je venais tout simplement, en « cherchant mes mots » dans le processus, de pointer du doigt la seule hypothèse qui ne pouvait PAS exister. L'accident, sa hantise, ses traces, sa légende et sa réalité.

Ces jeunes jouent avec leur vie, jouent leur vie : en défiant la gravité, ils et elles défient aussi l'humaine condition.

Paola, jeune italienne de l'équipe, venue du village de Pasolini, m'a offert un livre de la poétesse W. Symborska, « De la mort sans exagérer », comme pour m'avertir avec délicatesse que j'avais outrepassé une limite, erré en territoire interdit.

Ce sont donc finalement les mots des élèves, qui ont donné naissance à une partition texte dont la dramaturgie a été assez rapidement évidente : le temps de la découverte de la catastrophe (la perte du chapiteau), celui de la solitude individuelle, puis le temps de la renaissance du groupe, du travail d'équipe, de la danse, du désir de pratiquer retrouvé, de la reconnexion à l'autre.

Des figures à nouveau rendues possibles grâce à la musique, la mise en place collective du mâât chinois devenant l'événement fort et phare du spectacle.

Ces jeunes étaient bien décidés à ne pas se « laisser écrire ». La liberté me paraît être la valeur qu'ils et elles incarnent de facto, malgré les contraintes immenses de leurs agrès.

La faim et la soif de plateau les incitent à lancer leur corps contre et dans l'espace-la parole n'y a que peu de place. Ils ont « long à raconter » mais ne sont pas bavards.

Acte militant quand on songe à tout ce qui est dit « en l'air » (sans jeu de mots) sans y penser, à ces promesses verbales non tenues, alors que, quand notre vie dépend des épaules d'un porteur concentré, le mot perd de sa valeur, de sa capacité d'incarnation — d'être fait chair — la chair est déjà là, au travail, les regards rapides calculent le temps de réception d'une bascule.

Pour certains-nes spectateurs, il est difficile de « supporter » un spectacle sans texte. Pour moi qui viens du verbe et qui en ai besoin, l'absence de « mots » peut devenir source d'angoisse. Savoir « regarder » nécessite de l'imagination !

Défi ultime de la main qui écrit : écrire le corps qui pense et raconte, relié au(x) partenaire(s) de jeu, dans une danse inouïe qui ne « bavarde » pas.

Le corps : inspiration et finalité de l'écriture ? Beauté d'un geste laissé muet.

J'ai découvert un chapiteau de labeur, des étoiles dont la lumière m'impressionnait comme un flash qui laisse des traces.

Avec eux et elles, j'ai tenté de désister l'expérience de mes fables recopiées.

Le montage de leurs mots était l'émanation de ces personnalités rencontrées furtivement.

Un miroir tendu pour leur courage.

Rendre grâce à tout ce travail invisible, ces heures de pratique, ces risques et ce danger choisi : tel est l'objet de ces quelques lignes.

L'obligation à se taire quand viennent l'exploit, et la grâce.

Confrontée à la vanité du dire quand le faire devient précieux, rendue physiquement muette par l'explosion de mon cadre de référence, j'ai aimé profondément la représentation à laquelle j'ai assisté, où j'ai vu, la vie naître, quand les mots ont enfin disparu des radars et laissé la place à des corps libres et une troupe prenant du plaisir à jouer, à amuser le public, à l'impressionner.

Ces mots, pré-texte ne furent qu'un ingrédient parmi d'autres, d'un spectacle devenu vivant et cohérent parce que l'amour (de sa pratique, de sa discipline, de son partenaire) et le talent infusaient son rendu.

Shakespeare et ses Clowns

Jean-Pierre RICHARD

Université Paris VII

À la mémoire du clown Kerfi Trouguer (1963-2017)

Shakespeare a vu naître le clown. Avant l'époque élisabéthaine le mot n'existait même pas.

Officiellement, un bon tiers de ses trente-neuf pièces connues sont des pièces à clown. Citons, par ordre chronologique :

- *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (Lance)
- *Roméo et Juliette* (Pierre)
- *Peines d'amour perdues* (Courge)
- *Le Songe d'une nuit d'été* (Bottom)
- *Le Marchand de Venise* (Lancelot)
- *La Nuit des Rois* (Feste)
- *Comme il vous plaira* (Pierre de Touche)
- *Mesure pour mesure* (Pompée Lecul)
- *Tout est bien qui finit bien* (Lavache)

Titus Andronicus, *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *Othello* et *Antoine et Cléopâtre* compte chacune un clown anonyme. « Officiellement » veut dire qu'on trouve CLOWN dans les attributions de répliques d'une édition de l'époque ou d'une plus récente — telles les *Œuvres complètes* de l'auteur publiées depuis 2002 en Pléiade¹. Ajoutons-y les Fous anonymes du *Roi Lear* et de *Timon d'Athènes*, le pitre Thersite (*Troilus et Cressida*), le valet Grumio (*Le dressage de la rebelle*), l'insurgé Jack Cade (*Henry VI, Première Partie*), Falstaff (les deux parties d'*Henry IV*), le gendarme Cornouille (*Beaucoup de bruit pour rien*), le misanthrope Apémantus (*Timon d'Athènes*), le colporteur Autolycus (*Le conte d'hiver*) et Caliban (*La Tempête*). Dans sa belle étude sur le clown shakespearien, David Wiles voit aussi en Casca (*Jules*

1. Tirées de cette édition bilingue, nos citations de Shakespeare en français sont données dans la traduction de Jean-Michel Déprats, sauf indication contraire.

César), Ménénus (*Coriolan*) et Cloten (*Cymbeline*) des rôles conçus pour un clown et il note qu'Hamlet lui-même joue les pitres¹. Même Iago dans *Othello* était joué par le Clown de la troupe ! Ce qui n'épuise toujours pas la liste, nul personnage féminin n'y figurant encore.

Le fait que Shakespeare a *inventé* des personnages de clowns prouve leur importance dans sa dramaturgie. *Les Ménechmes* de Plaute, d'où il a tiré sa première comédie, n'a rien de comparable aux deux valets bouffons de *La Comédie des erreurs*. Comme il vous plaira part d'un roman de 1590 où il n'y a pas Pierre de Touche. Lavache est absent de la nouvelle contemporaine d'où provient *Tout est bien qui finit bien*. La longue comparution burlesque de Pompée Lecul devant les autorités ne doit rien non plus à aucune des sources de *Mesure pour mesure*. Quant à Thersite, présence furtive dans *Illiade*, dans *Troilus et Cressida* il est partout.

Une figure à géométrie variable

Dans le théâtre de Shakespeare qu'est-ce au juste qu'un *clown* ?

En français *clown* est traduit par « rustre », « pitre », fou », « bouffon », « clown »... Même en anglais le mot s'applique au simple d'esprit (Simplet), au bel esprit (Feste), au gros lourdaud (Pompée Lecul), au petit malin (Grumio) — quand le personnage (Courge ou Pierre de Touche) n'est pas à la fois fin et sot. Le clown shakespearien est à classer selon son degré de malice, sur une échelle de l'esprit allant du dandin au trickster, du jocrisse au cynique, du gaffeur au lettré, du balourd au philosophe. C'est un personnage d'une très grande amplitude.

Et à géométrie variable : chez Shakespeare on peut toujours être le clown / la risée de quelqu'un² ! L'identité du clown n'y est pas une constante de nature psychologique : c'est une variable d'ordre *dramatique* ; en fonction de la situation, un même personnage sera clown-rustre ou clown-finaud. Le paradigme bakhtinien³ qui cantonne le clown à un « réalisme grotesque » axé sur le « bas matériel » est ici inopérant. Pierre de Touche est tout sauf une âme simple et naïve lorsqu'il évoque Ovide et les caprins :

[...] J'irai chercher vos chèvres, Audrey. [...] Je suis ici avec toi et tes boucs comme jadis le plus cabri des poètes, l'honnête Ovide, au milieu de ses Goths. [...] Quand un homme voit ses vers incompris, et que son esprit vif

1. WILES, *Shakespeare's Clown*. Respectivement p. 152 et p. 57.

2. Ainsi le Clown Courge traite un seigneur français de « sot péquenot » (*simple clown*) (*Peines d'amour perdues*, 4 1133) et le Clown Pierre de Touche traite le vieux berger Corin de « plouc » (*you clown*) (*Comme il vous plaira*, 2 4 60). (Nous traduisons.)

3. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, tr. André Robel, Paris, Gallimard, [1970] 1990, p. 21-32.

n'est pas relayé par ce précoce enfant, l'intelligence, ça vous l'étend plus raide qu'une addition salée¹ [...].

Le calembour sur *Goths* (les « Goths ») et *goats* (« chèvres ») se double d'un jeu érudit sur la « chèvre » (*capra* en latin) cachée dans *capricious*. Loin d'être niais, le Clown déplore ici lui-même le manque d'« intelligence » (*understanding*) qui tue le « bel esprit » (*wit*), et il prouve le sien en glissant au passage une gravelure sur le vit (que suggère *wit*), qu'il imagine empêché de se tenir en érection (*-standing*) sous (*under-*) quelqu'un. Mais il se montre bientôt assez bête pour faire rimer *bawdry* (l'« obscénité ») avec *Audrey* — le nom de sa promise ! Pour tous ces clowns, c'est une question de dosage, entre nigauderie et philosophie. Indéniablement, au fil de l'œuvre, la première a cédé le pas à la seconde. Mais cette évolution résulte moins d'une nouvelle optique chez l'auteur que des circonstances, car derrière les personnages, ce sont d'abord des personnes qu'il faut voir : en 1599 Will Kempe, qui était depuis cinq ans le Clown attitré de la troupe du Chambellan (et de Shakespeare) la quitte, remplacé par Robert Armin. Le premier s'est voulu homme du peuple ; le second, penseur — d'où le changement de dominante chez le Clown shakespearien entre rusticité et sophistication. Shakespeare ne faisait pas exception : « Quand les Élisabéthains écrivaient un rôle pour “le Clown”, c'était toujours en référence à une personne réelle². » Un dramaturge adaptait sa création aux spécialités des acteurs et à leur physique. Il n'y avait pas de metteur en scène mais l'auteur n'était pas non plus seul maître à bord — un modèle apparu avec Ben Jonson mais jamais adopté par son collègue et ami Shakespeare. Avant Jonson l'auteur servait le comédien autant que celui-ci l'auteur.

William Kempe, ou le Clown qui danse

Dans l'*in-quarto* du deuxième *Henry IV* une didascalie révèle l'identité du comédien jouant le gros chevalier : « *Enter Will* » ; William Kempe apparaissait, certainement à la grande joie du public, et, quelques instants plus tard, en Falstaff, il se mettrait à chanter. Écrit « *Kemp* », « *Kem.* » ou « *Ke.* », son nom personnel figure aussi dans l'*in-quarto* de *Beaucoup de bruit pour rien* (4 2). On lit encore « *Enter Will Kemp* » dans une version de *Roméo et Juliette* (4 5), quand Pierre, le Serviteur de la Nourrice, vient narguer trois Ménestrels. Là où Kempe n'est pas cité, cette absence peut encore trahir son existence : s'il ne figure pas dans *Henry V*, c'est parce qu'il n'appartenait plus à la troupe.

1. *Comme il vous plaira*, 3 3 1-12.

2. WILES, *op. cit.*, p. xi.

Doté d'une tête à grimaces (comme Molière¹), corpulent et pas très grand, il a pu inspirer au dramaturge son bedonnant Falstaff. S'il le jouait encore dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, il devait être irrésistible en « grosse dame de Brentford » (4 2 62) quand Falstaff doit se travestir pour fuir un mari jaloux. En anglais le Courge de *Peines d'amour perdues* se nomme *Costard*, c.-à-d. « Grosse Pomme à Cuire » et sa « forte membrure » lui vaut d'être choisi par les autres lors d'un intermède pour incarner le Grand Pompée (*Pompey the Great*) — rebaptisé par lui « Citrouille » (*Pompion*²).

Son embonpoint ne l'empêchait pas d'être un danseur hors pair. À son départ du Globe, il passa neuf jours à danser la morisque sur cent soixante kilomètres, de Londres à Norwich — un « prodige » dont il fit un livre³. Diabolique aux yeux des puritains, la morisque ou mauresque (*morris dance*) se dansait en Angleterre au moins depuis le xv^e siècle, surtout au 1^{er} mai et à la Pentecôte. Les chevilles et les genoux cerclés de grelots, on y donnait fougueusement du tambour, parfois de la flûte ou du pipeau, au cours d'une pantomime enrichie de la légende de Robin des Bois et de sa compagne Marion. Quand l'anglicanisme sabra le nombre de fêtes, l'esprit de subversion se réfugia dans la morisque, simple à organiser et peu coûteuse. Au début elle célébrait une monarchie parodique élue par le village, mais à la fin du xvi^e siècle ce cadre rituel avait disparu : à la place du « Seigneur de Maugouverne » (*Lord of Misrule*) ou du « Roi de l'Été » (*Summer King*), un clown traînant une vessie de porc gonflée en forme de saucisse menait la danse pour courtiser le travesti aux trémoussements salaces qu'était devenue la Reine du Mai (*May Queen*) ou la douce Marion (*Maid Marian*) : la pariaade associait désormais le burlesque à l'obscène⁴.

Le dramaturge avait assurément son Clown Will en tête lorsqu'il conçut « l'indomptable Cade », un rebelle vu « Se redresser et sauter comme un danseur de morisque, / Agitant ses dards sanglants comme l'autre ses grelots⁵ ». « Cabrioler » (*cap*) requérait du danseur des qualités athlétiques. Kempe pouvait, d'un bond, sauter des fossés jugés infranchissables. Dans l'Épilogue des *Henry IV*, encore costumé en Falstaff, il se demande si le public qu'il n'aura pas su séduire par sa langue ne va pas le prier d'utiliser ses jambes⁶ : c'était là titiller l'auditoire car, à ce stade du spectacle, les gens n'attendaient plus qu'une chose, la gigue finale avec le bondissant Will Kempe.

1. Voir Georges FORESTIER, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 144, 195 et 240.

2. *Peines d'amour perdues*, respectivement 5 1110-1111 et 5 2502.

3. *Kemps Nine Daies Wonder (Le prodige des neuf jours de Kemp)*, paru en 1600.

4. Sur la morisque, voir François LAROQUE, *Shakespeare et la fête*, p. 130-146.

5. *La Deuxième Partie d'Henry VI*, 3 2364-2366.

6. *La Deuxième Partie d'Henry IV*, Épilogue 18-19.

En effet, chaque pièce de théâtre était alors suivie d'une bouffonnerie d'un quart d'heure mêlant la danse et le chant, le mime et l'improvisé. La gigue n'est pas coupée de la pièce qui la précède : le rôle écrit du Clown la prépare. Il y devient le maître du divertissement, un capitaine de folies, le Seigneur d'un Désordre auquel l'assistance contribue : « Les normes qui régissaient jusque-là le discours, l'intrigue, la sexualité et l'attitude du public, d'un seul coup, s'inversent¹. » *Jig* désignait couramment une danse en couple, d'où le nom donné à ces postludes hyper-sexuels, honnis des puritains mais prisés des jeunes mâles que les enclosures avaient chassés de leur campagne vers Londres². Théâtres et bordels y occupaient les mêmes quartiers et la gigue de théâtre était « une forme de *soft porn commercial*³ », comme l'illustre cette réplique de *Roméo et Juliette* où Peter (joué par Kempe) annonce déjà à sa maîtresse la couleur de leur gigue :

Je ne vois personne abuser de vous comme ça lui plaît ; sinon, j'aurais eu tôt fait de dégainer : vous savez que mon outil est vite sorti, si je vois le bon moment et le bon endroit⁴.

En 1612 les gigues furent interdites sur la rive nord de la Tamise, pour incitation à la débauche et trouble à l'ordre public. Rien ne prouve que, sur l'autre rive, elles aient disparu de la scène du Globe au départ de Kempe.

Quoi qu'il en soit, il resta le roi de la gigue. Car les cinq années qu'il passa aux côtés de Shakespeare ne furent qu'une étape dans une carrière de Clown entamée bien avant, et poursuivie après. Sa « prodigieuse » morisque de 1600 fut suivie d'une tournée en Italie (sans grand succès), puis en France, puis en Allemagne, où on aimait ses gigues : des quatre qu'on lui attribue et dont le script nous est parvenu, deux sont en allemand. Avant de jouer au Globe, Kempe servait Robert Dudley, comte de Leicester, lequel, nommé en 1585 Gouverneur des Pays-Bas, l'y emmena parmi une escouade de comédiens et de musiciens ; mais Kempe opérait à part : il dansait, sautait, improvisait. Puis on le retrouve au Danemark, avec des instrumentistes et des acrobates ; il y eut là-bas des représentations dramatiques mais sans lui, car, à Londres, s'il se produisait aux théâtres de la Fortune et de la Courtine récemment bâtis, c'était pour y présenter ses gigues, dont *Rowland*, la plus connue (un mari faisant le mort voit sa femme séduire un sacristain ; quand, furieux, il ressuscite, elle jure qu'elle l'adore). La gigue était son fond de commerce ; le théâtre n'occupa que ses dix dernières années. À la mort de Leicester en 1588 il intégra une troupe : ses « joyeusetés » (*merriments*) étaient désormais incluses dans

1. WILES, *op. cit.*, p. 110. (Nous traduisons.)

2. Mise sous enclos (*enclosure*), par les grands propriétaires, de terres communales jusque-là accessibles à tous pour la pâture et le ramassage du bois.

3. WILES, *op. cit.*, p. 46.

4. *Roméo et Juliette*, (premier *in-quarto*) 2 4.

des pièces écrites par d'autres, tout en restant indépendantes de l'intrigue, comme l'illustre la scène du *Marchand de Venise* (2 2) où Lancelot bouffonne devant son père, au grand chagrin d'un shakespearien des années trente :

Cette scène ne vaut pas grand-chose. La clownerie y est bas de gamme et retarde l'action. Cette séquence aura été insérée pour servir au public le genre d'humour qu'il aimait entendre de la part de Will Kempe [...] Avec le Lance des *Deux Gentilshommes de Vérone*, un rôle similaire lui avait déjà été offert par Shakespeare¹.

Quand il rallia la troupe du Chambellan en 1594, il y fut l'égal de Shakespeare et lorsque le Globe ouvrit en 1599, eux deux et quatre collègues en devinrent propriétaires. Y jouer des personnages créés par Shakespeare ne l'empêcha pas de continuer à exercer ailleurs son art de la gigue, hérité de Richard Tarlton, le premier Clown professionnel de l'histoire moderne.

Richard Tarlton, le pionnier

Très tôt repéré pour son esprit de répartie, Tarlton fut le premier comique à troquer pour le terrain social l'univers moral et religieux où officiait le Vice des Moralités médiévales. Alors que les campagnes déversaient sur Londres un flot de déshérités, il incarna le Rustre confronté aux manières et aux usages de la ville. Ses giges et ses ballades devinrent célèbres dès les années 1570. En 1583 il rejoignit la troupe des Serviteurs de la Reine, dont il devint un favori. Vêtu de brun, en campagnard, et coiffé d'un bonnet à boutons, il portait flûte et tambour — comme Feste². Immensément populaire, il avait le nez plat, des traits porcins, une moustache, et louchait. Ses grimaces suffisaient à déclencher les rires.

Shakespeare dut le voir performer dans les tavernes, les salles de banquet ou les premiers théâtres publics. Tarlton fut sans doute le premier amuseur public professionnel exerçant en solo³. Le chant marquait son jeu et ses adresses directes au public nourrissaient une identité clownesque autonome, distincte de ses personnages d'emprunt. Il a écrit au moins une comédie (*Le Jeu des Sept Péchés Capitaux*). Une anthologie posthume de ses *Blagues*⁴ perpétua sa renommée. Sa mort en 1588 laissa un vide, que

1. Ronald F. W. FLETCHER (éd.), *The Merchant of Venice*, Oxford, Oxford University Press, 1938, p. 125.

2. *La Nuit des Rois*, 3 1 0 (didascalie).

3. Entre 1542 et 1572, un dénommé Lockwood, le premier bouffon de la reine Élisabeth, se produisit aux quatre coins du pays, avec un ou deux assistants, mais on ignore tout de la nature de ses numéros. Voir WILES, *op. cit.*, p. 19.

4. Titres en anglais : *Play of the Seven Deadly Sins* et *Tarlton's Jests*.

Kempe sut vite combler : dès 1590 on l'intronisait « vice-régent général du fantôme de Tarlton¹ » !

Robert Armin, ou le Clown qui pense

On ignore pourquoi Kempe quitta la troupe du Chambellan. Se lassa-t-elle de ses improvisations ? Une diatribe d'Hamlet inviterait à le penser :

[...] que ceux qui jouent les bouffons n'en disent pas plus que ce qu'il y a dans leur rôle ; car il en est parmi eux qui rient eux-mêmes, pour faire rire un certain nombre de spectateurs obtus, au moment même où il faudrait faire attention à un point important de la pièce. C'est là une friponnerie, et cela montre une bien pitoyable ambition chez le sot qui le fait².

Hamlet n'est pas Shakespeare. Quoi qu'il en soit, les « fous » plus ou moins philosophes qui à partir de 1599 surgissent dans ses pièces s'adressent au nouveau Clown de la troupe, Robert Armin. La sophistication de Pierre de Touche, de Feste, de Lavache tranche avec la rusticité d'un Lance, d'un Courge, d'un Lancelot, d'un Cornouille, qui leur sont antérieurs. Si Kempe n'avait aucun désir d'être *gentleman*, Armin, fils d'un tailleur de province, voulut des armoiries. Encore apprenti chez un orfèvre londonien, il se fit connaître par des ballades et une comédie de son cru. Puis il joua dans une troupe itinérante, de 1595 à 1597 ; c'est là qu'il étudia les idiots de village et les bouffons des puissants : six figurent dans son ouvrage *Suite de fous (Fool upon Fool)* publié en 1600 sous le nom de « Snuff le Clown de la Courtine » (« *Clonnico de Curtanio Snuffe* ») ; cette même année il débütait au Globe, sans cesser d'opérer ailleurs en *free lance*, comme Tarlton et Kempe avant lui. Et si *Henry VIII*, composé vers 1613, n'a aucun rôle de clown — malgré le souvenir impérissable de Will Sommers, le Fou attiré du roi éponyme —, c'est sans doute qu'Armin avait pris sa retraite.

Il fondait son jeu sur l'observation des fous réels, et non plus sur la reproduction d'archétypes théâtraux. Cette approche tiendrait autant à son physique qu'à l'air du temps. Armin était une tête dans un corps nain : il a été Thersite — traité de « rognure » (*fragment*, 5 1 8) dans *Troïlus et Cressida*. Aimait-il jouer sur l'aspect grotesque de ses fous parce qu'il se sentait des leurs ? Déjà difforme chez Homère, à Londres Thersite est appelé « chien », « chiot de pute », « roquet », « corniaud parmi les corniauds³ », avant de s'intégrer lui-même à un drôle de bestiaire :

1. Thomas NASHE, *Almond for a Parrat* (1590), Dédicace. Voir WILES, *op. cit.*, note 13, p. 195.

2. *Hamlet*, 3 2 36-43. Dans « A Battle of Wills » (1599, p. 28-49) James Shapiro conclut à une victoire totale de Shakespeare sur Kempe.

3. *Troïlus et Cressida*, dans la seule scène 2 1 : respectivement lignes 7, 10, 38, 50 et 82.

Entre un chien, un mulet, un chat, un putois, un crapaud, un lézard, un hibou, un vautour ou un hareng desséché, je veux bien être n'importe quoi sauf Ménélas¹ !

On imagine les grimaces et les contorsions du Clown disgracieux mimant ces créatures — une imitation du règne animal qui dut atteindre un sommet avec le rôle de Caliban, lequel « est aussi difforme dans ses mœurs / Que dans son corps² » : son animalité apparente prédisposait Armin à jouer ce « poisson dissolu », ce « veau lunaire », ce « monstre » taxé d'idiotie³. Le Fou du Roi Lear (créé pour lui) en est un autre qui se voit en bête : « Vérité est une chienne qu'on relègue à la niche⁴ » ; la métaphore convoque l'image de Diogène dans son tonneau. Ces clowneries animalières ont une portée philosophique : Pierre de Touche, Thersite, Apémantus, Autolycus, Caliban sont des *cyniques* (du grec *kunos*, le « chien »), contrairement à Courge, Cornouille ou Bottom, naguère joués par Kempe. Bien servi par Shakespeare, Armin a pu mettre sa nature contrefaite au service d'une folie dont on ne savait jamais avec lui si elle était réelle ou simulée : il imitait les fous, et il leur ressemblait.

Il ne savait pas danser. Et même si une gigue suivait encore la pièce, elle devait décevoir après celles de Kempe. D'Armin on a des ballades, des essais, du théâtre, mais aucune gigue.

Il chantait. Pierre de Touche fut sans doute son premier rôle au Globe et *Comme il vous plaira* contient un nombre record de chansons. Plus tard Autolycus en interprétera cinq ; Feste, quatre. Fait notable, le talent de l'exécutant est alors dûment salué :

Entre le BOUFFON.

MESSIRE ANDRÉ : Voici venir le fou [...] ce fou a un excellent coffre. Je donnerais quarante shillings pour avoir [...] un timbre de voix aussi musical. [...] Maintenant une chanson !

Après la chanson d'amour — devenue célèbre —, le Bouffon entonne un canon avec les deux Messires, puis amorce une ballade. avant de rester muet jusqu'à la fin de la scène : la séquence Clown ne visait donc qu'à donner au chanteur Armin une occasion de briller. Autolycus le dira pour lui : « Je peux chanter ma partie, c'est mon métier⁵. »

Armin ferait aujourd'hui figure d'intellectuel. Il avait appris le latin et l'italien. Comme Shakespeare et à la différence de Kempe, il fut acteur et dramaturge : en 1609 il publia une comédie, sous son vrai nom cette fois⁶.

1. *Id.*, 5 1 57-60.

2. *La Tempête*, 5 1290-291

3. *Id.* Respectivement 3 2 25, 20 et 30.

4. *Le Roi Lear*, 1 4102.

5. *Le Conte d'hiver*, 4 4292.

6. *The History of the Two Maids of More-clacke (Les deux demoiselles de More-clacke)*.

L'année précédente, dans le sillage d'Érasme, dont l'*Éloge de la folie* (1511) avait enrôlé la sagesse des fous contre un âge corrompu, il avait publié *Un nid de nigauds* (*A Nest of Ninnies*) qui, après les simples anecdotes d'une *Suite de fous*, analyse la folie. Le personnage central (Sotto) s'y montre aussi mordant que Pierre de Touche, Feste, Autolycus ou Caliban, et triste aussi parfois, comme ce Jaques le Mélancolique de *Comme il vous plaira* qui envie Pierre de Touche :

[...] Comme j'entendais
Ce fou bariolé philosopher sur le temps,
Mes poumons, comme un coq, se sont mis à chanter,
À la pensée que des fous soient si méditatifs. [...]
Ô l'excellent fou ! [...] Ah ! si j'étais fou !
[...] La folie du sage est mise à nu
Par les allusions mêmes que le fou lance au hasard.
Mettez-moi l'habit bariolé. Donnez-moi la permission
De dire ma pensée, et je prétends de part en part
Purger le corps infect de ce monde pourri¹ [...].

On a là le portrait et le programme du fou « méditatif » (*deep-contemplative*) inventé au théâtre par Armin. Ces fous diffèrent des gilles de Tarlton et de Kempe, et Shakespeare se plaît à marquer la distance qui sépare ses nouveaux clowns des anciens : d'un côté, le vieux Corin et le jeune William, deux pâtres sympathiques mais un tantinet simples ; de l'autre, Pierre de Touche, qui a servi à la Cour :

LE BOUFFON : [...] As-tu en toi quelque philosophie, berger ?
CORIN : Pas plus que de savoir que [...] le propre de la pluie est de mouiller [...]
LE BOUFFON : Cet-homme-là est un philosophe nature ! As-tu jamais été à la Cour, berger ?
CORIN : Ma foi, non.
Entre WILLIAM.
LE BOUFFON (*CLOWN*) : C'est pour moi boire et manger que de voir un cul-terreux (*a clown*) : [...] nous, les gens d'esprit, [...] il nous faut railler ; c'est plus fort que nous. [...] Es-tu sage ?
WILLIAM : Oui, monsieur, je ne manque pas de sagesse.
LE BOUFFON : [...] « Le fou croit qu'il est sage, mais le sage sait fort bien qu'il est fou². »

Il est désormais possible d'entendre le *Clown* traiter cruellement un autre personnage de *clown* ! C'est qu'en une génération la notion s'est étendue de l'innocence du paysan au persiflage du courtisan. Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle un idéal d'urbanité porté par une idéologie néo-chevaleresque avait commencé de dévaloriser la rusticité, à quoi

1. *Comme il vous plaira*, 2 7 28-60.

2. *Id.*, respectivement 3 2 21-32 et 5 1 9-29.

s'est ajouté le « phénomène inédit » du Clown de métier¹ dans une période charnière bien décrite par Wiles :

Le théâtre élisabéthain vient à un moment charnière, entre le concept moderne de théâtre qui le rattache à l'industrie du loisir et la notion médiévale ou pré-urbaine de spectacles dramatiques liés à une culture du carnaval marquée par un renversement des valeurs².

Tarlton fut le premier *clown* aux deux sens du terme : il avait créé son personnage de *Rustre* mais lui-même était un *comique professionnel* ; ainsi est né le Clown des temps modernes. Puis, avec Armin, le lien avec le populaire s'est desserré car, par temps de folie naturelle et universelle, l'appartenance de classe compte moins : le Fou (*fool*) d'Armin a remplacé le Rustre (*clown*) de Tarlton et Kempe. Les didascalies originelles nomment toujours *CLOWN* Pierre de Touche, Feste et Lavache mais dans les dialogues chacun d'eux est partout appelé *fool*. *Clown* ne marque plus un statut social ; *Clown* est un métier. Et celui du Clown Armin est de voir partout des fous comme lui :

THERSITE : [...] Patrocle est fou (*a fool*).

PATROCLE : Crapule !

THERSITE : La paix, fou (*fool*) ! Je n'ai pas fini. [...] Agamemnon est fou (*a fool*) de prétendre commander à Achille, Achille est fou (*a fool*) de se laisser commander par Agamemnon, Thersite est fou (*a fool*) de servir pareil fou (*a fool*) et Patrocle est fou (*a fool*) dans l'absolu.

THERSITE : Et pourquoi suis-je fou (*a fool*) ?

THERSITE : Vois ça avec ton Créateur³.

La sacro-sainte guerre de Troie n'est qu'une histoire de fous ; l'Homme est fou : la philosophie du Clown tient désormais en un mot (*fool*), répété quatre cents fois par Shakespeare, dont la moitié dans seulement sept pièces — où Armin était le Clown.

Une telle évolution n'est pas qu'une affaire de personnes. Les avatars du *clown* participent d'une mutation générale de la société anglaise. Objet d'une phénoménale explosion à la fin du XVI^e siècle à Londres, le théâtre, qui avait pu servir de conservatoire des anciennes pratiques festives et de refuge à l'esprit carnavalesque, se heurte à une hostilité croissante (qui ira, avec la Révolution puritaine de Cromwell, jusqu'à la fermeture de tous les théâtres, de 1642 à 1660). Une nouvelle esthétique s'impose qui préfère aux spectacles rituels hérités des campagnes l'imitation de la réalité sociale : l'heure est à la « comédie citadine » (*urban* ou *city comedy*), un genre nouveau cher à des auteurs tels que Ben Jonson. Au mieux le Clown n'est plus qu'une « humeur », un « caractère » parmi d'autres, et

1. WILES, *op. cit.*, p. 17 : « The professional "clown" was a new phenomenon ».

2. *Id.*, p. xii.

3. *Troilus et Cressida*, 2 3 50-59 (texte du Folio de 1623).

non plus l’amuseur patenté, l’artisan des drôleries, le grand ordonnateur des rires du public : il les subit plus qu’il ne les commande. C’est l’auteur désormais qui a l’initiative du comique et on attend seulement des acteurs qu’ils soient « naturels » et « véridiques ». Se voulant un miroir de la ville et du temps, la nouvelle comédie cultive la cohérence et la vraisemblance. Shakespeare, lui, fonctionnait autrement : son code ne l’empêchait pas d’allouer à l’odieux Cloten une chanson magnifique¹ : certains éditeurs l’attribuent aux seuls Musiciens qui l’accompagnent, jugeant invraisemblable qu’un crétin ait droit à un chef-d’œuvre ; mais est-il... vraisemblable qu’Armin ait pu laisser d’autres chanter à sa place et devant lui ? Le Clown ne se confondait jamais avec le personnage qu’il jouait : il restait en surplomb, il parlait au public, lequel voyait donc toujours en lui le Clown qu’il était, derrière un Cloten, un Caliban ou un Apémantus.

Armin mourut en 1616, comme Shakespeare. Ce hasard tient du symbole : Shakespeare aura vu naître le Clown et en Angleterre le Clown sera mort avec lui².



Dans son théâtre Shakespeare a attribué une place de choix au Clown mais celui-ci n’y a pas le monopole de la clownerie ; car, de même que le Clown surplombe les personnages qu’il joue, l’auteur a lui-même placé la clownerie au-dessus de ses Clowns : ils ne l’épuisent pas. Elle perdure même quand ils ne sont pas sur scène.

Elle s’étend à d’autres personnages. Y compris féminins. Même si les Anglaises n’avaient pas encore le droit d’être actrices, bien des héroïnes de Shakespeare « usent du langage à la manière du bouffon Feste qui [...] se dira “corrupteur de mots”³ ». On ne saurait dire laquelle des clownes shakespeariennes joue le mieux de l’équivoque. Bianca dans *Le Dressage*

1. *Cymbeline*, 2 3 13-14.

2. L’exergue du Folio des pièces de Beaumont et Fletcher (1647) offre cette épithète du Clown : « Shakespeare te semblait terne, lui dont les meilleurs plaisanteries tenaient / Aux questions des Dames et aux réponses des Fous : / De l’esprit démodé, [...] que nos pères appelaient “le Clown” ; / Notre époque raffinée n’y voit qu’obscénité ; / C’était confondre le graveleux et le comique. » (Nous traduisons.) Une pièce écrite par Richard Brome vers 1636, tout en rappelant le jeu du Clown, confirme sa mort : « FRIVOLE : [...] vous êtes incorrigible, / Et vous arrosez seul le droit d’ajouter à votre rôle / Des choses sorties tout droit de votre tête et, parfois, / De changer, ou de raccourcir ce que l’auteur / A composé avec art et amour ; et plutôt / Que de vous adresser à vos camarades, / Vous parlez sans cesse avec l’auditoire. PANTOMIME : C’était jadis pratique courante, mon seigneur, / Pour faire rire et distraire le public des théâtres. FRIVOLE : Oui, au temps de Tarlton et de Kempe, / Avant que le théâtre, purgé de sa barbarie, / Brille de tout l’éclat qu’il connaît aujourd’hui. » (*Les Antipodes*, 2 2 39-53. Traduit par Michel Bitot, dans *Théâtre élisabéthain*, t. 2, Paris, Gallimard, 2009, p. 1512-1513).

3. *La Nuit des Rois*, 3 1 35 : « corrupter of words ». Cité par Gisèle VENET dans SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*, t. 6, 2016, p. 1317.

de la rebelle ? Moins blanche que son nom le suggère, elle invite « qui veut bander son arc » à la prendre en chasse, à trouver « le bon buisson ». La Rosalinde de *Comme il vous plaira* ? Les « belles raisons » (*reasons*) dont lui parle sa cousine lui suggèrent l'érection masculine (*rising*). Catherine dans *Peines d'amour perdues* ? Elle aussi équivoque sur *reason* et joue les nymphomanes : « Ah ! la raison ; vite, monsieur, je languis. » Hélène dans *Tout est bien qui finit bien* ? Elle parle des « artificiers » (*blowers up*) prompts à faire sauter l'hymen des vierges puis se demande comment elles pourraient, à leur tour, « envoyer les hommes en l'air » (*blow up men*¹).

La clownerie a colonisé *le verbe* — un domaine où le dramaturge a toujours le dernier mot. Ainsi, au moment même où son Clown du *Conte d'hiver* revendique, comme on l'a vu, son professionnalisme

I can bear my part ; you must know'tis my occupation.

Je peux chanter ma partie, c'est mon métier, vous savez.

L'auteur équivoque sur *bear* (« assumer », « dénuder »), *part* (« partition », « organe sexuel ») et *occupation* (« métier » / au cul passion) de façon à faire entendre :

Je peux montrer ma queue, le cul est ma passion².

Quant à Pierre de Touche, alors qu'il disserte devant sa fiancée sur ce qu'est « la poésie la plus vraie » (*the truest poetry*), le voilà soudain pris d'un tic de langage (*truly*, « vraiment ») qui remet les trous (*tru-*) anatomiques au centre du propos³ ! Le Clown n'est ici que le cheval de Troie du pornographe. Ainsi fonctionne ce Verbe-Clown, toujours prêt à coiffer d'une gravelure n'importe quel énoncé, aussi anodin qu'il paraisse. Le « textotrash⁴ » shakespearien est porteur d'une force comique qui dépasse tout personnage, fût-il Clown. Truffé de « syllabes sales » et « déshonnêtes⁵ », le langage l'emporte sur tous ses utilisateurs. Là s'exerce « la liberté d'une fonction verbale qui, comme chez Joyce ou chez Rabelais, construit une vision⁶ » — c.-à-d. une poétique radicalement *clownesque*.

1. Bianca : 5 2 46-48. Rosalinde : 1 3 5-8. Catherine : 5 2243-244. Hélène : 1 1115-117.

2. RABELAIS, *Tiers Livre*, « Prologue » : « Les géans doriphages [...] ont au cul passions assez ». Voir ses *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, note 10, p. 328 : « Calembour fort en vogue au XVI^e siècle ».

3. *Comme il vous plaira*, respectivement 3 3 16 et 16, 20, 24, 29.

4. Concept emprunté à Pierre PHILIPPE-MEDEN, « L'obscène des *performing arts* au Festival d'Avignon », dans Frei, Peter et Nelly Labère (dir.), *L'obscène, mode d'emploi. Considérations intempestives à l'usage du monde contemporain*, Pessac, MSHA, PrimaLun@16, 2022. <https://una-editions.fr/obscene-mode-demploi> (consulté le 23/12/2024).

5. MOLIÈRE. Respectivement *La Critique de l'École des femmes*, scène 5 et *Les Femmes savantes*, v. 913.

6. Jean-Michel DÉPRATS, *Actes de la Société Française Shakespeare*, 1981, p. 152. Cité par Gisèle VENET dans SHAKESPEARE, *op. cit.*, t. 5, 2013, note 1, p. 1330.

Bibliographie

- BASKERVILL Charles Read, *The Elizabethan Jig and Related Song Drama*, New York, Dover Publications, [1929] 1965.
- BOURGY Victor, *Le bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle (c. 1495-1594)*, Paris, O.C.D.L., 1969.
- GOUDARD Philippe et VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, PULM, 2020.
- HOTSON Leslie, *Shakespeare's Motley*, New York, Oxford University Press, 1952.
- KOOPMANS Jelle, « Les sots du théâtre et les sauts à la morisque à la fin du Moyen Âge », *Les Lettres romanes* XLIII (1989), p. 43-59.
- LAFOND Jean et REDONDO Augustin, *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979.
- LAGARDE François, « Obscénité des conteurs bouffoniques et des poètes satyriques du premier XVII^e siècle », in *Obscène, obscénités*, S. Bernas et J. Dakhli (dir.), *Obscène, Obscénités*, Paris, L'Harmattan, 2008, « Champs visuels », p. 217-231.
- LAROQUE François, *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- LEVER Maurice, *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983.
- RÉMY Tristan, *Les clowns*, Paris, Grasset, 2002.
- SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, édition bilingue en 8 vol., Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-2021.
- SHAPIRO James, *1599. A Year in the Life of William Shakespeare*, Londres, Faber and Faber, 2005.
- WILES David, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, [1987] 2005.
- WILLEFORD William, *The Fool and His Sceptre. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Londres, Edward Arnold, 1969.

Annexes

Fig. 1 — Richard Tarlton (1530-1588) avec flûte et tambourin.



Source : Harley 3885 f. 19 in the British Museum.

Fig. 2 — William Kempe (c.1560-c.1603) dansant la morisque.



Source : Kempes Nine Daies Wonder.

Fig. 3 — Robert Armin (c. 1563-1616) jouant le Fou Tutch dans sa propre comédie.



Source : *The Historie of the two Maides of More-clacke* (1609).

« Les clowns au temps du socialisme » (1960-1990)

Marc LOZANO
Université de Lille

[Le clown de cirque] est le virtuose de l'imperfection, de l'échec, de la défaite humaine et artistique. Manquer le but comme il le fait, de manière si surprenante, si folle, si invinciblement tenace, est aussi un art. [...] Mais chez les communistes marxistes-léninistes, il n'y a pas d'échec, parce qu'il ne doit pas y en avoir, car on croit avoir trouvé la clef théorique menant au parachèvement du monde. C'est pourquoi il n'y a pas non plus de clown au sens où nous l'entendons¹.

Dans un discours adressé en 1964 à l'Académie des sciences et des lettres de Mayence, l'écrivain ouest-allemand Fritz Usinger prend le clown de cirque pour métaphore de la condition humaine. Il représenterait sa part de dérisoire ; son art, d'apparence simple, donnerait un aperçu de sa réalité profondément tragique. Selon cette définition alors, le clown n'existerait qu'à l'ouest, car dans les républiques socialistes un tel spectacle de l'échec serait impensable.

Un tel constat enjoint à la réflexion : n'y a-t-il pas eu des clowns de cirque en Allemagne de l'est ? Et en marge de cette interprétation, n'ont-ils pas contribué, à leur manière, à une certaine définition de l'art clownesque ?

1. « [Der Clown im Zirkus] ist der Virtuose der Unvollkommenheit, des Mißlingens, der menschlichen und künstlerischen Niederlage. Das Ziel so zu verfehlen, wie er es tut, so überraschend, so verrückt, so unbesiegbar zäh, das ist auch eine Kunst. [...] Bei dem marxistisch-leninistischen Kommunisten aber gibt es kein Mißlingen, weil es keines geben darf, denn man glaubt ja den theoretischen Schlüssel zur Weltvollendung gefunden zu haben. Darum gibt es auch dort keinen Clown in unserem Sinne. » Fritz USINGER, « Die geistige Figur des Clowns in unserer Zeit », *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jahrgang 1964, Nr. 2, Franz Steiner Verlag, Mainz, p. 28-34. Je traduis.

Pour répondre à ces questions, cet article sera consacré à une histoire qui n'a encore que très peu intéressé l'université¹, celle du cirque d'état de la République démocratique Allemande.

Le cirque d'État de la RDA

Le 1^{er} janvier 1960, sur décret du ministère de la Culture (*Ministerium für Kultur*), naît officiellement le *VEB-Zentral Zirkus*². Le cirque d'état de la République Démocratique Allemande réunit en son sein les trois plus grandes enseignes de l'époque : *Aeros*, *Barlay* — renommé *Berolina* en 1968 — et *Busch*, nationalisées dans les années 1950 conformément au « règlement sur la protection des biens patrimoniaux³ ». Dès sa création, la direction générale du cirque se réclame d'un art « populaire, fait par et pour le peuple⁴ ».

Sur le plan économique, cette volonté se traduit par des mesures concrètes pour faire du cirque un spectacle grand public. D'une part, les spectacles doivent être financièrement accessibles et pour ce faire, des prix extrêmement bas sont maintenus sur l'ensemble de la période⁵. Parallèlement, le cirque doit être diffusé à grande échelle. La guerre ayant détruit la plupart de ses infrastructures, les premières années du cirque d'état sont consacrées à sa restructuration technique pour le rendre ambulancier. Finalement rénovés en 1966, les chapiteaux d'*Aeros*, *Busch* et *Berolina* — pouvant chacun accueillir jusqu'à 2 800 visiteurs — sillonnent alors le pays chaque saison, entre mars et novembre, donnant annuellement près de 400 représentations dans 55 à 75 villes⁶. Les résultats de cette politique

1. On saluera néanmoins le travail des chercheurs indépendants Dietmar et Gisela Winkler qui étudient depuis près de cinquante ans l'histoire du cirque allemand et ont publié plus de trente ouvrages sur le sujet. Une présentation de leur travail est disponible sur le site <https://www.circusarchiv.de/> (consulté le 12/09/2024).

2. « Statut des VEB Zentral-Zirkus, Anweisung über die Bildung des Staatszirkus der Deutschen Demokratischen Republik », *Gesetzblatt der DDR*, 1.2.1960, p. 29-31. Le cirque d'état est renommé *Staatszirkus der DDR* à partir de 1980, nom qu'il gardera jusqu'à sa dissolution le 30 septembre 1990.

3. « Verordnung zur Sicherung von Vermögenswertens » du 17 juillet 1952. Texte disponible en ligne : <https://www.verfassungen.de/ddr/vermoegenssicherung52.htm>. (consulté le 29/08/2024).

4. Otto NETZKER, « Zur Gründung des VEB Zentral-Zirkus : Die Zirkuskunst und ihre Perspektive in der DDR », in *Artistik* (1), 1960, p. 2.

5. BArch DR1/15 357, « Preiskarteiblatt I/Pb S-2-61 » et « Preiskarteiblatt Nr. 41/71 zur Preisbewilligung ». La grille tarifaire affiche des prix allant de 2 Mark pour les places de 4^e Rang à 7 Mark pour les loges. Elle inclut des réductions pour les personnes vulnérables — personnes en situation de handicap, retraités et enfants — ou les personnes aidant à l'affichage et des prix de groupe pour les entreprises et les écoles.

6. BArch, DR1/10 083-86, Otto NETZKER, « Information über Struktur, kulturpolitische Aufgaben, materiell-technische Basis und soziale Einrichtungen des VEB Zentral-Zirkus », 28. Novembre 1974, p. 3-7. Il existe en RDA 140 villes de plus de 10 000 habitants pouvant

sont parlants : en trente ans d'existence, le cirque d'état aura attiré plus de 60 millions de spectateur·ices¹.

Mais cette volonté a également des implications sur le plan idéologique. Au sein du socialisme d'état, clamer que le cirque est un art populaire revient à lui assigner une mission particulière au service du progrès commun. Le divertissement devient ainsi un enjeu politique majeur et le clown un souci idéologique. La direction générale du cirque affirme notamment qu'elle a pour devoir d'« aider à la formation d'une conception socialiste de l'homme par les moyens du cirque [...], ce qui implique entre autres un art clownesque maîtrisé et en rapport avec son époque² ».

Dans quelle mesure le cirque d'état invente-t-il dès lors une certaine esthétique clownesque ?

Cet article offrira trois niveaux de réponse. Les clowns seront considérés dans un premier temps comme des travailleurs, et l'analyse se concentrera sur les nouvelles conditions d'apprentissage et d'emploi introduites au sein de la RDA. Dans un second temps, ces réalités matérielles seront confrontées à l'effort de théorisation esthétique dont l'art clownesque a fait l'objet au sein de la direction du cirque d'état. Les clowns seront ici considérés comme les champions d'une certaine idéologie marxiste-léniniste. Enfin, un numéro créé au sein du cirque d'état et intitulé « Protestation contre les chevelus » retiendra notre attention. Il conviendra d'examiner dans quelle mesure il s'agit d'une fable politique en accord avec la volonté officielle de la direction artistique du cirque d'état.

Les clowns, travailleurs du cirque d'état

Dans un article officiel célébrant la naissance du cirque d'état, Otto Netzker, tout juste nommé directeur général, justifie la politique de nationalisation et de centralisation menée jusqu'alors : le socialisme est un projet de réorganisation des relations entre les forces productives et l'État ; le cirque doit être le garant de cette transformation sociale et offrir un spectacle neuf issu de conditions de travail nouvelles³.

recevoir un cirque. Sur ces 140 villes, 110 accueillent au moins une représentation par an, selon un mode d'alternance entre les villes choisies. À titre indicatif, on peut noter que ces 140 villes comptent en 1976, 7 586 500 personnes, ce qui représente 45 % de la population du pays.

1. Dietmar WINKLER (dir.), *Es kamen 60 Millionen... Der Staatszirkus der DDR in Zahlen und Fotos*, Norderstedt : Norderstedt Verlag, 2006, p. 145.

2. Otto NETZKER, « *Welche Pläne haben wir — welche Perspektiven ?* », *Artistik* (1), 1970, p. 29.

3. Otto NETZKER, « *Zur Gründung des VEB Zentral-Zirkus : Die Zirkuskunst und ihre Perspektive in der DDR* », *Artistik*, Januar 1960, p. 2.

De fait, le régime socialiste introduit une véritable rupture dans la pratique du métier de clown. Le ministère de la Culture impulse une institutionnalisation progressive des professions artistiques à partir des années 1960, changeant ainsi ses conditions d'exercice comme son apprentissage. Parallèlement, le cirque d'état semble instituer un nouveau type de « fonctionnariat-clownesque. »

A. Institutionnalisation du métier

a. *Le permis de travail*

Le 5 juin 1958, une disposition du ministère de la Culture rend obligatoire l'obtention d'un permis de travail pour exercer le métier d'artiste de cirque¹.

Un arrêté du 2 janvier 1963² précise les conditions d'obtention de ce permis. Individuel, sa délivrance est conditionnée à la présentation d'une carte d'identité valide, d'un extrait de casier judiciaire, d'un certificat médical et d'un *Curriculum Vitæ*. Il est valable 5 ans et renouvelable par la suite. Il est délivré à l'issue d'un examen de qualification qui se tient au cirque d'état. Ce dernier évalue les compétences artistiques de l'exécutant sur présentation d'un numéro. L'examen a lieu devant une commission constituée de représentants du ministère de la Culture, du cirque d'état, de l'École nationale supérieure des arts du cirque (*Staatliche Fachschule für Artistik*) et de personnes en exercice et affiliées au domaine évalué. Ce document restera obligatoire jusqu'en 1990, année de disparition de la République Démocratique Allemande.

b. *Nouveaux parcours de formation*

Fondée en 1956 à Berlin, l'École nationale supérieure des arts du cirque devient la seule institution permettant d'obtenir un diplôme officiel d'artiste de cirque³. Elle offre une formation en trois ans à des jeunes recrutés entre 14 et 21 ans. Aux côtés des matières théoriques (telles que l'histoire, la géographie, l'esthétique marxiste-léniniste, l'allemand ou le russe), elle dispense pendant deux ans une formation pluridisciplinaire — organisée autour du jonglage, du ballet, et de l'acrobatie. La troisième année est

1. « *Anordnung über die Ausstellung von Berufsausweisen für die Artistik und Kleinkunst* », Dietmar WINKLER, *Zirkus in der DDR : Im Spagat zwischen Nische und Weltgeltung*, Berlin, Schwarzdruck Verlag, 2009, p. 171. Rappelons ici que le terme d'*ArtistIn* désigne en allemand un artiste de cirque ou de variété par opposition aux praticien.nes des arts dits nobles tels que le théâtre ou la danse, appelés *KünstlerIn*.

2. BArch DY/43 615, « *Anordnung über die Ausstellung von Auftrittsberechtigungen für das Veranstaltungswesen Zirkus, Variété und Kabarett* », 02/02/1963.

3. BArch DR1/15357, « *Bericht über die Arbeit der Direktion, der Fachrichtungsleiter und des Lehrkörpers der Fachschule für Artistik* », 18/4/1961.

réservée à la spécialisation et à la création d'un numéro en troupe. Elle va progressivement former la quasi-totalité des artistes du cirque d'état¹.

Une étude des parcours des différents clowns ayant travaillé au cirque d'état semble confirmer cette progressive institutionnalisation pédagogique. À partir des 46 clowns recensés ayant exercé entre 1960 et 1990² se distinguent deux parcours de formation :

Un parcours *autodidacte*, regroupant 15 clowns. Ils restent majoritaires jusqu'à la fin des années 1960. Ils sont soit des « enfants de la balle » (6), soit des gens ayant « appris sur le tas » (6, dont 5 ont commencé à travailler dès les années 1950), soit des clowns-musiciens (4).

Un parcours *institutionnel*, regroupant 17 clowns. Ils deviennent majoritaires à partir des années 1970. Les clowns sont issus de trois écoles supérieures : la *Staatliche Fachschule für Artistik* (14, dont seuls deux ont été formés spécifiquement en tant que clowns, les autres étant d'anciens acrobates reconvertis), et deux écoles nationales de théâtre, la *Staatliche Schauspielschule Berlin* (2) et la *Staatliche Schauspielschule Rostock* (1).

B. Le « fonctionnariat-clownesque »

Le cirque d'état institue parallèlement un nouveau cadre à la profession clownesque, en prenant acte des spécificités d'un travail itinérant et saisonnier. Ce dernier semble s'insérer dans une *Sozialpolitik* plus large, caractérisée par une prise en charge inédite des employés³.

a. Emploi et rémunération

En entrant au cirque d'état, tout employé signe un contrat de travail, encadré sur la période par deux conventions collectives successives⁴. Les

1. Conformément à la réglementation légale en vigueur depuis 1954, les étudiant·es sortant d'écoles supérieures devaient valider leur diplôme par un stage de deux ans en entreprise. En 1975, une nouvelle réglementation (*Regelung der Zusammenarbeit mit der Staatlichen Fachschule für Artistik*) normalise la signature d'un contrat de trois ans avec le cirque d'état pour les jeunes diplômées. Voir Dietmar WINKLER, *op. cit.*, p. 257. En 1985, 90 % des Artistes et Clowns employés au cirque d'État sont issus de la *Fachschule für Artistik*. (BArch DR1/12662, « *Entwicklungsstand und Perspektive des Staatszirkus der DDR 1986-1990* », p. 6).

2. Chiffres établis à partir notamment de l'index établi par Dietmar Winkler, en ligne : <https://staatszirkus-der-ddr.de/daten/daten-clownerie/> (consulté le 2/09/2024). Il faut tout de même mentionner les limites de cette typologie. Les informations concernant le parcours de quatorze clowns ayant exercé au cirque d'état nous sont totalement inconnues.

3. On peut citer deux décrets significatifs de cette politique sociale : en 1974, une décision relative à la protection des artistes en cas de maladie professionnelle permet aux artistes ayant exercé leur métier pendant au moins 15 ans de bénéficier d'une reconversion financée ; le 27 décembre 1985 un régime de retraite distinct pour les artistes du cirque d'état couvrant aussi l'invalidité professionnelle est créé. Dietmar WINKLER, *op. cit.*, p. 225.

4. La première convention est créée en 1949. La seconde, établie entre le ministère de la Culture et le syndicat des artistes entre en vigueur le 1.1.1975. BArch DQ3/2533 ; DR1/14 091, *Tarifvertrag für Artisten Variété-, Kabarett-, Zirkuskünstler und verwandte Berufe*.

contrats sont établis généralement en début d'année et ont une durée limitée allant jusqu'à cinq ans (§1). Dans le contrat sont précisés le nombre de représentations à effectuer dans l'année (§2), la rémunération prévue (§3), le nombre de jours de congés par an (§4) ou les modalités de remplacement en cas d'imprévu (§9).

Les artistes touchent dès lors un salaire mensuel calculé selon deux critères : leur échelon de qualification et un nombre minimum de représentations à effectuer au cours de la saison. Ce mode de rémunération offre donc un revenu mensuel fixe, y compris pendant les mois d'hiver, période d'inactivité du cirque.

Dans la grille de qualification, les clowns appartiennent à l'échelon le plus élevé aux côtés de Maître Loyal et des dompteurs. Selon un rapport de 1976¹, 3,3 % des employés de cette catégorie touchent 2 300 Marks par mois, 20 % entre 1 800 et 2 200 M, 36,5 % entre 1 400 et 1 800 M, 40 % en dessous de 1 400 M. Les disparités de revenus sont expliquées par la popularité des artistes, leur ancienneté au sein du cirque et les différences d'engagement et d'heures travaillées. S'il est impossible d'accéder au détail des salaires des clowns en particulier, on peut imaginer qu'ils se situent dans la moyenne des travailleurs et touchent donc un revenu assez confortable proportionnellement au niveau de vie moyen en RDA². On ajoutera que ces montants ne comptent pas les dédommagements prévus pour les travaux d'appoint, les indemnités de tournée, la prime de fin de saison, ainsi que les compléments de revenus, parfois importants, liés aux revues d'hiver.

b. Lieu de vie, lieu de travail

Une clause spécifique du contrat prévoit l'hébergement gratuit de ses employés (§8). En effet, de par son activité itinérante, le personnel du cirque d'état est amené à vivre, au moins une partie de l'année, sur son lieu de travail.

Le temps de la saison, les trois enseignes du cirque d'état fonctionnent alors comme des « petites villes sur roues³ » constituée d'environ 130 caravanes. La grande majorité des caravanes servent de logements — le plus souvent séparés au milieu par une cloison et partagés par deux employés. Seules les familles ont droit à des caravanes complètes. D'autres sont dédiées à la vie commune : les douches et sanitaires, la bibliothèque, la cuisine d'entreprise — où les employés peuvent bénéficier d'une pension

1. BArch DR1/20847, Otto NETZKER, « Die Zirkuskunst in der DDR, Entwicklungsstand und Perspektive bis 1985 », 16/11/1976, p. 28-29.

2. Le revenu médian en Allemagne de l'est est de 555 Mark en 1960 ; 755 Mark en 1970 ; 1 000 Mark en 1980 ; 1 300 Mark en 1989. Voir <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/249254/umfrage/durchschnittseinkommen-in-der-ddr/#:::text=lm%20Jahr%201989%20overdiente%20ein,290%20DDR%2DMark%20bezahlt%20worden> (consulté le 4/09/2024).

3. « Kleinstadt auf Rädern », Dietmar WINKLER, *op. cit.*, p. 373.

complète pour 3 Mark par jour — une caravane-club, faisant office de bar et de lieu de sociabilité, l'infirmierie et même une caravane-école, dispensant des cours du CP au CM2 pour les enfants des artistes employés.

Le reste de l'année, les employés peuvent être logés gratuitement dans les quartiers d'hiver du cirque d'état, inaugurés en 1963 à Dahlwitz-Hoppegarten dans le Brandebourg.

C. Les conditions du métier

a. Rythme de travail

Au cours de la saison, le travail des clowns n'est pas fixé selon un taux horaire ou journalier, mais selon un nombre de représentations minimum. Il est notable que ce dernier n'ait cessé de baisser au fil des années sous la pression des syndicats¹.

De fait, il ne représente qu'une partie du travail réel. Une part du temps est consacrée à la création et à la répétition des numéros. Mais les artistes ont en outre toute une série d'obligations liées au fonctionnement du cirque. Les artistes participent au montage et démontage de la tente, la mise en place des gradins, le placement et le contrôle des entrées en tenue de service ou la participation à des défilés publicitaires, soit autant de travaux d'appoints obligatoires et spécifiés au §7 du contrat de travail).

À cela, il faudrait encore ajouter la question des déplacements. Mario Roock, ancien clown du cirque d'état, décrit ainsi le quotidien d'une tournée à la fin des années 1980 :

En principe, on commençait le lundi avec un spectacle à 15h00 et un autre à 19h00. Le mardi, c'était la même chose. Ensuite, si on jouait dans une petite ville, le cirque était démonté dans la nuit après le spectacle et on partait pour la ville suivante. Les chauffeurs partaient en avance, pendant le spectacle du soir, pour conduire nos caravanes vers la ville suivante. Ça voulait dire que, une fois le spectacle fini, on montait dans un bus et on allait tous ensemble dans la ville suivante. [...]. Selon les villes, on avait un jour de congé. Si tu avais spectacle lundi, mardi et mercredi à Berlin, par exemple, et que tu devais ensuite aller à Dresde, tu avais congé le jeudi. Et puis de nouveau trois jours de représentation, vendredi, samedi, dimanche, puis congé le lundi, et ainsi de suite. Dans les grandes villes, comme Berlin, Dresde ou Prague par exemple, on restait 4 à 6 semaines d'affilée².

La période de hors-saison, de novembre à mars, peut être consacrée au repos ou à la préparation des numéros. Elle peut aussi donner l'occasion de se produire dans des revues d'hiver. Ces dernières ont traditionnellement lieu depuis les années 1950 au *Friedrichstadt Palast* de Berlin. À partir du milieu des années 1970, elles sont aussi accueillies par des salles

1. En moyenne, il est de 410 en 1970, 350 en 1986. Dietmar WINKLER, *op. cit.*, p. 361.

2. Propos recueillis le 23 février 2023 au cours d'un entretien avec Mario Roock, ancien clown du cirque Berolina. Je traduis.

municipales et des palais de la culture construits dans les grandes villes de Dresden, Karl-Marx-Stadt, Cottbus, Magdebourg et Suhl¹.

b. Le temps de la représentation

La plupart des témoignages concordent pour dire que les clowns fournissent un travail particulièrement intense durant le spectacle.

De même que leurs collègues, ils apparaissent lors de la Parade initiale et du Final. Mais, à la différence des autres artistes, les clowns font en outre des apparitions épisodiques sur la piste. Multipliant leurs interventions, sous la forme de numéros plus ou moins élaborés — des entrées et des reprises —, ils opèrent comme des personnages récurrents. Ils sont donc constamment requis au sein de l'économie du spectacle. Mario Rook raconte ainsi :

En tant que clown, c'était un peu plus éprouvant, parce qu'il fallait être là du début à la fin. Il fallait toujours faire une apparition, 5 à 7 fois au cours de la représentation, avec des petits numéros. [...] Ils duraient de trois à cinq minutes. Les autres artistes étaient plus chanceux. Ils faisaient leur numéro pendant dix minutes et ils avaient fini.

Une étude des numéros joués au sein du cirque d'état en 1976, confirme que sur deux heures de spectacle en moyenne, les clowns sont présents près d'un quart du temps total soit près de trois fois plus que les autres artistes².

Les clowns, champions de l'esthétique marxiste-léniniste

Les clowns font également l'objet d'un souci théorique tout particulier au sein du cirque d'état. Pour la direction, la bonne définition de leur pratique est un enjeu crucial.

Mario Turra, directeur artistique du cirque d'état entre 1964 et 1985, a consacré sa carrière à la question. Il est l'auteur du seul ouvrage concernant le sujet en RDA, *Le Rire du clown*³. En partant de l'idée que l'humour doit être considéré comme une « force productive⁴ », un vecteur d'amélioration sociale en accord avec le projet marxiste-léniniste, il confère au clown une mission politique particulière.

1. Voir la section « *Hallenproduktionen in der DDR* » <https://staatszirkus-der-ddr.de/unternehmen/gastspiele/> (consulté le 13/09/2024).

2. DR1/15905, « *Analyse der Darbietungen des VEB Zentral-Zirkus* », 8, August 1972 : « Les clowns effectuent sept représentations d'une durée totale d'environ 35 minutes. [...] Les clowns Jolly et Hotty fol. 7 apparitions dans le programme pour une durée totale de 35 minutes. » Je traduis.

3. Mario TURRA, *Das Lachen des Clowns*, Berlin, Henschelverlag, 1972. Je traduis.

4. Concept popularisé notamment par Horst SLOMMA, « *Kultur und Unterhaltung* », dans *Artistik* (4), 1964, p. 7.

A. Le clown et l'histoire

a. Généalogie et progrès

Dans un effort de réhabilitation sémantique du terme de « peuple », fortement connoté depuis le nazisme, l'ouvrage de Mario Turra s'ouvre par une généalogie des figures comiques. L'auteur tente d'y démontrer que le clown a toujours existé sous différents masques, représentant le peuple et sa profonde sagesse¹.

L'auteur trace un fil qui va du personnage de *Momus*² au clown de cirque, en passant par la satire romaine, l'Arlequin de la *Commedia dell'Arte*, les mystères médiévaux, les personnages de Hanswurst, des *jesters* shakespeariens ou de Pierrot. Cette filiation réclamée³ lui permet de soutenir l'idée d'un progrès historique qui déboucherait jusqu'au clown socialiste, dernier né, aboutissement et dépassement de toute l'histoire passée.

b. Mort et vie

Au moment où Mario Turra écrit, l'heure est grave. Deux types de clowns représentant deux modèles antagonistes de sociétés s'affrontent. Dans le bloc impérialiste, le cirque est une machine à sous et le clown participe à l'aliénation générale du peuple par le divertissement avilissant qu'il lui offre⁴. Il est un *paria*, un marginal qui se heurte aux contraintes de la vie sans les comprendre. Peu étonnant en ce sens, que le clown soit réputé mort à l'ouest. Il ne serait en réalité que l'expression des contradictions d'une société mourante. Face à lui, un clown socialiste optimiste vient à peine de naître⁵.

c. Un art bien actuel

Mario Turra va alors tâcher de démontrer que l'art clownesque socialiste est on ne peut plus d'actualité, à condition qu'il se défasse de l'héritage qui lui pèse.

Ainsi, l'art clownesque doit se moderniser, *actualiser* ses pratiques, en se débarrassant des tendances impérialistes régressives. La tradition doit

1. Mario TURRA, *op. cit.*, « Le clown et sa parenté », p. 18-64.

2. Divinité mineure de la mythologie grecque, Momôs ou Momus est la personnification du sarcasme et de la raillerie. Joël SCHMIDT (dir.), *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*, Paris, Larousse, 2017, p. 207.

3. À défaut d'être réelle, cette généalogie imaginaire est généralement celle imputée au clown et semble servir des agendas politiques et esthétiques divers. Jean STAROBSINKI évoque la question dans son ouvrage *Portrait de l'artiste en saltimbanque* : « On le voit, les ancêtres ne manquent pas dans le tableau de famille du clown : mais ce sont des ancêtres putatifs, les filiations se faisant toujours, dans cette dynastie, par la main gauche. » Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

4. Le cirque impérialiste est synonyme d'exploitation (« *Ausbeutung* »), d'aliénation (« *Entfremdung* ») et de dépolitisation (« *Entpolitisierung* »). Mario TURRA, *op. cit.*, p. 32, 33 et 57.

5. « Notre clown, le clown de l'art du cirque socialiste, est aussi jeune que notre société. Il commence tout juste à vivre vraiment. » Mario TURRA, *op. cit.*, p. 75.

être examinée avec prudence, en tâchant de distinguer entre les éléments à garder et ceux dont il faut se débarrasser au plus vite¹.

Le clown doit notamment abandonner les types hérités du monde bourgeois. Le duo du clown blanc et de l'auguste — qualifié de « dégénéré » —, ou le *Tramp*, popularisé au cinéma par Charlie Chaplin, sont à bannir, car ils ne sont que le « reflet clownesque de la société de classes capitaliste². » Représentant avec résignation le système de domination régnant dans l'ordre bourgeois, accablant les plus faibles, ils ne font que dégrader la dignité humaine et justifier un modèle social injuste.

B. La mission clownesque

Le clown socialiste mène de son côté une mission politique diamétralement opposée. Mais pour déterminer son rôle précis, encore faut-il clarifier les règles de son art. Mario Turra construit alors un art poétique, dont on peut dégager trois concepts structurels : la simplicité, le type et l'étrangeté.

a. La simplicité

Selon Mario Turra, la piste du cirque contraint le clown à la simplicité³. Ses dimensions obligent à une schématisation sur les plans acoustiques et visuels, d'autant que les numéros clownesques sont caractérisés par leur durée restreinte et l'absence de décors. Les clowns sont obligés de croquer des situations percutantes, de jouer des intrigues sommaires.

Considérée comme une chance, la simplicité fondamentale de l'art clownesque va déterminer l'impact que cette forme peut avoir sur son public. Le clown a face à lui une assistance nombreuse, lointaine, aux horizons intellectuels potentiellement très divers. Il ne peut donc avoir d'effet sur lui que s'il aborde des thèmes également simplifiés⁴.

L'objectif principal du clown devient dès lors celui de communiquer clairement une idéologie progressiste. Il faut que le clown devienne le parfait « propagandiste et publiciste⁵ » du socialisme, délivrant des messages clairs et percutants.

b. Le type

C'est ensuite le concept de type qui va fonder l'efficacité du jeu clownesque sur le public.

Le type désigne le clown au sens familier du mot tout d'abord, comme un individu qui se démarque des autres par son aspect comique⁶. Mais le

1. Mario TURRA, « Tradition und Neuertum in der Zirkuskunst der DDR », in *Unterhaltungskunst (7, Informationen)* 1973, p. 9.

2. Mario TURRA, *Das Lachen des Clowns*, Berlin, Henschelverlag, 1972, p. 47.

3. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 2-3.

4. « Il convient de veiller à la concision et à la réduction à l'essentiel dans l'intérêt de la compréhension et de la réception maximale par le public. » Mario TURRA, *op. cit.*, p. 157.

5. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 113.

6. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 130.

type distingue aussi le jeu clownesque du jeu théâtral. L'acteur de théâtre interprète un *rôle* qui délimite les contours de son personnage et ne dure que le temps d'une pièce. Le type clownesque n'est quant à lui pas circonscrit à une œuvre, n'est pas lié à une intrigue mais bien rivié à son hôte. C'est ce qui permet au clown de réapparaître régulièrement sur la piste au fil des représentations, comme le personnage récurrent des épisodes successifs de sa propre série clownesque. L'art clownesque consisterait dès lors à trouver un type, à se l'approprier progressivement et à le nourrir, tout au long de la vie¹.

Le clown serait encore type dans un dernier sens, dans la mesure où l'être qu'il incarne est à la fois singulier et représentatif d'une catégorie d'individus plus large. La psychologie du personnage clownesque, réduite à un trait de personnalité caractéristique, lui fait incarner un type social dont il est le représentant : le poltron, le prétentieux, le paresseux...

c. L'étrangeté

L'étrangeté est le dernier concept fondateur de l'utilité politique du jeu clownesque. Elle s'appuie sur la capacité du clown à provoquer un effet de distanciation ou « *Verfremdungseffekt* ». Il s'agit d'un emprunt explicite à la notion théorisée par Bertolt Brecht. Chez ce dernier néanmoins, l'effet de distanciation est provoqué par une rupture dramaturgique permettant d'interrompre le processus d'identification du public avec les personnages et l'intrigue représentés. Chez Mario Turra, l'effet de distanciation n'introduit aucune rupture dans le jeu clownesque, elle est constamment comprise en lui. Elle est en ce sens une conséquence directe du caractère excentrique et hors-norme du clown qui incarne un personnage nécessairement décalé et rend tous ses actes étranges².

La distanciation permet alors l'entreprise critique dans la mesure où elle met à distance un caractère étranger qui se signale par son comportement inadéquat et révèle l'ordre social auquel il appartient. Distancier ne revient plus à briser une illusion de continuité et à ouvrir de nouveaux chemins interprétatifs mais à corriger un caractère déplacé³.

C. Le rire, arme politique

a. Le sens de l'humour

Pour Mario Turra, l'art est une arme⁴ et celle du clown, c'est le rire. Néanmoins, il convient selon lui de distinguer entre deux types de rires.

1. « Il est essentiel pour un clown de maintenir son type personnel, de le développer de manière cohérente et de ne jamais s'écarter de son caractère de base. », Mario TURRA, *op. cit.*, p. 8.

2. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 129.

3. « Le clown parodie un représentant de l'ordre social dépassé et démontre ainsi déjà la propre valeur de la personnalité qui le représente. » Mario TURRA, *op. cit.*, p. 112.

4. Il reprend notamment l'expression *Kunst ist Waffe*, titre d'un ouvrage de Friedrich Wolf.

Le mauvais rire provoqué par le clown impérialiste, appelé « *Hektik*¹ », serait l'expression d'un déséquilibre psychique du public, choqué par la représentation qui lui est donnée. Il n'est en rien constructif pour la personne morale et ne peut s'inscrire dans le projet socialiste.

Par contraste, le bon rire provoque le délassement, l'optimisme et l'éveil critique². Ce faisant, il instaure en outre une complicité entre le clown et son public, permettant ainsi de s'assurer que les rieurs soient du même côté. C'est pourquoi Mario Turra peut attribuer un bon comme un mauvais sens à l'humour : le bon rire a pour objectif de signaler et de nourrir la complicité de la communauté socialiste avec le parti et son idéologie³.

b. La fonction cathartique

Selon Mario Turra, la mission politique du rire a à voir avec la fonction parodique critique du jeu clownesque. Ce faisant, l'auteur va emprunter un concept très ancien à la tradition théâtrale, celui de *catharsis*. Notons néanmoins que le concept forgé par Aristote intéresse moins Mario Turra que sa redécouverte par les auteurs français classiques du XVII^e siècle, et Molière notamment, à travers la doctrine du *castigat ridendo mores*⁴.

Étant donné l'affrontement historique à l'aune duquel Mario Turra lit ce concept, il réduit drastiquement le sens de *catharsis*, à la purification dans la société socialiste des manifestations de l'idéologie ennemie⁵. Le clown doit parodier les traits caractéristiques de l'ordre ennemi, pour en purger le public. La satire devient un moyen mis au service de l'édification politique des masses socialistes.

Les entrées clownesques sont donc ramenées à des fables politiques, représentant des contradictions individuelles et collectives, ce que l'auteur nomme des conflits⁶. C'est dans cette parodie critique que se joue un possible effet de reconnaissance. La fable devient un miroir tendu au public par lequel il prend conscience des comportements risibles, des actions

1. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 57. Le terme de *Hektik* peut être traduit par « frénésie » ou « agitation. » Dans son utilisation pour décrire un nouveau régime perceptif lié à l'industrie du divertissement capitaliste, il fait écho à « l'effet de choc » décrit par Walter BENJAMIN dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (XV), in *Œuvres* (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Busch), Paris, Gallimard, 2000, p. 313.

2. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 69.

3. Le clown doit, en ce sens, « éveiller un rire partisan », *op. cit.*, p. 12.

4. Mario Turra prend ainsi le *Tartuffe* comme exemple, *op. cit.*, p. 123. Il se réfère aussi à Lessing, bien qu'il n'en cite jamais directement le texte. Dans la *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing semble s'inscrire directement dans cet héritage classique, faisant notamment référence aux comédies de Molière, lorsqu'il rappelle l'utilité de la comédie. Voir Gotthold Ephraim LESSING, *Gesammelte Werke*, Carl Hanser, München, 1959, II, p. 451 (29. Stück) : « *Die Komödie will durch Lachen bessern ; [...] Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst ; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken.* »

5. Il souligne sa « tâche et son effet purificateurs », sa mission étant de « démasquer l'ennemi principal de notre société », Mario TURRA, *op. cit.*, p. 3-12.

6. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 123

critiquables dont il faut se débarrasser. Le clown devient un moraliste. Mais encore faut-il qu'il soit plaisant, car cette définition de son jeu risque de le rendre ennuyeux. D'où la définition paradoxale que Mario Turra donne de son art : « être clown, c'est enseigner sans faire la leçon¹. »

c. Le clown, ange du socialisme ?

C'est à toutes ces conditions que le clown peut devenir un héros socialiste². Maniant le rire comme une épée, il est même décrit comme un champion, dans une guerre morale où il doit prendre le parti de la vérité : « Être clown, c'est prendre parti pour le Bien et lutter contre le Mal³. »

À bien des égards, Mario Turra semble ainsi faire du clown un être idéal.

Il doit ainsi être un artiste complet — sachant jongler, jouer, chanter, danser, monter à cheval⁴ — un créateur total, auteur et interprète, metteur en scène et accessoiriste à la fois⁵. Surtout, le clown doit être un génie comique. Tout vrai clown recevrait un don, une prédisposition au comique nommée talent ou tempérament⁶, recouvrant un éventail infini de qualités. La pratique de l'art clownesque serait dès lors une éducation au génie, un raffinement de cette sensibilité unique au monde, qui permettrait de percevoir l'essence des choses. Car, pour montrer l'exemple à ses compatriotes, le clown doit se faire philosophe jusqu'à pouvoir répondre à la question : comment faut-il vivre⁷ ?

Le clown devient en quelque sorte un ange du socialisme, être idéal et messager diffusant la bonne parole, confirmant la vérité révélée qu'est le projet socialiste.

Le clown est actuel au sens désormais aussi où il a un rôle *actualisant*, où il doit agir sur son public comme un relai d'information pour participer à l'édification socialiste. Le clown, au fait de l'état du monde, en informe à son tour le public. Sur le modèle de la conscience de classe prolétaire, il poursuit ce mouvement d'éveil en gagnant la communauté socialiste à sa cause. L'art clownesque devient une pratique *informative* qui participe de l'actualisation d'un ordre politique. Ainsi le clown « est informé de tous les problèmes, grands et petits, de notre époque et de nos concitoyens, et il possède la capacité de les traduire en un message artistique grâce à sa capacité d'improvisation et à son parti pris⁸ ».

1. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 18.

2. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 114.

3. Mario TURRA, « *Clown sein heißt : Partei nehmen für das Gute und kämpfen gegen das Böse* », *op. cit.*, p. 18.

4. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 12.

5. *Id.*

6. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 7.

7. Titre d'un article de Mario TURRA, « Antworten auf die Frage : wie soll man leben ? », dans *Artistik* (2), 1968, p. 2-3.

8. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 120.

Ainsi, tout aspect potentiellement dissident du clown est récupéré et évacué par le projet socialiste. Il n'y a en réalité pas de distinction entre conformisme et dissidence pour Mario Turra : « Être agitateur, c'est être publiciste. Être agitateur, c'est diffuser des idées révolutionnaires¹. » Le clown est révolutionnaire dans la mesure où la révolution des consciences a déjà eu lieu et où il doit la perpétuer par son art. Il est révolutionnaire dans la mesure où il est orthodoxe.

Une fable politique : « Protestation contre les chevelus »

A. Moderniser le répertoire clownesque

En 1959, un comité de conseil réunissant à Moscou des experts en la matière — les clowns les plus reconnus en Union Soviétique, tels que Popow, Karandash et Konstantin Berman ainsi que des représentants du cirque officiel russe — tire la sonnette d'alarme :

Parlons maintenant du répertoire. Les clowns créent chaque année environ 500 nouvelles reprises, clowneries et conférences. Malheureusement, celles-ci ne sont pas toujours d'une qualité satisfaisante, elles ont le défaut d'être uniformes, la problématique internationale est presque absente, les manifestations de l'idéologie bourgeoise et les vestiges de l'époque du capitalisme sont trop rarement dénoncés².

Reprise comme un leitmotiv par la suite, la question du répertoire clownesque obsèdera la direction artistique du cirque d'état. Pour que les clowns aient une pratique contemporaine, il faut impérativement écrire de nouvelles entrées, expurgées des formes surannées et en cohérence avec le projet politique socialiste.

Deux mesures vont alors être prises³. À partir de 1970, une partie du travail consistera à moderniser le répertoire existant en vérifiant les contenus des numéros dits traditionnels et en cherchant à les réadapter. Parallèlement, il conviendra d'écrire de nouveaux numéros progressistes. En 1977, Mario Turra voit l'accomplissement de ce travail dans la publication d'un recueil d'entrées clownesques, *Zeitenössische Clownnummern*, qui répertorie des numéros joués en Union Soviétique et au sein du VEB/*Staatszirkus*. Il est directement l'auteur de certains de ces numéros. « Protestations contre les chevelus » est l'un d'entre eux.

1. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 121.

2. LO, « Die Clownerie — in der Sowjetunion, eine wichtige Frage, Unionsberatung über Problem der Clownerie », dans *Artistik* (2), 1960, p. 8.

3. BArch DR1/15 908, « Fünf-Jahr Plan 1970 », p. 11.

B. « Protestation contre les chevelus¹ »

Créé en 1970 au cirque *Aeros* par les clowns Bimmy (Erich Krauß), Bobby (Willy Schmidt) et Peter (Peter Scheer), le numéro « *Protest gegen Langhaarige* » est célébré dès sa création comme le signe d'un progrès clownesque, preuve que cet art n'est pas condamné à stagner².

Mario Turra surtout, en fait sa plus grande fierté et le symbole même des fables politiques qu'il appelle de ses vœux :

Les clowns avaient compris que le problème des « chevelus » avait un aspect politique, car ils n'avaient pas seulement adopté les cheveux longs, mais aussi le comportement des « chevelus », qui, dans la société capitaliste bourgeoise pouvaient être considérés comme un certain type de protestataires. Dans la société socialiste, ces épigones des « non-conformistes du monde occidental » étaient en partie des flemmards rechignant au travail, en partie aussi de simples jeunes qui se soumettaient sans réfléchir à une « mode ». Les clowns montraient alors à leur manière comment il fallait, selon eux, se comporter avec de tels « chevelus » et avaient ainsi les rires de leur côté. Avec cette satire agressive, ils ont pris en main le problème de manière artistique et ont ainsi prouvé que les scènes de clowns peuvent aussi avoir un caractère réaliste et socialiste³...

Si on en croit donc Mario Turra, ce numéro aurait une cible claire : les victimes dociles de l'impérialisme, reproduisant sans réfléchir l'archétype masculin du *beatnik* popularisé à la fin des années 1960 aux États-Unis. On notera au passage, l'amalgame effectué sous le simple terme de « mode » entre un boys-band comme les *Beatles*, les mouvements hippies de la côte ouest ou les cercles étudiants protestant contre la guerre du Viêt-Nam — contribuant notamment à dépolitiser l'aspect militant de ces derniers.

Si on compare désormais ces quelques lignes à la version qui nous est parvenue du dit numéro, le contraste est frappant. Aucune mention directe à l'actualité n'y est perceptible, et l'interprétation politique qu'en fait Mario Turra apparaît, au minimum, forcée. Essayons de le résumer :

Trois clowns entrent sur la piste et improvisent en quelques secondes un salon de coiffure. Ils installent une enseigne affichant le sigle « PGL » — *Protest gegen Langhaarige* —, une chaise et quelques instruments de coiffeur. Monsieur Loyal s'inquiète de tout ce raffut, puis séduit par l'idée, s'installe pour qu'on lui coupe les cheveux. Face à l'inaction des clowns, Monsieur Loyal finit par désespérer. Énervé, il quitte la piste. Vient alors un deuxième client, complice assis dans le public. Sa tête disparaît rapidement sous le casque de coiffure, mais celui-ci refuse de marcher. Après que les trois clowns manquent de s'électrocuter à répétition en branchant

1. Entrée consignée dans Mario TURRA, *Zeitenössische Clownnummern*, Berlin, Henschelverlag, 1977, p. 50-55.

2. BArch DR1/24336-37, « *Jahresanalyse 1970* », p. 15.

3. Mario TURRA, *op. cit.*, p. 111.

Fig. 1 — Bobby, Arno & Complice, « Protest gegen Langhaarige ». Zirkus Aeros, 1972.



Source : © Zirkusarchiv Winkler, Berlin.

la machine, elle finit par s'allumer. Dans un bruit épouvantable, les clowns se mettent au travail. Ils versent dans le casque un mélange incongru : de la coloration pour cheveux, des comprimés, de la sciure de bois... et mélangent le tout au fouet. De la fumée s'échappe du casque puis, dans un vacarme, il tombe en miettes. Le client apparaît, il est complètement chauve. Furieux, il pourchasse les clowns hors de la piste.

Une analyse des ressorts comiques de ce numéro semble nuancer sa dimension satirique autant que son aspect prétendument « moderne ».

D'une part, on peut directement relier ce numéro à une entrée dite traditionnelle intitulée « Le Barbier¹ » datée de 1950 et jouée par les clowns Lulu (Lucien Sénéchal) et Tonio (Robert Bellego). Elle-même n'est qu'une version d'un numéro probablement très ancien. On peut supposer que plus d'une entrée se soit jouée dans un salon de coiffure.

Si on compare, par ailleurs, ces deux numéros, il est notable que la situation de base du salon de coiffure semble n'être qu'un prétexte, une toile de fond finalement assez accessoire, là où l'essentiel de l'action se loge dans de multiples blagues, des gags (une chaise qu'on retire au dernier moment)

1. Entrée consignée par Tristan RÉMY dans *Entrées clownesques*, L'Arche, Paris, [1962] 1997, p. 51-57.

Fig. 2 — *Bobby, Arno & Complice*, « Protest gegen Langhaarige ». Zirkus Aeros, 1972.



Source : © Zirkusarchiv Winkler, Berlin.

ou des scènes de pugilats. Dans la mise en piste même des numéros, il est notable que le recours à des accessoires aux proportions démesurées (un immense casque de coiffure, des ciseaux et des peignes gigantesques) soit partagé.

Ce numéro semble en réalité confirmer que, malgré les volontés de la direction artistique du cirque d'état, il semble bien difficile d'attribuer un sens à l'humour. Surtout, le jeu clownesque ne semble pouvoir être ramené à une simple leçon de morale. Il naît de la fantaisie de ses interprètes, prêts à mélanger dans leur chaudron tout ce qui leur passe sous la main pour provoquer les rires du public.

Cette enseigne arborant les lettres « PGL » invite à la réflexion. N'est-elle pas un symbole de l'art clownesque tel qu'il s'est inventé au sein du cirque d'état de la RDA ? Art politique en façade, à l'image de l'édifice discursif complexe élaboré par Mario Turra, qui dissimule la réalité d'une pratique créée en marge de ces déclarations d'intentions vagues. Peut-être est-il aussi le signe de la malice des clowns, qui n'auront eu besoin que de trois lettres pour s'épargner les critiques de traditionalisme ou d'apolitisme de la part de la direction générale.

Reste une dernière blague, typique de la confusion entre sens littéral et sens figuré à laquelle s'adonnent souvent les clowns et qui est comme

un dernier clin d'œil à l'autorité. À Monsieur Loyal qui s'impatiente de l'inefficacité de ses coiffeurs improvisés, ces derniers lui conseillent d'aller voir le directeur, car c'est lui l'expert du « passage de savon ».

Le cirque aujourd'hui en France

Léa DE TRUCHIS

Docteur en cirque RiRRa21, Université Paul-Valéry Montpellier

Ce texte est le compte rendu d'une conférence invitée, intitulée « Tendances actuelles : Le cirque aujourd'hui en France » et présentée pour le séminaire national du Corps des Inspecteurs d'Académies en charge de l'enseignement de spécialité arts du cirque au lycée, le 31 mai 2023 à Montpellier.

Pour ma thèse, « Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2021). Identité(s) esthétique(s) d'une génération en quête de légitimité » (soutenue en décembre 2021), je me suis intéressée à la question « qu'est-ce que le cirque contemporain d'un point de vue esthétique ? » Dans cette expression « cirque contemporain », le mot contemporain est problématique puisqu'il ne dit rien d'une esthétique, il énonce une temporalité (ici et maintenant). Pour répondre à la question, j'ai donc fait une thèse de terrain, qui consistait à aller voir le plus de spectacles possibles des programmations des pôles nationaux cirque (entre 2017 et 2020 : 150 spectacles vus). C'est dans ce circuit institutionnalisé (les PNC sont des labels délivrés par l'État) que le cirque contemporain se développe. J'en suis donc venue à la conclusion que le cirque contemporain est à la fois une économie et le résultat esthétique d'une « artification¹ ». D'une part, une économie parce que c'est une construction culturelle subventionnée par l'État. Martine Maleval, dans *L'émergence du nouveau cirque*², décrit bien les changements politiques des années 1970 à 2000 qui ont conduit à la constitution du milieu professionnel tel qu'on le connaît aujourd'hui (PCN, écoles professionnalisantes, label et dispositifs dédiés à l'accompagnement de l'émergence, etc.). Et d'autre part, le cirque contemporain est le résultat esthétique de l'évolution sociale et artistique d'un art et de ses pratiquants, qui ont largement participé à la légitimation d'une pratique artistique.

1. Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Cas de figure », 2012.

2. Martine MALEVAL, *L'émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2010.

C'est cette identité esthétique qui va nous intéresser aujourd'hui : qu'est-ce qui fait cirque contemporain, aujourd'hui, quand on regarde uniquement le spectacle ? Au bout de 150 spectacles j'ai tendance à croire qu'il n'existe pas de réelle(s) unité(s) esthétique(s) et qu'on peut donc résumer le cirque contemporain à sa seule d'une unité économique et culturelle (les discours produits notamment) autour d'un circuit public et subventionné. Cela étant, cette profusion des propositions artistiques est à examiner pour comprendre la richesse des productions artistiques du cirque contemporain et les réseaux esthétiques qui s'y croisent. Je vous livre donc les conclusions auxquelles j'ai abouti après quatre années de travail doctoral :

Le cirque contemporain semble plus aisé à définir comme objet culturel plutôt que comme objet artistique. Pour essayer de le définir artistiquement, on peut dire que le cirque contemporain est un cirque qui se joue majoritairement dans les salles de spectacle sur scène frontale, et qu'il s'agit d'un courant construit par sa relation aux institutions publiques. C'est un courant issu d'une génération d'artistes qui essaient de se détacher des clichés des formes classiques (le cirque traditionnel n'est pas un art sérieux) tout en les intégrant (le chapiteau et la notion de prouesse par exemple) en tant que caractéristiques intrinsèques du cirque. C'est une génération qui fait feu de tout bois tout en posant la question « qu'est-ce qui fait cirque sur scène ? » On a donc repéré des figures de proue de ce renouveau artistique qui ont donné une nouvelle image un peu dépoussiérée du cirque, comme la compagnie Archaos avec leurs allures punk rock sous chapiteau ou le Cirque Plume qui crée un spectacle manifeste *No animo mas anima* (1992) pour un cirque sans animaux sauvages. C'est le début aussi des spectacles qui rompent avec l'esthétique des numéros éclectiques, des spectacles composés d'une seule discipline, des spectacles aussi qui repensent les vocabulaires techniques. On connaît l'exemple de Sandy Sun qui a complètement transformé son rapport à l'agrès, au rythme et à la chorégraphie au trapèze suite à son accident. Le cirque contemporain, vocable qui s'établit vraiment à la fin des années 2000, c'est donc le fruit de la génération précédente, celle du « nouveau cirque ». Le cirque contemporain se fonde non pas sur un format artistique, mais sur le postulat que chaque spectacle de cirque doit être radicalement différent et novateur. On est encore aujourd'hui dans cette course à l'innovation (et c'est aussi le principe de l'art), mais c'est intéressant de constater qu'on peut tout de même, au sein de ce foisonnement artistique, repérer des pratiques et des esthétiques qui convergent.

J'ai l'occasion dans ma thèse de défendre l'idée d'une esthétique de la banalité pour qualifier la majeure partie des spectacles de cirque contemporain que j'ai vu entre 2017 et 2020. Ce « courant artistique » (je mets des guillemets puisque c'est bien le regard d'une spectatrice qui identifie

ces liens, et non les artistes) s'attache à renouer le quotidien du public et l'extraordinaire du cirque en banalisant l'extraordinaire et en exaltant le quotidien. La création de la Magie Nouvelle par la compagnie 14:20 va dans ce sens puisque je rappelle la définition que les fondateurs Clément Debailleul, Valentine Losseau, Raphaël Navarro proposent : « La magie nouvelle est un art dont le langage est le détournement du réel dans le réel. » Le réel, le quotidien et tout ce qu'il y a de plus banal sont une source infinie de réinventions et de réenchantelements. J'ai repéré aussi d'autres courants *a posteriori*. On peut, par exemple, relever la présence d'un courant qui se caractérise par une unité chorégraphique autour d'agrès nouveaux, et que j'ai appelé le « mouvement graphique ». Je pense aux spectacles *Lieux dits* (La Migration), *Pulse* (Kiaï), *Tipping point* (Ockham's Razor), *Guerre* (Samuel Mathieu), *3D* (HMG), *Magnetic* (Jérôme Thomas) et *Screws* (Not Standing) pour illustrer ce mouvement artistique. J'aime aussi parler d'un « courant plastique » pour ces spectacles qui travaillent la matière avant tout, de façon apollinienne ou dionysiaque. Pour ce « courant plastique », on pense au précurseur qu'est Johann Le Guillerm (*Terces*), mais aussi à *Work* (Claudio Stellato), *Optraken* (Galactik Ensemble), *Falaise* (Baro d'Evel Cirk), *Gadoue* (Le Jardin des délices), *Sanctuaire sauvage* (Collectif Rafale) ou encore *Racine(s)* (L'Attraction). Il existe évidemment beaucoup plus d'esthétiques du cirque contemporain que ce que je viens de citer. Sur le site d'ARTCENA, il y a aussi des propositions de catégorisation artistiques dans la section « Repères » avec un article sur les thématiques qu'ils ont repéré¹ : « La transgression des possibles », « la société en question », « l'être ensemble », « l'humain face à l'extrême », « l'intime écho du monde », et « des histoires de cirque ». Mais pour moi ces catégories de thématiques peuvent s'appliquer à toutes les formes esthétiques, reflétant plutôt le cirque actuel que la particularité esthétique du cirque contemporain. Il faut rappeler qu'on peut voir du cirque dans beaucoup d'autres lieux de diffusion hors du circuit public et labellisé cirque. En dehors de ce milieu professionnel il existe aussi beaucoup de formes — traditionnelles comme contemporaines — et il ne faut pas réduire le champ de production et de diffusion de cirque contemporain seulement à la programmation et la subvention des institutions publiques (même s'il en est le fruit) : et là je pense par exemple aux créations canadiennes comme le Cirque Alphonse qui sont surtout diffusées en France par des opérateurs privés, aux compagnies qui passent par des boîtes de production et diffusion privées (comme c'est le cas pour le Cirque Le Roux ou Les 4 Femmes de Dieu), ou les compagnies qui s'autoproduisent en montant leurs chapiteaux, comme Arlette Gruss (pour la frange classique) ou Le Cirque Fièr-es ou le Cirque Pardi

1. <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/thematiques-du-cirque-contemporain> (consulté le 20/12/2024).

(pour la partie contemporaine). L'appareil institutionnel permet une valorisation légitimante du cirque contemporain, mais il ne faut pas oublier que le cirque actuel est aussi composé d'autres réalités économiques et artistiques.

Pour conclure, je dirai que le cirque contemporain peut se caractériser esthétiquement non par ses formes mais par un éclectisme artistique à la fois valorisé et standardisé : même s'ils sont très variés, les spectacles de cirque contemporain se reconnaissent aussi par une forme de standardisation technique (par exemple des petites équipes pour une pratique monodisciplinaire en frontal, ou bien l'opposé avec des grosses équipes pluridisciplinaires pour chapiteau). Mais c'est surtout dans les discours produits par les artistes que la standardisation est le plus visible (mais ça, c'est le sujet d'une autre communication).

Présentation des auteur·ices

François AMAËL — Doctorant en sociologie à l'université de Reims Champagne Ardenne (laboratoire CEREP), il est également chargé de cours à la F2SMH Toulouse 3 — Paul-Sabatier. Sa thèse porte sur l'étude du rapport au travail des sportifs de haut niveau situés aux marges de l'élite. Il étudie les socialisations au métier de sportif dans un espace de l'entre-deux, ni professionnel ni véritablement amateur. Il mobilise les notions de vocation, de trajectoires, de professionnalisation pour tenter de délimiter ce champ spécifique marqué par la précarité et les incertitudes statutaires, symboliques et professionnelles.

Krisje BEAUMOND — Après des études de commerce international, elle s'oriente vers les métiers de la production du spectacle vivant, œuvrant à la faisabilité logistique et financière de projets artistiques, créations de spectacles, tournées, festivals de théâtre, d'arts dans l'espace public, de cirque, de danse. Ses premières tournées sont avec la *Compagnie Malabar*, puis elle démarre une longue collaboration avec différents festivals et événements en Europe. De 2003 à 2015, elle travaille au sein de la coopérative culturelle La Cellule où elle pilote le développement international. À partir de 2009, le *Cratère scène nationale Alès* lui confie l'internationalisation de *Cratère Surface(s)* pour qui elle crée notamment le OLE, programme professionnel destiné à de jeunes artistes. De 2015 à 2021 elle est Conseillère au sein d'*Occitanie en Scène*, avant de reprendre les études en 2022 à l'École nationale de Naturopathie. Elle partage désormais ses activités entre la naturopathie et le spectacle vivant.

Antonio Coelho Marco BORTOLETO—Associate Professor at the University of Campinas (UNICAMP). Writer, researcher and former professional circus artist. PhD from the University of Lleida in Spain. Post-doctorate at the Univ. of Lisbon (Portugal), Univ. of Manitoba (Canada) and Univ. Concordia (Canada). Visiting professor at the Univ. A Coruña (Spain) and Univ. of La Plata (Argentina) and Univ. of the Republic (Uruguay). Researcher at the Centre for Circus Arts Research,

Innovation and Knowledge Transfer (CRITAC Montreal National Circus School — Canada). Consultant for the Circo do Mundo Brasil Network (Circo Social). Director of the Circus Research Group (CIRCUS/FEF-Unicamp). His studies focus on the pedagogical and safety dimensions of the circus.

Leonora CARDANI TANASOVICI—Master’s Degree at the University of Campinas (UNICAMP). Graduated in Physical Education at UNICAMP. Graduate at the National Circus School—Rio de Janeiro (Brazil). Co-founder and artist of the Aerotroop Aerial Cia. Circus Research Group (CIRCUS/FEF-Unicamp).

Vanina DENEUX-LE BARH est chargée de recherche en sociologie à l’Institut français du cheval et de l’équitation. Accueillie à l’INRAe de Montpellier, elle est co-animatrice du collectif Animal’s Lab de l’UMR Innovation (<https://umr-innovation.cirad.fr/recherche/collectifs-de-recherche/animal-s-lab>). Ses thématiques de recherche portent sur les relations de travail entre humains et animaux, les carrières animales, les conditions de vie au travail, les organisations de travail inter-espèces, les enjeux éthiques et déontologiques du travail avec les animaux.

Marie DOGA — MCF, CRESCO (EA 7419), université de Toulouse 3. F2SMH, université de Toulouse 3. Thèmes de recherche : Les pratiques artistiques, culturelles et de loisirs — les processus de qualification et d’insertion professionnelle, de socialisations professionnelles — les publics éloignés ou empêchés — processus et usages innovants du numérique : <https://cresco.univ-tlse3.fr/marie-doga-1>.

Rodrigo DUPRAT MALLET—Artist, teacher and circus researcher. Master’s, doctorate and post-doctorate at University of Campinas (UNICAMP). Coordinator of the Circus Arts Course at the Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França (2020–2023). Founder and artist of Cia Bravata de Circo e Teatro and former member of Cia Los Circo Los. Member of the Circus Research Group (CIRCUS/FEF-Unicamp). Currently, he is carrying out research on body, language and street circus and training circus professionals.

Sarah FOURAGE est autrice, dramaturge, comédienne formée à l’Ensatt à Lyon dans les années 2000. Elle a écrit une quinzaine de pièces dont la plupart ont été commandées et représentées par différentes compagnies, telles que Délit de Façade, La Fédération, Machine Théâtre... Parmi ses thèmes de prédilection, la construction identitaire, l’inégalité sociale, la quête d’émancipation.

Benoît HUET est enseignant chercheur à Nantes université et membre du laboratoire Motricité, interactions, performance (MIP, UR 4334). Ses travaux de recherche actuels, menés dans une perspective éactive, portent

sur la cognition individuelle et collective dans les situations sportives, et sur l'exploration des dimensions sensorimotrices de l'expérience humaine.

Nara KEISERMAN — Artiste-enseignante-chercheuse, professeure émérite du département d'interprétation théâtrale de l'École de théâtre UNIRIO. Enseignante à l'université fédérale de l'État de Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO) et dans les disciplines du corps et du mouvement. Elle coordonne la recherche « Acteur-Rhapsode : recherche de procédures pour un langage gestuel ». Ses domaines d'intérêt mettent l'accent sur le travail de l'acteur, avec des développements sur des thèmes impliquant les pédagogies de l'acteur, le théâtre narratif-performatif et le lien entre théâtre et spiritualité.

Marine LEBLANC — Docteure et actuellement Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche (ATER) au sein du laboratoire Motricité Interactions Performance (MIP) et de l'UFR Sciences et Techniques des Activités Physiques Sportives (STAPS) de Nantes université. Ses recherches se concentrent sur l'interaction homme-animal, avec un intérêt particulier pour les performances inter-espèces. Ses travaux ont mis en évidence l'importance de l'empathie sensorimotrice dans les interactions homme-cheval, se manifestant à travers le « contact », en tant que processus essentiel pour établir une connexion mutuelle et réaliser des performances collectives.

Marc LOZANO est clown-chercheur au CEAC de l'université de Lille et rédige actuellement une thèse sous la direction d'Ariane Martinez et de Bertrand Tillier intitulée *Les Clowns en France et en Allemagne (1917-1961) : de drôles de types*. Avant cela, il a travaillé en tant qu'entraîneur au cirque *Cabuwazi* de Berlin en parallèle d'un Master en études de danse à la *Freie Universität* où il s'est intéressé aux clowns du cirque d'état de la RDA.

Alex MACHADO — Artiste, enseignant, metteur en scène, dramaturge et chercheur circassien. Master en arts vivants de l'université fédérale de l'État de Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO). Il est enseignant à l'Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha où il est aussi actuellement directeur pédagogique. Il développe un travail artistique et pédagogique des recherches axées sur les processus de création, la méthodologie d'apprentissage des acrobaties aériennes, l'histoire et la critique du cirque. Il est actuellement doctorant à l'université Fédérale de Bahia (PPGAC-UFBA).

Pierre PHILIPPE-MEDEN — Maître de conférences en cirque (histoire et esthétique), membre de l'unité de recherche RiRRa21 et responsable de la Licence Théâtre au Département Théâtre et Spectacle vivant de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, il mène ses recherches sur le corps, ses esthétiques, techniques et représentations. Il est membre

fondateur de la Société d'Histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et co-directeur scientifique de la revue *Circus sciences* aux PULM. Publications récentes : « Marie France ou la Marilyn du défilé-spectacle Mugler-Follies » [avec P. Warnery], *Revue d'Études Culturelles*, 9, 2022 : 41-51 ; « Le origini del Metodo Naturale di Educazione Fisica e Morale di Georges Hébert » [avec D. Coco *et al.*], *Formazione & Insegnamento*, 2, 2022 : 362-373 ; « La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale » [avec P. Liotard], *Corps*, 19, 2021 : 149-155.

Nina PEIX-VIVES — Diplômée d'un Master 2 STAPS Management du sport mention Ingénierie du développement du sport et des loisirs, elle a été stagiaire à l'Ésacto'Lido en tant que technicienne de recherche au sein du programme de L'Artiste de Cirque en Entraînement (LACE) soutenu par le ministère de la Culture — DGCA.

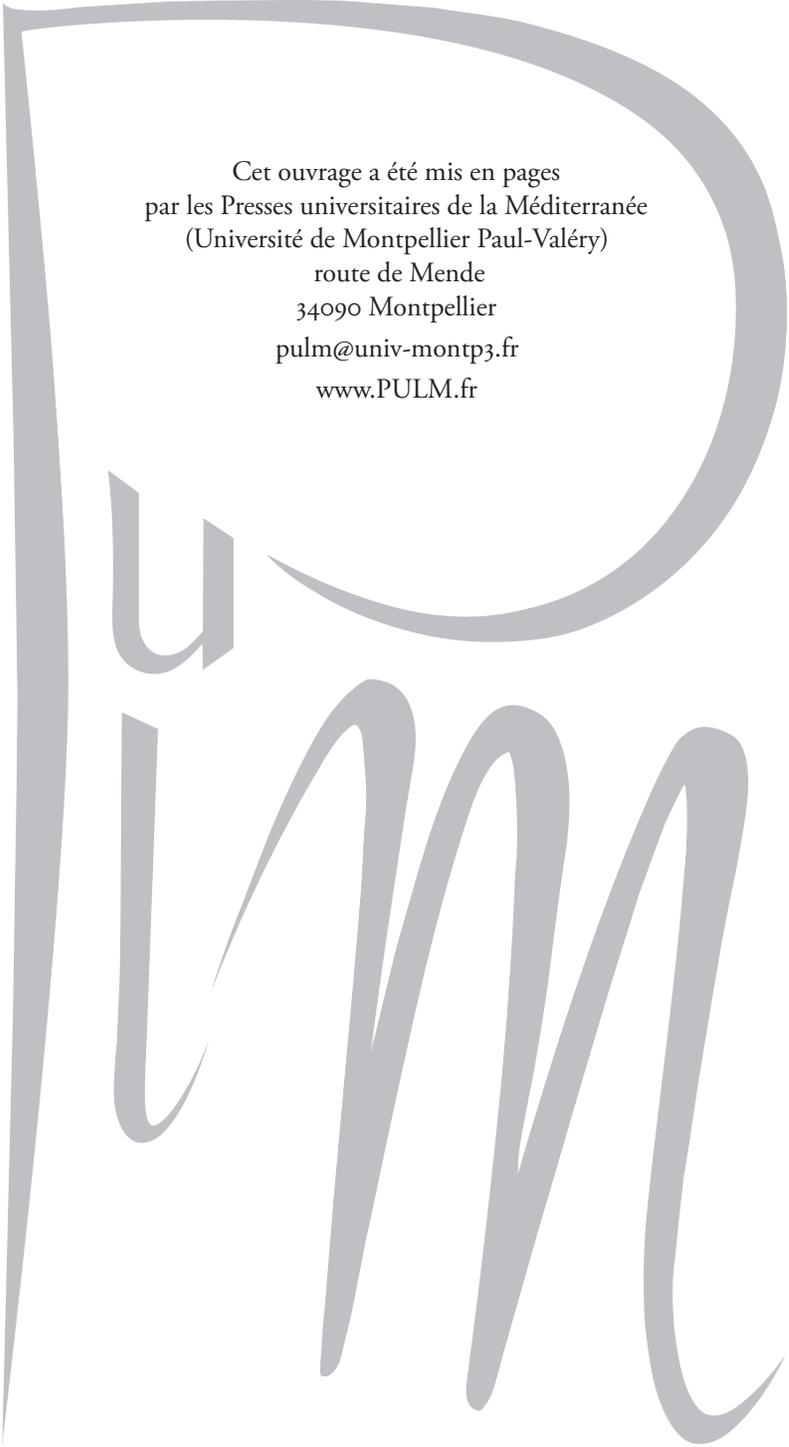
Jean-Pierre RICHARD — Ancien élève de l'École normale supérieure et maître de conférences, il a dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de l'université Paris VII. Il a traduit ou co-traduit sept pièces de Shakespeare pour l'édition bilingue de ses *Œuvres complètes*, en huit volumes (2002-2022), dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». En 2020, il a obtenu le Grand Prix national de Traduction. Son essai, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond* a paru en 2019 aux Éditions Rue d'Ulm.

Émilie SALAMÉRO — MCF, CRESCO (EA 7419), université de Toulouse 3. Thèmes de recherche : Dynamiques professionnelles dans les métiers de la performance corporelle ou de l'encadrement des activités physiques — formes de professionnalisation — processus de différenciation en lien avec les modes de socialisation professionnelle et corporelle et les parcours individuels. <https://www.recherche-sppt.org/index.php/cv-emiliesalamero>.

Karine SAROH est Docteure en arts du spectacle de l'université de Toulouse, Responsable Recherche et développement à l'Ésacto'Lido (École supérieure des arts du cirque de Toulouse Occitanie) et membre associée du laboratoire LLA CRÉATIS. Depuis sa thèse de doctorat, son attention portée à la pluridisciplinarité l'a peu à peu incitée à se concentrer sur les arts du cirque. Elle a codirigé plusieurs ouvrages dont *Quelles musiques pour la piste ? Musique au cirque de la fin du XVII^e siècle à nos jours*, PUR, 2023, avec Bertrand Porot, Marc-Antoine Boutin et Cyril Thomas, et *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Cnac, 2020, avec Diane Moquet et Cyril Thomas. En 2020, le programme *L'Artiste de cirque en entraînement* dont elle est responsable a été lauréat de l'appel à projets recherche en théâtre, cirque, marionnette, arts de la rue, conte, mime et arts du geste et, à ce titre, soutenu par la DGCA — ministère de la Culture.

Léa de TRUCHIS DE VARENNES — Docteure en arts du spectacle, elle consacre sa thèse aux « Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020) : identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité » (soutenue en décembre 2021). Elle enseigne l'histoire du cirque et l'analyse de spectacles notamment à l'université de Toulouse Jean-Jaurès. En 2020, elle cofonde le Collectif Sismique, collectif de production de spectacles de cirque. Depuis septembre 2021, elle est l'administratrice du Cirque Le Roux. Elle continue ses recherches autour des questions d'historiographie de cet art et des esthétiques du cirque contemporain, en publiant notamment « Dramaturgie sur le fil : particularités du funambulisme » dans l'ouvrage collectif *Du fil à la slackline* (CNAC, 2020), « Dilettantes de cirque, portraits des premiers auteurs de l'histoire du cirque » (*À l'épreuve*, 2022), ou encore « Écrivains de cirque, ou la difficulté d'une rencontre entre corps et texte » (*Études théâtrales*, à paraître).

Paul WARNERY est artiste de cirque, danseur et metteur en scène, actuellement doctorant en Arts du spectacle vivant, spécialité : cirque, au sein de l'Unité de recherche RiRRa21 et de l'ED58 à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Sa thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Goudard et Pierre Philippe-Meden, porte sur « Cirque contemporain France-Guinée, ethnoscénologie et recherche-crédation » : www.theses.fr/s259742.



Cet ouvrage a été mis en pages
par les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université de Montpellier Paul-Valéry)
route de Mende
34090 Montpellier
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr