

LA PYRAMIDE ET LA ROUE: JEUX FORMELS ET EFFETS DE SENS

DANS LES SPECTACLES DE CIRQUE¹

Paul Bouissac
University of Toronto

Cet article examine quelques numéros d'acrobatie du point de vue d'une opposition fonctionnelle entre *ordre* et *chaos*. Les métaphores de la pyramide et de la roue—métaphores qui ont engendré certains termes techniques du vocabulaire du cirque—articulent les pôles de l'opposition: intégration et harmonie sociales vs. expression individuelle et comportement anarchique. Les spectacles de cirque "représentent" cette tension, qui soustend l'expérience sociale de la plupart des individus, et l'orchestre, pour ainsi dire, dans des actions réglées, réalisant au sein de la matrice formée par cette opposition des combinaisons et des transformations variées. Les exemples choisis proviennent de cirques américains, européens et indiens. En conclusion, quelques règles appartenant au code sémiotique du cirque sont proposées et commentées à la lumière des résultats d'une enquête systématique portant sur les spectacles du cirque observés au cours de ces dernières années.

This article examines selected circus acrobatic acts from the point of view of a functional opposition between *order* and *chaos*. The metaphors of the pyramid and the wheel—metaphors which generate technical terms in circus jargon—articulate the poles of the opposition: social integration and harmony *versus* individual expression and anarchical behavior. Some aspects of circus spectacles "represent" this tension, which is at the root of the social experience of most individuals. These aspects of circus spectacles orchestrate this tension, so to speak, in a display of patterned actions which implement various combinations and transformations within the framework of this basic opposition. Examples are taken from the American, European, and Indian circuses. In conclusion, rules pertaining to the semiotic code of the circus are proposed in view of a systematic inquiry of circus programs in recent years.

Structure has been the theoretical point of departure for so many social anthropological studies that it has acquired a positive connotation—even though I would prefer to regard structure rather as the "outward bound or circumference," as Blake might have said, than as

the center or substance of a system of social relations or ideas. When I speak of anti-structure, therefore, I really mean something positive, a generative center. (Turner 1974:273)

L'ordre et le chaos sont abondamment thématés dans les spectacles du cirque tels qu'on peut les observer de nos jours. La parade initiale, le défilé final, l'étiquette qui règle les rapports des artistes entre eux et avec le public, la solennité qui est de rigueur pour certains numéros, l'ordonnement strict du programme, la structure même de la représentation qui assigne à chacun sa place dans le temps et dans l'espace, sont autant de figures de l'ordre, c'est-à-dire de l'ensemble des rapports sociaux formellement déterminés, et dont la récurrence est prévisible souvent jusque dans les moindres détails. Tout manquement à cet ordre est immédiatement sanctionné; qu'un animal dressé saute hors de la piste pendant un numéro, ou qu'un spectateur se hasarde dans l'espace réservé aux artistes, et tout s'interrompt aussitôt jusqu'à ce que chacun soit remis à sa place. Les spectateurs eux-mêmes sont répartis dans un espace matériellement structuré qui est le fidèle reflet de l'ordre social qui prévaut dans le contexte socio-culturel du spectacle, que le fondement en soit ou non de nature purement économique. Quant aux artistes, leur spécialité, leur rôle et leur place dans le programme sont réglés par une subtile hiérarchie qui est la source d'innombrables tensions et qui fait l'objet d'un constant commentaire, nourri de querelles de préséance, de jalousies personnelles, et souvent même d'antagonismes qui aboutissent à des affrontements violents. Toutefois ce jeu de force à l'oeuvre dans les négociations et les intrigues de coulisses se résoud dans la structure relativement stable d'un programme d'une "saison," ou d'un engagement plus court; ce qui s'offre alors aux spectateurs est l'image harmonieuse d'un microcosme où s'équilibrent les fonctions sociales et les valeurs individuelles, répondant ainsi à l'image d'un public généralement discipliné où chacun occupe la place numérotée, ou la section correspondant à la catégorie de son billet, elle-même indicative, dans une certaine mesure, du statut économique et social de son possesseur. L'idéologie de l'ordre, qui s'exprime dans certains cirques par une structure administrative de nature quasi-militaire, est souvent même rendue explicite au niveau du spectacle par des fanfares martiales exécutées par des musiciens en uniformes qui défilent au pas dans la piste, par les coups de sifflets autoritaires du régisseur ponctuant la succession des numéros, par la présence enfin, souvent obligatoire, de représentants de la force publique. Mais elle peut s'exprimer aussi verbalement dans le commentaire du programme, comme dans ce cirque allemand, observé en 1984, où la directrice ouvre le spectacle par un bref discours de bienvenue qu'elle conclut par un éloge du cirque "microcosme bien ordonné, reflet d'une société harmonieuse où chacun oeuvre à la place que Dieu lui a assignée"

(Zircus Sarasani, Düsseldorf, Allemagne de l'Ouest, 8-9 novembre 1984).

Mais ce n'est là qu'un aspect du cirque, car il n'est pas moins évident que de nombreuses figures de l'anarchie sont indissociablement mêlées à ce genre de spectacle, au point d'avoir fait du mot "cirque" un synonyme populaire de désordre et de chaos. Le "charivari" qui, encore à une époque récente, ouvrait traditionnellement le spectacle de cirque et qui persiste sous des formes diverses—retour aux sources dans les spectacles dit "à l'ancienne" ou versions modernisées de style "Halfwitt" (voir Note 2)—réalise une inversion de l'ordre social puisque les participants s'y livrent à des comportements strictement individuels, chacun faisant en même temps des sauts différents ou des sauts identiques mais non synchronisés, créant une impression de désordre généralisé qu'accompagne une musique à dominance cacophonique. Contribuent aussi à cet effet les innombrables transgressions catégorielles, anthropomorphisation des animaux et zoomorphisation des humains, que le cirque pousse aux limites du possible, bouleversant ainsi les rapports d'exclusion qui articulent l'univers culturel ambiant. Un autre facteur important est constitué par les comportements antisociaux et subversifs dont les clowns font étalage et qu'ils érigent en principes provisoires. Règles de bienséance, tour de parole, manières de table, et bien d'autres codes et conventions, sont allègrement transgressés, avec plus ou moins de finesse et d'art, mais évoquant toujours le spectre à la fois enthousiasmant et angoissant de l'émancipation totale des individus dans un monde sans lois, où les garants de l'ordre seraient bafoués et le contrat social récusé. Et s'il est vrai que les entrées clownesques s'emploient en général à réduire ces écarts par rapport à la norme culturelle et à conclure par la restauration de l'ordre, il n'en reste pas moins vrai que le clown est associé, dans l'imaginaire culturel, au mépris des lois et à la profanation du sacré. Il convient enfin d'ajouter à ces aspects marquants de la substance même du spectacle, sa forme particulière: rapidité de son déroulement sur un rythme vif et ininterrompu; extrême densité de l'information qui vient assaillir le spectateur, surtout dans le cas des cirques à plusieurs pistes où deux ou trois numéros, et parfois davantage, sont présentés en même temps; saturation intense et simultanée de tous les canaux de la perception, vue, ouïe, odorat, mais aussi goût—surtout dans le cirque nord-américain où le public fait grande consommation pendant le spectacle de nourritures quasi-rituelles: "popcorn" et "barbe-à-papa"; toucher, enfin, qu'accroît la nature même des sièges où chaque place sur les bancs n'est pas individuellement isolée, mais simplement définie par les limites du corps qui l'occupe et où s'abolissent momentanément les règles proxémiques qui modulent l'espace personnel, sans oublier la nécessaire immersion dans la foule indifférenciée, à l'entrée et à la sortie. Naturellement, certaines de ces caractéristiques n'appartiennent pas qu'au

cirque—les stades et halls sportifs (où d'ailleurs les cirques se produisent souvent) réduisent au minimum l'espace personnel des spectateurs—mais elles prennent une valeur particulière dans le contexte des autres aspects qui, eux, lui sont propres, à commencer par le genre de spectacle qu'il offre.

Le cirque en tant qu'expérience collective est en effet déterminé par la nature de ce qu'il donne à voir, par ce qui est visuellement articulé dans la piste à l'intention d'un public qui a consenti le sacrifice économique que représente le prix d'un billet en échange de deux ou trois heures passées à regarder, en général avec une intense attention, des séquences de comportements typiques dont la contemplation lui procure une indéniable satisfaction. C'est la nature de cette satisfaction qui suscite la curiosité de l'ethnologue dans la mesure où il se trouve en présence d'un phénomène collectif ancré dans la représentation de formes symboliques, bien codifiées sinon totalement ritualisées, auxquelles le public répond par des comportements eux-mêmes codifiés: silences, applaudissements, rire, exprimant des sentiments ou émotions relativement stéréotypés: angoisse, soulagement, admiration, incrédulité, etc. Le but de cet article est de contribuer à l'élucidation de ce problème par l'examen de quelques numéros—pris dans le cirque occidental et dans le cirque indien—où se combinent des figures de l'ordre et du chaos, traduites souvent grâce à l'opposition de la stabilité et du mouvement que métaphorisent visuellement la pyramide et la roue.

La "pyramide" est un terme du vocabulaire technique du cirque qui désigne certaines configurations humaines ou animales caractérisées par leur forme plus ou moins triangulaire. Il ne s'agit donc pas de pyramides au sens proprement géométrique du mot, mais plutôt de constructions analogiques échafaudées à partir d'une base formée soit par des accessoires (tabourets ou structure métallique) sur lesquels viennent se placer des animaux, soit par des acrobates sur les épaules desquels d'autres acrobates se tiennent en équilibre sur deux ou trois hauteurs, c'est-à-dire que ces derniers peuvent, à leur tour, supporter une troisième rangée, moins nombreuse, parfois couronnée d'un dernier acrobate qui forme ainsi le sommet de la pyramide. Dans le cas des pyramides de fauves, un animal vient se placer sur la plateforme supérieure, suivi d'autres animaux qui occupent de chaque côté de lui des plateformes de moindre hauteur disposées en ordre décroissant; lorsque le groupe de fauves est composé d'animaux de tailles ou d'espèces différentes le dresseur cherche en général à obtenir un effet de symétrie équilibrant ainsi visuellement les deux côtés de la "pyramide." Le terme renvoie donc à deux caractéristiques de la pyramide géométrique: symétrie et stabilité, qui en sont des effets plutôt que des traits définitionnels. Mais il y a plus, car l'image de la pyramide permet aussi de métaphoriser les relations hiérarchiques entre individus, qu'il s'agisse de la pyramide évolutionniste ou de la

pyramide sociale, valeurs qui sont particulièrement productives dans la genèse des numéros de cirque. Avant d'examiner en détail un type de numéro qui met en oeuvre avec beaucoup de netteté tout le potentiel sémantique de cette forme géométrique, signalons que le terme désigne aussi par extension toute figure, dans les numéros d'équidés et d'éléphants, marquée par une stabilité momentanée et par une configuration symétrique, obtenue en faisant poser les antérieurs de certains animaux sur la croupe d'autres animaux placés de telle sorte que l'ensemble constitue un tout visuellement cohérent. Toutefois, dans ces numéros, comme d'ailleurs dans les numéros de fauves, la pyramide n'est qu'une figure parmi d'autres, importante certes dans la mesure où elle démontre, géométriquement pourrait-on dire, la maîtrise du dresseur qui réussit à contraindre des animaux "sauvages" à prendre place dans un ensemble formel de relations harmonieuses, mais épisodique puisque le même processus est réitéré par le moyen d'autres figures souvent plus démonstratives encore. En revanche, dans le numéro type qui va être maintenant analysé la pyramide est le thème central, ou, du moins, l'un des deux pôles par rapport auxquels le numéro tout entier est structuré.

D'ailleurs, d'une manière apparemment paradoxale, le nom de ce genre de numéro renvoie au second pôle, celui des sauts individuels qui succèdent à la construction successive de plusieurs pyramides humaines. C'est une spécialité acrobatique, généralement considérée comme étant arabe, ou plus exactement maghrébine; les troupes, d'une dizaine de membres en moyenne, le plus souvent exclusivement masculines, sont connues sous des noms tels que "les Mohameds, sauteurs marocains" ou "les Abdullahs," "la troupe Marrakesh," etc. Un numéro typique se déroule de la manière suivante: les acrobates font leur entrée d'une manière rapide et tumultueuse en exécutant quelques sauts et en poussant des cris, puis tous en ligne au centre de la piste, ils saluent le public. Ils entreprennent alors de construire successivement plusieurs sortes de pyramides, commençant par une assise très large, c'est-à-dire que quatre ou cinq acrobates, debout sur le sol, servent de base au reste de la troupe qui grimpe sur leurs épaules et s'y tiennent en équilibre le temps d'une pose soutenue; puis la pyramide se défait et une autre de structure différente, lui succède; il peut s'agir alors d'une base triangulaire formée par trois hommes arc-boutés les uns contre les autres, en soutenant trois autres sur leurs épaules qui eux-mêmes en supportent deux, sur les épaules desquels vient s'installer un neuvième acrobate, généralement le plus léger du groupe. Puis s'édifie une autre structure humaine reposant entièrement sur les épaules de deux porteurs seulement. Enfin après une brève pause pendant laquelle l'annonceur présente l'un des acrobates qui se met solennellement au centre de la piste, tous les autres viennent se mettre en place autour de lui et commencent à construire une sorte de colonne où le porteur soutient à lui seul tous les autres sur ses épaules. Du point de vue technique, ces exercices demandent évidemment non seulement

de la force mais aussi un art consommé de l'équilibre et un esprit d'équipe qui s'exprime par la synchronisation des mouvements ainsi que par de nombreux signes d'entente mutuelle —signes qui soulignent la solidarité du groupe et dont la présence joue un rôle important dans la constitution sémiotique du numéro. Rappelons enfin que ces troupes ne comportent en général pas de femmes.

Ce dernier exercice collectif achevé, le groupe se disperse et chaque individu se met à tour de rôle à exécuter des sauts soit sur place, soit, après avoir pris de l'élan à partir de l'entrée, en traversant la piste diamétralement ou en suivant circulairement son pourtour. À l'exception d'un saut à deux, d'apparence tératomorphe, exécuté en tournant le long de la piste, chaque acrobate fait une démonstration individuelle d'un saut particulier, répété plusieurs fois, et revient se placer, après avoir salué le public, dans l'entrée d'où il repartira, son tour venu, pour une nouvelle démonstration soit du même saut que précédemment mais exécuté avec plus d'audace et de brio, soit d'un saut différent. À la fin, tous les sauteurs se retrouvent dans la piste, répartis sur toute sa superficie, et se mettent à exécuter sur place chacun un saut différent, créant une impression de charivari endiablé, de chaos éblouissant dans le chatoiement de leurs costumes et au rythme accéléré de la musique. À un signal donné par le chef de troupe, tous s'immobilisent soudain, saluent le public qui les applaudit et sortent de piste.

Ce schéma général, composé par abstraction à partir de nombreuses descriptions particulières, constitue la matrice de ce genre de numéro. Chaque troupe l'interprète à sa manière et les variations portent sur le nombre des acrobates, sur la structure des pyramides successives et sur le genre et le nombre des sauts exécutés. Quelles que soient les circonstances, les mêmes oppositions fondamentales articulent tous les numéros de ce paradigme: d'abord l'opposition entre, d'une part, les comportements complémentaires d'un travail d'équipe et, d'autre part, les comportements individuels. La première partie pourrait être, en effet, définie comme une représentation imagée du "chacun pour tous," la deuxième, du "chacun pour soi." D'un côté, la démonstration de la solidarité sociale, de l'autre l'explosion anarchique des talents individuels, non asservis à la réalisation d'une tâche collective.

La troupe "Tangier" servira d'exemple pour illustrer ce paradigme acrobatique. La description qui suit est construite à partir de plusieurs observations successives en août 1984 et en février 1985, dans deux programmes du "Garden Bros. Circus," à Toronto.

Les sept acrobates font leur entrée d'une manière impétueuse, chacun s'arrêtant à un endroit particulier de la piste de

manière à en saturer l'espace, et tous exécutent immédiatement un saut périlleux sur place avant de saluer le public. Les pyramides construites incluent les six combinaisons suivantes: (1) cinq acrobates sont alignés les uns à côté des autres, deux autres montent sur les épaules du second et du quatrième et s'y tiennent debout. Le troisième acrobate, c'est-à-dire celui qui se trouve en position centrale, est alors soulevé du sol par les efforts conjugués des deux porteurs qui sont de chaque côté de lui et dont les mains viennent le soutenir aux hanches tandis que les deux acrobates qui se trouvent sur leurs épaules le saisissent par les mains et le soulèvent. Puis les deux acrobates qui sont aux extrémités de la ligne sont également soulevés du sol dans la même position mais soutenus d'un seul côté. À ce moment (1) les deux hommes de la base en supportent cinq autres formant un ensemble symétrique et se mettent, l'un à avancer et l'autre à reculer de manière à décrire un cercle complet, c'est-à-dire à présenter à tous les spectateurs successivement la figure géométrique ainsi réalisée; (2) trois acrobates se mettent en ligne; deux autres viennent se placer l'un sur l'autre sur les épaules de celui qui est au centre, formant ainsi une triple hauteur. Les deux acrobates restant s'accrochent alors aux jarrets de celui qui est en position intermédiaire dans la "colonne" humaine tandis qu'ils sont soulevés par les pieds par les deux autres hommes de la base de manière à se trouver en position horizontale; trois hommes en soutiennent donc quatre; (3) c'est le même rapport qui est réalisé dans la pyramide suivante mais selon une figure différente: trois porteurs alignés servent de base à deux acrobates qui eux-mêmes en soutiennent chacun un autre debout sur leurs épaules, chaque "colonne" prenant appui sur deux des acrobates de la base; (4) deux hommes en soutiennent maintenant deux autres qui sont debout sur leurs épaules; un troisième grimpe au sommet et se tient debout en équilibre avec un pied sur chacun des deux acrobates; les deux hommes restant saisissent les deux porteurs aux jambes et aux bras et s'élèvent ainsi, la tête en bas et les pieds en l'air, des deux côtés de la pyramide; deux hommes en soutiennent donc cinq; (5) trois acrobates formant un triangle et se tenant par les bras en supportent maintenant deux qui en soutiennent eux-mêmes un troisième sur leurs épaules; c'est alors que le septième acrobate entreprend de faire l'ascension de cette pyramide et vient se placer debout sur les épaules de celui qui est en troisième hauteur formant ainsi une structure à quatre hauteurs; (6) dans la dernière figure, un seul porteur forme la base d'une colonne humaine de trois hauteurs à laquelle les quatre acrobates restant viennent s'accrocher, deux au porteur et deux à celui qu'il soutient sur ses épaules.

L'examen de ces figures successives montre que deux facteurs sont à l'oeuvre dans leur construction: d'abord, le rapport du nombre de porteurs au nombre de portés, ensuite le nombre de hauteurs comprises dans la construction. La combinatoire de ces variables permet de décrire formellement la progression des six

figures, allant d'une base de cinq à une base de un, mouvement qui consiste à inverser la pyramide qui, dans la figure finale, selon la logique de la métaphore, repose en quelque sorte sur sa pointe; le passage d'une stabilité assurée (base de cinq) à une stabilité précaire représentant un véritable défi (faire tenir une pyramide sur son sommet) se double d'une progression du nombre de hauteurs introduites dans les constructions (de deux à quatre), ce qui accroît d'autant les risques d'instabilité. Il arrive en effet que, soit difficulté réelle, soit "accident" mis en scène pour rehausser la difficulté de l'exercice, les deux dernières constructions—c'est-à-dire celles qui réalisent la hauteur maximale et la base minimale—"s'écroulent" au cours du premier essai. Il est à noter que, dans le numéro de la troupe Tangier, l'acrobate qui atteint le sommet de la pyramide, dans la cinquième figure est traité en héros, mais que, immédiatement après, celui qui dans la dernière figure soutient toute la troupe est présenté comme un super-héros; son nom est en effet annoncé avant l'exercice, l'attention du public est attirée sur la difficulté de ce qu'il va tenter, et tout un protocole préparatoire (comportement social, jeux de lumière, et accompagnement musical) en souligne l'importance. À la fin, le porteur reste debout au centre de la piste, les bras levés dans un geste de triomphe, tandis que les six autres acrobates viennent se répartir sur la périphérie de la piste et, genou à terre, saluent les spectateurs qui applaudissent.

La deuxième partie du numéro comporte douze sauts individuels, faisant alterner traversées diamétrales et parcours périphériques: (1) sauts (rondades) sur place au centre de la piste; (2) série de sauts périlleux sur toute la longueur du diamètre; (3) sauts autour de la piste (roue); (4) traversée avec série de sauts périlleux (sauts de lion); (5) traversée avec une série différente (sauts plongés); (6) sauts sur place au centre avec appui sur une main par le porteur unique de la sixième pyramide (À noter que celui-ci s'arrête, exige des applaudissements et se trémousse d'une manière obscène ou ridicule avant de terminer sa série); (7) tour de piste (roue) par un acrobate suivi de deux acrobates qui forment une roue "à quatre jambes" en s'agrippant mutuellement à la taille en sens inverse; (8) traversée d'un acrobate exécutant des "sauts groupés"; (9) tour de piste avec des "sauts arabes" (sauts périlleux groupés mais tournés latéralement); (10) traversée avec une série de sauts plongés très rapides à la fin desquels l'acrobate "perd sa culotte" (intermède comique); (11) tour de piste en sauts périlleux accélérés; (12) tour de piste par un acrobate, suivi de deux autres, puis d'un troisième chacun faisant des sauts différents. Enfin tous les autres se joignent à eux et chacun exécute sur place un saut particulier sur un rythme accéléré jusqu'à ce que tous s'immobilisent au signal du directeur de la troupe et saluent le public.

Comme on peut le constater aisément, cette seconde partie n'est pas moins construite que la première, mais l'effet de la construction en est tout différent. Les éléments qui la composent ne sont pas des figures stables et collectives, mais des événements individuels que peut résumer l'image de multiples roues en mouvement. Ces sauts, exercices "tournés" et réitérés, dont l'interruption est arbitraire, amenée essentiellement par la nécessité de faire place nette devant le sauteur suivant, sont caractérisés par le flux, l'indéfini, et l'individualité; le seul exemple de coopération prend la forme monstrueuse d'un être à quatre jambes. Anarchie apparente, absence concertée de synchronisation et pure diversité marquent l'ensemble. Les sauteurs s'y livrent à une forme de compétition, certains attirant même sur eux l'attention du public par des procédés qui contrastent avec l'étiquette qui règne dans la première partie. Enfin le tout se conclut sur un chaos visuel dans lequel chacun agit simultanément mais non harmonieusement puisque les actions y sont compétitives et non complémentaires.

Le contraste manifeste qui existe entre les deux parties articule une opposition binaire selon laquelle les traits distinctifs qui caractérisent la structure du groupe social formé par les sept acrobates sont inversés, quand on passe du premier ensemble d'exercices au second. Ces troupes étant composées en général exclusivement d'hommes parmi lesquels les seuls clivages perceptibles sont celui de l'âge (adolescents vs. hommes mûrs) et celui de la condition physique (relative massivité des porteurs vs. relative légèreté de ceux qui vont occuper les niveaux supérieurs des pyramides). Ainsi, la dimension pertinente du groupe qui est posée au départ est donc sa fonction d'équipe, c'est-à-dire que le groupe constitue un ensemble de talents complémentaires, coordonnés par des volontés individuelles dont les actions convergent vers une tâche commune. Les deux clivages notés plus haut, qui d'ailleurs se recoupent partiellement, dénotent en effet dans la première partie la complémentarité plutôt que la compétitivité sociale. Bien que les pyramides acrobatiques soient aussi des figures de la hiérarchie sociale, leur construction n'est pas l'objet d'une lutte mais prend la forme d'un enjeu collectif. Ce sont des variations formelles sur le thème de la stabilité des systèmes sociaux quel qu'en soit le principe, c'est-à-dire qu'ils soient perçus comme reposant sur une large base démocratique ou que tout l'édifice dépende pour la survie de sa cohésion de la force d'une seule personne. Un adolescent me fit part un jour de son admiration pour l'acrobate qui portait toute la troupe sur ses épaules, en utilisant le terme allemand "Männlichkeit" plutôt qu'un terme qui aurait simplement dénoté la pure force physique. Il semble donc significatif que, dans le cas de ce spectateur, dont il est permis de penser qu'il est représentatif d'un ensemble, la valeur projetée par cet exercice de force se trouve connotée par l'autorité du père et la responsabilité du chef dans une perspective patriarcale.

Seulement, s'il est bien vrai que l'explicitation des oppositions binaires permette de construire le cadre conceptuel grâce auquel on peut rendre compte des effets de sens produits par les variations morphologiques, il n'en reste pas moins que le numéro se déroule dans un certain ordre qui n'est pas indifférent et qui inscrit une trajectoire particulière dans cette structure conceptuelle. C'est en effet au moment où l'on arrive à une limite de la stabilité sociale (figure de la pyramide reposant sur son sommet) que l'ordre se dissout en un chaos où s'affirment des volontés anarchiques, d'abord successivement, puis simultanément pour conclure. C'est un processus semblable qui se trouve à l'oeuvre dans les numéros de cavalerie. Mais sans doute sera-t-il plus intéressant ici de prendre en considération un autre numéro acrobatique appartenant à un paradigme proche de celui que nous venons d'analyser et dans lequel les valeurs socio-politiques sont explicitées et thématiques dans la performance elle-même par le moyen d'une caractérisation historique des acrobates. Il s'agit d'un numéro de tremplin élastique présenté dans le programme du cirque d'état russe (Russisch Staatscircus 1983) au cours d'une tournée en Hollande du 29 juillet au 27 septembre 1983. La description qui suit est fondée sur des observations faites les 9, 10 et 11 août à Amsterdam.

Le tremplin élastique permet d'exécuter des sauts semblables à ceux qui se font à partir du sol, à cette différence près que l'impulsion venue de la surface élastique projette l'acrobate à une altitude supérieure, lui donnant ainsi le temps d'exécuter des figures plus complexes ou encore de les répéter plusieurs fois. Le tremplin lui-même est généralement réduit à ses composantes strictement fonctionnelles, de même que les costumes des acrobates sont le plus souvent dans un style sportif plus ou moins coloré. La particularité de ce numéro du cirque d'état soviétique est sa thématisation historique et idéologique par l'accumulation de signes supplémentaires: d'une part, le tremplin est décoré d'un pourtour à motifs "historiques" (blasons, fleurs de lys, étendards) et surmonté d'un trône sur l'un de ses côtés; d'autre part les acrobates sont vêtus de costumes de style "ancien régime": roi et valet, marquis et marquises, mousquetaires, bouffons, et hussards). Le numéro débute par l'arrivée du roi, plutôt petit et ridicule, suivi d'un valet gigantesque qui lui présente cérémonieusement un verre de vin sur un plateau. Tout en gravissant l'escalier qui conduit au tremplin le roi vide plusieurs verres. Il saute alors sur le tremplin et se trouve projeté vers le trône dans lequel il atterrit assis, suivi du valet. Arrivent alors les autres acrobates qui successivement exécutent des sauts de plus en plus complexes sous les regards du roi qui continue de boire. La modalité générale est la compétition entre les courtisans, chacun faisant à tour de rôle montre de sa valeur—modalité renforcée par le fait que les deux marquises qui accompagnaient le mousquetaire à son arrivée l'abandonnent pour le hussard après que celui-ci a exécuté un

extraordinaire morceau de bravoure, le sabre au clair. Finalement, le roi s'écroule ivre-mort et son valet l'emporte dans ses bras. La soudaine vacance du pouvoir royal, déclenche une lutte forcenée entre les sauteurs qui cherchent tous à occuper le trône vers lequel ils se propulsent l'un après l'autre, renversant l'occupant d'un instant avant d'être éjectés à leur tour par le prétendant suivant, le tout agrémenté de remarquables cascades acrobatiques dont le tremplin décuple les effets. À la fin, tous réussissent à s'entasser les uns sur les autres sur le trône, formant une pyramide chancelante; c'est alors qu'un coup de feu retentit et que la pyramide s'écroule, chacun roulant à terre en un complet désordre. L'obscurité se fait alors dans la salle pendant quelques instants pour permettre aux acrobates de sortir de piste avant que le numéro suivant ne commence.

On voit donc que ce numéro (intitulé "Bal des fous sur le tremplin," par les Vladimitow) met en jeu les mêmes oppositions fondamentales que celui de la troupe "Tangier," mais qu'il les actualise d'une manière bien différente, non seulement à cause d'un degré supérieur de caractérisation et de narrativisation, mais aussi et surtout par une série d'inversions. En effet, ce n'est pas l'ordre social qui, ayant atteint sa limite extrême, bascule dans la fragmentation anarchique des individualités, c'est l'état de compétition qui, atteignant son paroxysme grâce à la vacance du contrôle hiérarchique, se révèle incapable de construire un édifice social stable. La clef de la pyramide réussie est que chacun y occupe sa place et règle son action en vue de la stabilité de l'ensemble. Nul doute que, dans l'exemple du cirque soviétique, la thèse idéologique veuille démontrer à la fois les conséquences néfastes du pouvoir monarchique et les effets catastrophiques de la libre entreprise. Peu importe, ce qui est intéressant c'est que cette thèse puisse être articulée précisément par le moyen du paradigme acrobatique construit sur l'opposition existant entre sauts individuels et construction de pyramides humaines, qui séparément ne serait que des exercices physiques mais qui, par leur combinaison dans un même numéro permettent de désigner figurativement le rapport entre l'expression individuelle et l'intégration sociale.

L'hypothèse qui a soustendu l'analyse précédente est que les numéros d'acrobatie, dans la mesure où ils présentent des actions humaines conjuguées, permettent de métaphoriser des rapports sociaux de toutes sortes: structures politiques, division du travail, spécialisations fondées sur le sexe, systèmes de parenté, etc. Toutefois il est important de noter que ces "représentations" ne sont pas seulement, ni sans doute essentiellement, de simples reproductions ou reflets des structures sociales de leur contexte, mais des opérations sémiotiques effectuées sur ces modèles métaphoriques. Aussi bien dans le cas de la troupe "Tangier" que dans celui des Vladimitow, le numéro est fondé sur la transformation d'un ensemble donné de relations en un autre ensemble de nature

différente. Ces transformations ne sont pas purement formelles mais portent sur des contenus socio-culturels qui sont pertinents dans les sociétés où ces "représentations" sont observées et où elles produisent des effets de sens déterminés. L'analyse du numéro aérien des "Burger Sisters" va permettre de préciser cette hypothèse par l'examen d'un cas limite.

Ce numéro, observé au Tower Circus de Blackpool (Angleterre) en juin et août 1978, comprend deux jeunes femmes, vêtues de manière identique, qui exécutent des exercices acrobatiques aériens à grande hauteur. La particularité du numéro est que les deux soeurs accomplissent les mêmes exercices en même temps sur deux appareils parallèles. Chaque appareil comporte un trapèze et une barre placée au dessus du trapèze et garnie de douze boucles. L'axe des trapèzes coupe à 90 degrés l'orientation des barres qui sont disposées de telle sorte qu'elles ne gênent pas le mouvement des trapèzes quand ceux-ci sont utilisés. Le numéro se déroule de la manière suivante: les deux acrobates font leur entrée et gravissent les échelles de cordes qui leur permettent d'atteindre les trapèzes. Une fois arrivées là, elles exécutent en même temps six exercices successifs d'une manière parfaitement synchronisée, puis chacune passe de son trapèze à la barre qui est fixée au dessus. À cause de la disposition des trapèzes par rapport aux barres, l'une prend position à l'extrémité gauche de sa barre, alors que l'autre se place à l'extrémité opposée de sa propre barre. Elles se suspendent alors aux deux premières boucles par les pieds (cous-de-pied) et, la tête en bas et les bras pendants, impriment à leurs corps un ballant grâce auquel elles peuvent, en dégageant successivement le pied de la boucle antérieure pour l'accrocher à la boucle suivante, progresser vers l'autre extrémité de leur barre. Cet exercice désigné souvent par "la marche au plafond" est très impressionnant car la vie de l'acrobate tient non seulement à la force de ses cous-de-pied mais aussi au calcul précis de l'amplitude du ballant qui lui permet d'atteindre la boucle suivante, et d'y assurer sa prise tout en se dégageant de la boucle précédente. Les deux acrobates progressent donc ainsi parallèlement mais en sens inverse. Soudain un incident se produit: la neuvième boucle de l'une des barres se casse net au moment où l'acrobate assure sa prise. Une mise en scène habile fait croire à un accident; la musique s'arrête, des hommes de piste se précipitent sous l'appareil comme s'ils s'attendaient à une chute. L'autre acrobate s'immobilise, incapable de porter secours à sa soeur dont le corps pend, impuissant, pendant qu'elle cherche à atteindre la boucle suivante en étendant la jambe au maximum. Elle réussit enfin, et les deux soeurs arrivent en même temps à leur douzième boucle, d'où elles saisissent l'échelle de corde et redescendent dans la piste. À première vue, il s'agit là d'un "chiqué," c'est-à-dire d'un échec contrôlé qui est introduit dans un numéro pour mettre en valeur la difficulté d'un exercice que l'on fait semblant de manquer au premier essai pour valoriser le succès qui couronne le deuxième. Mais en fait, cet incident introduit dans

le numéro ne correspond pas exactement à la fonction du chiqué, puisque ce dernier porte sur la compétence de l'acrobate et non sur la résistance et la fiabilité de ses accessoires. Dans le cas des "Burger Sisters," il s'agit d'une défaillance technique qui, si elle était réelle, (et n'oublions pas qu'elle est présentée comme telle et que les spectateurs éprouvent une angoisse réelle) appartiendrait à la catégorie de la fatalité ou à celle de la criminalité selon que la rupture de la boucle serait naturelle ou causée par un tiers. L'introduction concertée d'un incident "fortuit" de cette nature dans un numéro d'acrobatie soulève un certain nombre de problèmes théoriques en ce qui concerne son analyse structurale, puisque, comme j'ai tenté de le démontrer dans un autre essai (Bouissac 1982), la description ne peut légitimement inclure l'accidentel, mais que, d'autre part, l'analyse fait apparaître la nécessité logique de l'accident. Si l'on considère en effet que ce dernier rend présent la probabilité de la mort en tant qu'expression de la fatalité au terme d'un comportement qui se définit par le triomphe de la vie face à des obstacles extrêmement difficiles à surmonter, il convient de chercher dans le contenu sémantique du numéro la clef de cet événement paradoxal. Pour cela il est nécessaire de situer le numéro des "Burger Sisters" dans le contexte du paradigme de l'acrobatie aérienne et d'y examiner avec soin son statut particulier.

Le statut de ce numéro par rapport à l'ensemble des numéros aériens est en effet très particulier. Rappelons que ce genre de numéro comprend un appareil fixé au dessus du sol à une hauteur telle que toute chute peut être extrêmement dangereuse, et même mortelle. La structure de cet appareil varie selon la catégorie du numéro (trapèze, barre, anneaux, cadre métallique, corde volante, etc.). Les acrobates atteignent cet appareil par une corde lisse ou une échelle de corde, et se livrent à des exercices de force et d'équilibre qui impliquent une extraordinaire rapidité de mouvement et une grande fermeté de prise, puisque ce sont ces deux capacités qui assurent le comportement de survie qui prévient la chute. En outre, ces numéros se divisent en deux classes distinctes: ceux qui sont exécutés par une personne seule et ceux qui comprennent deux personnes ou davantage. Les premiers font la démonstration de leurs capacités en tant que héros solitaires, affrontant le danger sans bénéfice d'une coopération quelconque, affirmant la supériorité de leur courage et de leur savoir-faire face à la mort. La connotation de solitude tragique du héros est généralement soulignée par la musique d'accompagnement, qui, souvent empruntée au répertoire des mélodies associées à la déception sentimentale, évoque un comportement suicidaire. L'acrobate solitaire apparaît donc, à la limite, comme un héros tragique, anti-social puisque suicidaire, défiant la mort d'une manière totalement gratuite, c'est-à-dire ne s'exposant pas au danger pour le bénéfice d'autrui mais au nom de valeurs strictement individuelles. Dans un programme de cirque, il n'y a

en général qu'un seul exemple de cette catégorie, non seulement parce que ces numéros sont relativement rares et chers, mais aussi, et surtout, parce que la duplication de ce qui est présenté comme étant unique en réduirait d'autant l'effet escompté. Ajoutons que la tension et l'anxiété que ce genre de numéro produit dans la majorité des spectateurs ne rend pas souhaitable leur multiplication dans un programme. Ils y représentent un moment fort qui appartient à l'économie générale du spectacle de cirque et qui par sa nature même exclut la répétition. Notons que "la marche au plafond" appartient, en règle générale à cette catégorie et est donc le fait d'un seul acrobate.

L'autre catégorie de numéros aériens est au contraire caractérisée par la coopération de deux personnes ou davantage. La survie de chaque individu est assurée par la coordination des actions du groupe. La complémentarité des comportements et des spécialités est telle que ces numéros exemplifient avec une extrême netteté le concept de "division du travail" qui est à la base de l'organisation sociale. Cette catégorie revêt des modalités différentes selon que les deux acrobates sont du même sexe ou de sexes différents, appartiennent à la même classe d'âge ou non, exhibent un comportement érotique ou sportif, sont présentés comme étant un couple (Doris et Mario) dont il est spécifié qu'il est sanctionné par le mariage (les Geraldos, le duo Veress) ou qu'ils sont frères ou soeurs, ou frère et soeur; selon les cas la musique d'accompagnement varie des thèmes érotico-sentimentaux aux thèmes sportifs, martiaux et ludiques. Quand le numéro comprend plus de deux personnes, le groupe est présenté soit comme une famille, soit comme une équipe, une troupe, un clan (les Wallenda, les Flying Gaonas, la troupe Balkanski, etc.). Le succès des exercices est assuré par la solidarité du groupe et suppose une confiance mutuelle absolue; il faut en effet que celui qui lâche une prise soit assuré de rencontrer en un point précis de sa trajectoire les mains qui vont prévenir sa chute. On voit donc que, de la complémentarité sexuelle à la solidarité de l'équipe, ces numéros "représentent" tout l'éventail des rapports sociaux complémentaires orientés vers un but commun. Ce sont, en quelque sorte, des variantes dynamiques de la figure de la pyramide.

Or, si l'on revient aux "Burger Sisters," force est de constater que leur numéro présente des anomalies par rapport à l'organisation du paradigme des numéros aériens. En effet, d'une part, un numéro typique d'acrobatie solitaire est exécuté par deux acrobates en même temps, et, d'autre part, bien que ces deux acrobates soient présentées comme étant soeurs, elles ne forment pas un ensemble complémentaire, puisque non seulement aucun contact n'existe entre les deux mais qu'en plus, elles sont incapables de se porter secours lorsqu'un accident se produit. Elles réunissent donc deux transgressions d'une norme bien établie dans le code du cirque. Mais il y a plus, car ces

transgressions peuvent aussi représenter figurativement une violation de la norme sociale du contexte socio-culturel. C'est que ces soeurs ne sont pas des adolescentes mais des femmes. Le fait qu'elles soient présentées comme "les soeurs Burger" fait supposer qu'elles ne sont pas mariées, car dans le contexte où le numéro a été observé, le nom du mari oblitère celui de la femme et le statut conjugal repousse au second plan le statut de soeurs pour la définition de l'identité individuelle. Le statut familial réel de ces acrobates n'est pas ici en cause, mais seulement l'ensemble signifiant produit par la conjonction dans le numéro d'un ensemble d'apparences, de comportements techniques, d'informations données par la présentation verbale et écrite, la musique, la mise en scène, etc. L'inconscient, ou le subconscient culturel des spectateurs perçoit la relation entre ces composantes, et l'hypothèse qui peut alors être formulée est que la mort est inscrite dans cette configuration sémiotique.

En effet la conjonction entre l'état de "vieille fille," état socialement maudit s'il en est dans la société européenne traditionnelle, et l'absence de coopération au service d'une tâche commune, figure redondante de l'inutilité sociale, marque du sceau de la stérilité et de la répréhensibilité le comportement symbolique de ces acrobates. Naturellement, il serait possible de soutenir, à un niveau d'interprétation superficielle, qu'étant donné que le suspens du numéro est d'autant amoindri que deux personnes exécutent en même temps un exercice que l'on présente en général dans les spectacles comme étant extraordinaire et unique, il est nécessaire d'ajouter un élément dramatique pour rehausser la valeur spectaculaire du numéro. Toutefois cet argument, qui fait appel à des considérations rhétoriques, n'est pas incompatible avec la thèse soutenue ici puisqu'il tend à présenter "l'accident" comme une sorte de conséquence nécessaire de la structure particulière du numéro. Il consiste à dire: les choses étant ce qu'elles sont, un événement s'impose avant la conclusion du numéro de manière à compenser le manque d'intérêt progressif des spectateurs; or, le point important est précisément que cet événement n'est pas un accident comique (comme le serait la perte d'une perruque par exemple) mais une évocation très réaliste d'un accident fatal, dans tous les sens du mot.

Cette interprétation, qui procède d'une conceptualisation située au niveau du système, et non au niveau exclusif du vécu, ne saurait être validée que par sa capacité de généralisation, c'est-à-dire par la possibilité de formuler l'hypothèse sous forme de prédictions que l'observation de nombreux spectacles viendra ou non confirmer. Dans le cas présent, l'hypothèse peut prendre la forme suivante: si un numéro acrobatique comprend deux individus, ces individus se livreront à des exercices au moins en partie complémentaires; si ce n'est pas le cas, alors un événement sera introduit dans le numéro pour sanctionner la transgression que représente ce comportement social anormal. En

fait, de nombreux exemples viennent renforcer cette hypothèse. Avant de les examiner, notons toutefois qu'il convient de distinguer de ces numéros les mouvements d'ensemble, de type choréographique, n'impliquant pas de risques extrêmes ni de techniques très poussées, tels que les ballets acrobatiques aériens ou les évolutions de groupes de danseuses qui relèvent d'une autre logique identique à celle qui rend compte des présentations équestres en liberté (voir Note 3). Le degré avancé de technique et l'implication d'un risque semblent constituer des critères pertinents du domaine auquel s'applique notre hypothèse.

Le premier exemple est un numéro exécuté par deux jeunes femmes, élèves de l'école nationale du cirque (France) dans le programme du cirque Gruss présenté à Paris en juin 1981. L'appareil est une sorte de trapèze à trois places—la barre, d'une longueur équivalente à trois trapèzes étant soutenue par quatre cordes délimitant trois espaces sur la barre. Les deux acrobates montent à la corde et prennent place chacune sur l'un des espaces extrêmes, laissant libre la partie centrale. Elles entreprennent alors de réaliser simultanément la même figure acrobatique; puis, l'acrobate de droite vient s'accrocher par les jambes à la partie centrale de la barre, et, sa partenaire s'étant suspendue à ses mains, elles exécutent à deux un deuxième exercice; celui-ci terminé, elles retournent à leur position initiale sur les deux espaces extrêmes de la barre où, de nouveau, elles accomplissent en même temps un exercice identique. Elles font alterner ainsi successivement trois exercices solitaires et trois exercices complémentaires, en commençant le numéro par la première catégorie et en le terminant par la seconde. Cet ordre n'est pas indifférent, dans la perspective de notre hypothèse puisque la tension instaurée par la transgression qu'implique le parallélisme d'exercices identiques est immédiatement neutralisée par l'accomplissement d'une figure acrobatique qui requiert la coopération des deux partenaires. Il est intéressant de noter que la règle qui paraît à l'oeuvre dans cet exemple est d'une assez grande généralité culturelle puisque les cas suivants ont été observés dans des programmes de cirques indiens. Le premier, il est vrai, présenté comme un numéro inspiré par le cirque soviétique, faisait partie du programme 1984 du Venus Circus (30 novembre 1984, Cananore, Kerala). L'appareil est identique au précédent mais le numéro comprend trois acrobates, chacune occupant une portion de la barre. Pendant la première partie du numéro les trois trapézistes exécutent simultanément et de manière synchronisée six exercices classiques au trapèze; puis celle du milieu est saisie par les deux autres et accomplit de nouvelles figures acrobatiques tandis qu'elle est suspendue aux mains de ses deux partenaires. Autre exemple observé dans un cirque beaucoup plus modeste et traditionnel, The Great Jai Bharat Circus (2 décembre 1984, Kuttiadi, Kerala): deux jeunes contorsionnistes font les mêmes exercices côte à côte sur une table, mais à intervalle régulier se rejoignent au centre de la table pour y exécuter un exercice à

deux, soit que l'une serve de support à sa compagne, soit qu'elles combinent leurs contorsions dans un ensemble complémentaire.

Depuis 1978, année de l'observation et de l'analyse du numéro des "Burger Sisters," aucun exemple ne s'est présenté qui vienne infirmer l'hypothèse formulée plus haut. Certes, l'enquête n'a porté que sur une soixantaine de programmes, mais, ceux-ci étant répartis sur une vaste aire géographique comprenant l'Amérique du Nord, l'Europe et l'Inde, il semble bien que l'on puisse considérer que nous sommes là en présence au moins d'une tendance significative. Cela est d'autant plus vraisemblable, que l'ensemble observé ne présente aucun cas de numéro d'acrobatie aérienne exécuté par un acrobate solitaire, dans lequel soit introduit un "accident" du type décrit dans le numéro des "Burger Sisters."

Bien que la prudence s'impose dans ce genre de généralisations, et sous réserve de confirmations ultérieures, cette hypothèse ouvre une perspective intéressante pour l'interprétation d'autres numéros acrobatiques, tel ce numéro d'acrobates cyclistes observé en Inde (Apollo Circus, Bombay, 20-23 novembre 1984). Le numéro commence par l'entrée de deux cyclistes, chacune sur son vélo qui, tout en pédalant autour de la piste, exécutent en même temps les mêmes exercices. La vitesse qu'elles impriment à leur machine est constante, de manière à ce qu'elles soient toujours à des points diamétralement opposés de la piste. Les acrobaties consistent en plusieurs sortes d'équilibres montés sur le cadre, le guidon et la selle de la bicyclette pendant que celle-ci continue à rouler une fois l'élan donné. Dès que la vitesse diminue au point de rendre les équilibres précaires, elles accélèrent le mouvement en activant les pédales. Ces exercices finis, elles sortent de piste et une série d'épisodes d'un caractère particulier se succèdent: d'abord, un nain vient faire un tour de piste sur un monocycle géant; puis arrive un ours sur une motocyclette, phare allumé, qui fait plusieurs fois le tour de la piste dans l'obscurité qui s'est faite à son entrée; enfin le nain revient sur un vélo minuscule, les clowns l'entourent, lui arrachent le vélo qu'ils mettent en pièces, et commencent à danser en utilisant les morceaux de la machine comme s'ils étaient des instruments de musique (les roues deviennent des guitares, les tubes des flûtes, etc.); ils reconstruisent la bicyclette mais à l'envers en intervertissant la selle et les pédales si bien que le nain sort de piste en pédalant le derrière en l'air. C'est alors que la troupe d'acrobates cyclistes dont font partie les deux jeunes femmes du début, revient en piste et que se succèdent des exercices qui tous mettent en jeu un certain degré de coopération entre les artistes, soit qu'elles se tiennent par la main dans une ronde de monocycles, soit qu'une ou deux personnes se placent en équilibre sur les épaules de celle qui fait avancer la bicyclette en pédalant, soit enfin, et c'est là la figure finale, que les dix

membres de la troupe viennent construire une sorte de pyramide en équilibre sur la dernière bicyclette propulsée par l'acrobate la plus forte.

La transgression représentée par la non-coopération qui caractérise le premier exercice, serait ainsi sanctionnée par l'irruption d'une série d'anormalités et de monstruosité: nains, machines disproportionnées, obscurité, interventions chaotiques des clowns, confusions des catégories puisque les éléments de la bicyclette sont traités comme des instruments de musique et qu'un animal se présente dans un rôle humain. Mais si la transgression a déclenché un désordre "cosmologique," tout rentre dans l'ordre avec la restauration de la norme dans la seconde partie, c'est-à-dire la succession d'exercices reposant sur la complémentarité et la coopération, et se concluant, significativement, par une pyramide sur roues, figure qui nous ramène au point de départ de cet essai. Or, cela est d'autant plus intéressant que tous les autres numéros d'acrobatistes cyclistes observés en Inde au cours de la même enquête ne comportaient pas d'épisode du type "Burger Sisters" et se déroulaient "normalement," c'est-à-dire que leur structure rhétorique présentait une progression régulière de la difficulté des exercices et du nombre des personnes engagées dans l'accomplissement de ces exercices, sans interruption chaotique comme dans le programme de l'Apollo Circus.

Parvenu au terme de cette analyse portant sur quelques numéros représentatifs d'un paradigme acrobatique, il paraît évident que le désordre dont il est question est un désordre *représenté*. Il suffit d'assister deux fois de suite au même spectacle pour découvrir que ce "chaos" est en effet réglé presque dans les moindres détails. Certes, la mise en scène s'accommode de quelques variations fortuites ou concertées, mais celles-ci s'inscrivent dans une partition très stricte qui exclut des écarts individuels trop marqués. Des "accidents," dont le réalisme est soigneusement préparé, produisent sur le public un effet de sens qui ne peut être pleinement compris que si l'on replace l'événement dans le contexte sémiotique de tout le programme, et, au delà, dans le code même du spectacle de cirque. Comme nous l'avons fait remarquer au début de cet essai, la ligne de démarcation entre le public et le spectacle qui se déroule dans la piste constitue la règle d'or du système. Toute confusion entraînerait au chaos réel. Or, cette confusion est introduite, de manière très constante, dans la programmation du spectacle, sous forme "d'incidents" qui font passer dans le public le frisson de l'anomie. En effet, si l'étanchéité réelle entre les deux domaines n'était pas assurée, la subversion du système risquerait de devenir contagieuse. Mais la codification extrême des réactions à laquelle les spectateurs sont soumis par les contraintes culturelles de l'étiquette entraîne une tension que ces "incidents" permettent de relâcher symboliquement. Dans le spectacle du Great Rayman Circus observé à Calcutta (26 décembre 1984), un clown fait mine, à un certain moment, de lancer une

chaise sur les spectateurs du premier rang. Naturellement il retient la chaise qui ne quitte jamais ses mains. Toutefois le réalisme du geste est tel qu'un spectateur aux réflexes rapides tombe de sa chaise en voulant esquiver le coup et proteste bruyamment contre cette mauvaise plaisanterie. Une dizaine de minutes plus tard, le même clown qui est revenu en piste refait le même geste au même endroit alors qu'il vient de terminer son numéro. Le même spectateur se laisse de nouveau surprendre et, outragé, se lève, proteste, menace le clown, et quitte le cirque, comme il le fait à chaque représentation, drapé dans sa dignité offensée. Un "événement" de cette nature, c'est-à-dire mettant en relation directe spectacle et spectateurs, est quasi de règle dans tous les spectacles de cirque, mais l'interaction est toujours "jouée." Pour le spectateur *bona fide* "l'événement" prend des proportions considérables, à la mesure sans doute de la frustration qu'entraîne la passivité fascinée de son rôle. La participation ne peut alors prendre qu'une forme: se joindre au cirque, passer de l'autre côté de la barrière, devenir l'un d'eux. Si les difficultés matérielles et la pression sociale rendent cette décision très difficile à exécuter, elles sont impuissantes à réduire le rêve, et la fuite au cirque est l'un des thèmes les plus puissants de l'imagination populaire. Certains cirques l'ont si bien compris qu'ils ont réussi à codifier cette aspiration et à l'intégrer dans la performance elle-même. Le cirque Roncalli, par exemple, a introduit cette dimension dans son spectacle: à la fin de la représentation, les artistes viennent saluer le public dans la piste, puis, alors que les applaudissements, d'une grande intensité, leur répondent, ils invitent quelques spectateurs des premiers rangs à se joindre à eux dans la piste. L'orchestre entame une valse et des couples se forment spontanément, chaque artiste dansant avec un spectateur ou une spectatrice. La soirée s'achève ainsi par la réalisation du contact, illusion d'une transformation dont jouit par procuration le reste du public qui, lentement, s'achemine vers la sortie.

L'artificialité des "événements" qui canalisent ainsi l'investissement émotif des spectateurs ne doit pas faire oublier que cet investissement est bien réel et qu'il fait partie d'un ensemble complexe auquel le contenu cognitif des numéros est indissolublement lié. Le paradigme que nous avons examiné concerne, si notre hypothèse est correcte, l'un des dilemmes les plus profonds de l'existence humaine; l'intégration sociale et l'expression individuelle peuvent devenir mutuellement exclusives si elles sont poussées à l'extrême; mais, même si une situation d'équilibre est atteinte entre les deux, ce *modus vivendi* n'est jamais que le résultat d'une négociation entre deux principes divergents. En donnant à ce problème toute la netteté et le relief d'une formule, les numéros que nous avons passés en revue ne peuvent que réactiver les contradictions inhérentes à l'inconscient collectif et provoquer de puissants investissements affectifs dans les héros exemplaires qui se font les champions de

l'une ou l'autre voie; en actualisant le potentiel tragique du défi solitaire, certains acrobates soulèvent irrésistiblement l'enthousiasme intime de chacun et provoquent sans doute une transformation psychologique, plus ou moins durable, chez les spectateurs les plus impressionnables, c'est-à-dire dont l'intégration sociale est la plus fragile. C'est à ce point de l'analyse que deviennent pertinents les concepts associés à l'inlassable quête de Victor Turner pour comprendre le temps, ou plutôt l'homme dans le temps. Quelle signification attribuer à ces myriades de transformations locales, plus ou moins synchronisées qui se traduisent par des phénomènes collectifs, institutionnalisés et dont l'effet ultime ne fait que renforcer la stabilité des systèmes au sein desquels elles sont observées? L'intensité du vécu individuel au contact des seuils de tolérance, des marges, de l'autre bord du système pourrait se traduire par un basculement dans l'anomie, mais cela ne se produit généralement pas. Le danger est cependant présent, représenté, donné à contempler et à jouir. La seule transformation pensable, et qui se réalise parfois effectivement, est la "capture" d'un spectateur par "le monde du cirque," c'est-à-dire par un groupe spécialisé dans la production de ces effets de sens dont l'humanité est friande. Passage difficile certes, dont les rites n'ont encore été décrits par aucun ethnologue, mais dont le résultat est assez clair: l'apprentissage de techniques, parmi lesquelles les techniques de manipulation des symboles et des valeurs "liminoïdes" ne sont pas les moins importantes.

NOTES

1. Certaines des données sur lesquelles repose l'hypothèse développée dans cet article ont été recueillies en Inde au cours de l'automne 1984 grâce à une bourse de recherche de la fondation Wenner-Gren pour la recherche anthropologique.
2. Numéro de cascadeurs dans lequel chacun des huit acrobates se présente dans un costume grotesque représentant un personnage de la mythologie moderne populaire (Popeye, Batman, l'Écossais, la vamp, le gros, etc.) et exécute des sauts en apparence désordonnés et comiques, avec l'aide d'un tremplin et d'un "cheval de bois" proche de l'appareil des gymnases.
3. L'opposition: mouvement d'ensemble vs. performance individuelle est à la base des numéros de cavalerie dit "de liberté." Voir le chapitre VIII de mon essai sur la sémiotique de cirque (1985) ainsi que l'article, "Le cirque: opérations et opérateurs sémiotiques" (1979).

RÉFÉRENCES

Bouissac, Paul A.

1979 Le cirque: opérations et opérateurs sémiotiques. *Études Françaises* 15:69-78.

1982 System vs.Process in the Understanding of Performances. In E. W. B. Hess-Lüttich, ed. *Multimedial Communication, Volume II: Theatre Semiotics*. E. W. B. Hess-Lüttich, ed. pp. 63-74. Tübingen, West Germany: Gunter Narr Verlag.

1985 *Circus and Culture*. Second edition. Lanham, Maryland: University Press of America.

Turner, Victor

1974 *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, New York: Cornell University Press.