Artistes de cirque contemporain

Du même auteur

Marie-Carmen Garcia, *L'Identité catalane. Analyse du processus de production de l'identité nationale en Catalogne*, L'Harmattan, 1998.

Marie-Carmen Garcia et William Genieys, *L'Invention du Pays cathare. Essai sur la constitution d'un territoire imaginé*, L'Harmattan, 2005.

Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, *Culture hip-hop. Jeunes des cités et politiques publiques*, La Dispute, 2005.

Illustration de couverture : Adèll Nodé-Langlois dans *Antigone, monologue clownesque*, Cie Pochéros. Photo Alain Julien
Maquette d'après François Féret

Artistes de cirque contemporain

Marie-Carmen Garcia

La Dispute

Tous droits réservés
© 2011, La Dispute/Snédit, Paris
ISBN : 978-2-84303-170-0

À Éléonore

Introduction

Dans les années 1960, le cirque du XVIII^e siècle est à l'agonie. Il est renvoyé au rang de spectacle désuet par les variétés et le cinéma. Le public déserte les chapiteaux, et les enfants de la balle sont progressivement contraints de quitter la piste. Mais, alors que ce divertissement populaire s'éteint, une nouvelle forme artistique convoquant les techniques acrobatiques, de jonglage ou de clown voit le jour. Il s'agit du *nouveau cirque*. Engendré par des artistes issus des révolutions culturelles de Mai 68, il est un phénomène singulier car il est le fruit tout à la fois d'un idéal de vie et d'un idéal artistique.

Les fondateurs du nouveau cirque associent la création scénique à l'errance et au travail en communauté (indifférenciation des postes de comédiens et de techniciens, soumission des

individualités au projet collectif)[1]. Ils mettent en question les formes convenues de l'art officiel et s'intéressent aux divertissements populaires pour inventer des spectacles sans textes, sans metteurs en scène et sans auteur. Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Beck et le Living Theatre (troupe américaine qui a eu un fort retentissement en France) sont quelques-unes des figures emblématiques de ce nouvel art qui puise son inspiration dans la commedia dell'arte, le cirque, la pantomime, le masque, le mime, la danse, l'expression corporelle, le théâtre populaire…

Durant les années 1980, le nouveau cirque prend de l'importance dans les festivals d'été, qui sont de plus en plus nombreux en France. Poésie, subversion culturelle, performances physiques et scéniques deviennent progressivement ses marques de fabrique. Le succès lui ouvre la porte des institutions culturelles et, en 1985, le ministère de la Culture crée le Centre national des arts du cirque (CNAC), à Châlons-en-Champagne, ainsi que l'École nationale d'enseignement des arts du cirque (ENAC), à Rosny-sous-Bois. Cette légitimation institutionnelle marque un nouveau tournant dans l'histoire de cet art novateur. Dans ces prestigieuses institutions, les modalités d'apprentissage et de création sont profondément transformées par les valeurs de la création en art contemporain : la créativité, la singularité et la signification de l'œuvre.

1. Serge Proust, « La communauté théâtrale », *Revue française de sociologie*, vol. 44, nº 1, 2003, p. 93-113.

À l'ENAC, les logiques scripturales de la chorégraphie, de la dramaturgie et de la scénographie (ordonnancement spatial et temporel des numéros, des mouvements et des artistes, mise en scène de discours et de récits), qui fondent un rapport réflexif à la pratique (codification, organisation, analyses des mouvements et des numéros), rompent radicalement avec les apprentissages pratiques autodidactes et entre pairs des premières écoles de cirque. L'arrivée de Bernard Turin[2], qui se présente comme ayant « une activité d'artiste contemporain dans ce qu'on appelle l'art éphémère », à la tête du CNAC en 1990 marque l'amorce d'une politique d'enseignement du cirque où l'on recourt à des chorégraphes et à des metteurs en scène confirmés pour encadrer les réalisations des élèves. Le spectacle de cirque s'érige alors en « œuvre d'art » et le *nouveau cirque* prend le nom de *cirque contemporain*. Les spécialités de cirque prennent quant à elles progressivement l'appellation *arts du cirque* et les artistes de cirque commencent à être nommés *circassiens*.

En 1996, les représentations du *Cri du caméléon*, dirigé par Josef Nadj[3] et réalisé par la septième promotion des élèves du CNAC, rencontrent un vif succès au festival d'Avignon et dans plusieurs villes françaises et étrangères. Convoquant danse, théâtre et acrobatie, ce spectacle inaugure une

2. Sculpteur de métier, il a créé l'École de cirque de Rosny-sous-Bois et a été président de la Fédération des écoles de cirque.

3. Metteur en scène et chorégraphe.

autre phase dans l'histoire du cirque : celle où l'œuvre est signée. En effet, jusqu'alors les fondateurs de compagnies de nouveau cirque (Pierrot Bidon pour Archaos, Bernard Kudlak pour le Cirque Plume, Christian Taguet pour le Cirque baroque…) n'avaient pas imposé leurs noms sur leurs réalisations. L'idée d'« œuvre originale » perce dans le cirque contemporain, rapprochant ses modes de production et de légitimation culturelle de ceux édifiés dans l'art chorégraphique. Comme le remarque Sylvie Leleu-Merviel, « Roger Planchon, Antoine Vitez, mais aussi Patrice Chéreau, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Daniel Mesguich, Marcel Maréchal, Jérôme Savary, tous se rejoignent dans leur commun désir d'apposer sur les œuvres du répertoire une griffe totalement personnelle, d'imposer un style propre immédiatement reconnaissable, à l'instar d'une signature »[4]. Le spectacle de cirque contemporain devient ainsi un objet culturellement légitime.

Au cours des années 1990, le processus de théâtralisation du cirque se confirme avec l'apparition de spectacles fondés sur une histoire dans laquelle évoluent des personnages. La narration prend ainsi une place centrale dans les créations. Le cirque s'éloigne progressivement de l'ambiance des fêtes foraines et entre dans les institutions culturelles. Les représentations dans lesquelles un

4. Sylvie Leleu-Merviel, « Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème… », *Document numérique,* vol. 5, nº 1-2, 2001, p. 42.

même artiste est tour à tour jongleur ou acrobate deviennent rares. Les spectacles de saltimbanques cèdent la place à des créations dramaturgiques dans lesquelles la monodisciplinarité (jonglage, acrobatie, clowns…) devient la norme. La formation des nouvelles générations de circassiens dans les écoles professionnelles joue évidemment un rôle central dans cette transformation du cirque. La jeune élite artistique mobilise la mise en scène, la mise en récit et la création dramaturgique dans ses créations.

Mais le monde du cirque contemporain n'abrite pas que d'anciens élèves d'écoles professionnelles, loin s'en faut. En 2002, on estimait le nombre de circassiens en France à mille sept cent soixante personnes distribuées dans environ quatre cent cinquante compagnies.[5] Ces compagnies existent pour la plupart sous forme associative et ne comptent pas plus de trois personnes. À côté des grands noms du cirque comme James Thierrée ou Jérôme Thomas, à côté des compagnies internationales comme le Cirque du Soleil ou le Cirque Plume, une multitude d'artistes constituent ce que l'on pourrait appeler des *artisans du cirque*.

Travaillant principalement à l'échelle locale, au niveau d'une agglomération ou d'une région, ils créent et répètent dans des hangars, des garages, des granges, des fermes, des usines désaffectées ou dans leurs propres appartements. Parfois, ils

5. Gwénola David-Gibert, *Les Arts du cirque. Logiques et enjeux économiques*, La Documentation française, Paris, 2006, p. 15 et 16.

obtiennent pour quelques mois une « résidence artistique » dans un théâtre. Les acrobates aériens sont les plus mal lotis. Ils ont besoin de lieux spacieux et sécurisés pour installer leurs cordes, leurs trapèzes ou leurs fils. Or, ce type d'endroit est rare et onéreux. Les théâtres ne sont pas équipés pour les recevoir et les gymnases municipaux ne leur sont pas ouverts. Les clowns sont ceux qui parviennent le plus facilement à se loger pour créer, répéter et se produire. Ils sont embauchés pour toutes sortes d'événements : festivals de rue, animations diverses, théâtre, cabaret…

Quelles que soient leurs conditions de travail, les *artistes artisans du cirque* se retrouvent autour des idéaux qui ont prévalu à la naissance des arts circassiens. Leur public partage ces valeurs. Les amateurs de cirque contemporain proviennent en effet principalement des fractions cultivées des classes moyennes.[6] Ils ont du goût pour les avant-gardes artistiques et la subversion des codes culturels et sociaux[7], ils en apprécient le caractère innovant, l'association de la prouesse physique et de la démarche créative. Les pratiques circassiennes véhiculent, en outre, une image d'authenticité ancestrale qui plaît dans ces catégories de population. C'est une des raisons pour lesquelles le cirque contemporain est essentiellement

6. Territoires de cirque, « Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de cirque. Constats et interrogations », novembre 2008 (www.territoiresdecirque.com).

7. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

pratiqué[8] et apprécié[9] par des individus appartenant aux groupes sociaux « intermédiaires supérieurs » (« intermédiaires dans la division du travail et/ou en position intermédiaire dans la hiérarchie sociale »[10]) dont les stratégies de distinction culturelle, mises en évidence de longue date[11], les portent à s'intéresser à cette forme artistique peu connue et innovante.

L'univers circassien constitue ainsi un microcosme original où s'incarnent à la fois des valeurs de la « génération 68 » et des valeurs actuelles des classes moyennes. C'est sans doute, à l'intérieur des arts de la scène, la forme artistique la moins institutionnalisée où les modalités de création sont encore très variées et les profils des artistes hétéroclites. Le cirque contemporain mérite qu'on l'observe autrement que sous l'angle des codes artistiques ou de la critique esthétique, que l'on s'y intéresse comme à un univers social en plein développement dans lequel les marges sont encore larges par rapport à la centralité des grandes compagnies et des artistes connus internationalement. Les recherches qui ont été menées jusqu'ici dans l'univers des arts de la piste ont porté sur ses

8. Émilie Salamero, « Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle », thèse de doctorat, université Toulouse-II, 2009.

9. Territoires de cirque, « Regards sur les publics des arts du cirque… », article cité.

10. Paul Bouffartigue, *Le Retour des classes sociales. Inégalités, dominations, conflits*, La Dispute, Paris, 2004, p. 113.

11. Pierre Bourdieu, *La Distinction…*, *op. cit.*

aspects institutionnalisés, mais pas au cirque que j'appelle « artisanal », qui se développe en marge des grandes compagnies, qui se situe à la frontière entre la création et l'événementiel et qui vit grâce aux subventions publiques.

Je me suis plongée durant quatre ans dans ce monde des *artistes artisans* du cirque contemporain. J'y ai rencontré des hommes et des femmes passionnés, dont la vie et la pratique artistique sont si fortement interpénétrées que l'on peut parler d'un véritable *art de vivre* circassien.

Mes analyses prennent appui sur un travail d'investigation réalisé entre 2003 et 2007 dans l'agglomération lyonnaise. Plusieurs longues enquêtes ethnographiques (observations quotidiennes ou hebdomadaires pendant six à douze mois) dans des lieux de pratique circassienne (écoles de cirque, compagnies, lieux de formation continue) ont été effectuées. J'ai également analysé soixante-quinze entretiens avec des individus impliqués dans l'univers circassien lyonnais.

Les interviews des artistes étaient centrées sur les pratiques de cirque, les pratiques corporelles, les représentations du genre, les trajectoires et les univers familiaux, scolaires, amicaux, professionnels, sportifs et artistiques de socialisation. Les entretiens ont été menés principalement avec des apprentis circassiens et des circassiens bénéficiant, à quelques exceptions près, du régime des intermittents du spectacle[12] ; quelques interviews

12. Ce régime est dérogatoire au droit commun et permet une relative assimilation des artistes au statut de salarié.

ont également été réalisées avec des acteurs institutionnels.

Ma démarche s'inspire largement de l'approche ethnographique et vise à mettre en évidence les caractéristiques sociales, les pratiques et les représentations d'individus considérés comme partie prenante d'un univers spécifique et étudiés dans leur contexte localisé. Ma recherche propose à la fois d'inscrire les situations individuelles dans des processus et des logiques sociales plus globales et de mettre en lumière des cadres et des processus sociaux globaux à partir des situations concrètes étudiées. J'espère que cet ouvrage saura rendre compte, avec finesse et précision, des parcours artistiques des *artistes artisans* du cirque contemporain qui m'ont fait part de leurs expériences, de leurs projets, de leurs rêves, de leurs déceptions, qui m'ont ouvert les portes de leurs lieux de vie et de création.

Durant les périodes sans activité, les artistes bénéficient, depuis les accords de 2003, d'indemnités de chômage durant 243 jours. Pour cela, ils doivent justifier d'un minimum de 507 heures de travail rémunérées durant les 319 derniers jours.

Chapitre premier

Genèse du cirque contemporain

La double origine du cirque contemporain

Le cirque, entendu comme ensemble de divertissements variés aux origines diverses (acrobaties, dressage, voltige…), a été inventé à la fin du XVIII^e siècle par Philip Astley. Cet ancien cavalier de l'armée anglaise créa en 1779 l'Amphithéâtre Riding-House, établissement londonien présentant des numéros équestres (dressage et voltige) agrémentés de numéros d'acrobatie, de jonglage et de clown. C'était une arène en plein air, cernée de galeries couvertes, construites autour d'une piste circulaire de treize mètres cinquante de diamètre, qui restera la dimension standard de toutes les pistes de cirque par la suite. Les spectateurs payaient un droit d'entrée pour voir les spectacles, ce qui distinguait le cirque d'autres

formes de divertissements présentés à la même époque dans la rue ou sur les champs de foire et qui étaient, eux, gratuits.

Philip Astley a lancé une vague de création de cirques fixes en Angleterre dont le succès auprès du public a conduit certains directeurs forains à se reconvertir dans le spectacle itinérant. Les premiers cirques ambulants qui sont alors apparus étaient des constructions en bois démontables ; les chapiteaux tels que nous les connaissons aujourd'hui furent inventés à la fin du XIX^e^ siècle par les *showmen* américains, dont Phineas Taylor Barnum fut un précurseur. En 1783, Astley inaugura l'Amphithéâtre anglais à Paris, où un certain Antoni Fraconi, dresseur d'oiseaux, s'initia aux arts équestres et en devint le directeur adjoint. Fort de l'expérience acquise auprès d'Astley, Fraconi créa quelques années plus tard un cirque à Lyon, le Théâtre d'équitation. Puis ses fils prirent sa succession et inaugurèrent à Paris le premier établissement français portant le nom de « cirque » : le Cirque olympique.

Après plus d'un siècle de succès, le cirque entra en disgrâce dans les années 1960. Confronté à la concurrence d'abord des variétés à grand spectacle et plus tard du cinéma, il perdait peu à peu son public. Les difficultés financières que rencontraient les familles de cirque dissuadaient les jeunes de poursuivre les activités de leurs aînés et beaucoup d'entre eux avaient quitté la piste. En outre, durant cette période, l'importation de numéros d'Europe de l'Est (où il existait des écoles

de cirque) réduisit sensiblement les possibilités d'engagement des artistes français. Face à cette crise professionnelle, la survie du cirque n'était plus assurée. C'est dans ce contexte qu'en 1974 deux écoles de perfectionnement furent créées, l'une par Alexis Grüss et Silvia Montfort, l'autre par les époux Pierre Étaix et Annie Fratellini.

Annie Fratellini expliquait qu'en 1972 elle et son mari prirent conscience que le cirque se mourait en France mais qu'il était vivace dans les pays où il y avait des écoles.[1] Recevant différents appuis institutionnels, elle créa avec son mari l'association de l'École nationale du cirque dans une maison des jeunes à Paris. Cette structure fut, dès 1975, subventionnée par les ministères de la Jeunesse et des Sports, de l'Éducation nationale, des Affaires culturelles et par le Fonds d'intervention culturelle et la ville de Paris. Elle accueillit, sans sélection, des enfants et des jeunes qui ne provenaient pas des familles de cirque ainsi que de nombreux comédiens « indépendants » ou inscrits au conservatoire d'art dramatique avec lequel l'école avait passé un accord. L'École au Carré, l'institution dirigée par Alexis Grüss et Silvia Montfort, proposait quant à elle une valorisation du « cirque à l'ancienne » qui fut perçue comme un « renouveau » dans le monde artistique.

La création des écoles inaugurées par Grüss (fermée en 1989) et par Fratellini concorda avec l'affranchissement des « arts de la piste » du

1. Annie Fratellini, *Un cirque pour l'avenir*, Le Centurion, Paris, 1977.

ministère de l'Agriculture et leur intégration au ministère de la Culture en 1978, et ouvrit l'accès aux apprentissages circassiens de personnes qui n'étaient pas issues des familles du cirque. Néanmoins, ces écoles veillèrent à sauvegarder le patrimoine culturel artisanal. En ce sens, l'inauguration de ces lieux de formation ne signifia pas une franche rupture avec la tradition du cirque mais plutôt une adaptation à un marché en perte de vitesse où il semblait urgent à des héritiers du cirque traditionnel de faire face à la concurrence de l'Europe orientale.

Parallèlement à la création d'écoles issues du cirque traditionnel, des comédiens, recherchant de nouvelles formes d'expression corporelle, inventèrent le nouveau cirque. Ils s'efforcèrent de réaliser l'idéal de la troupe de théâtre populaire, associé à l'itinérance et au travail en communauté en rupture avec les formes convenues de l'art officiel. D'ailleurs, le premier tiers du XX^e^ siècle avait déjà été marqué en Europe par une profonde remise en question des formes théâtrales établies (modèles théâtraux qualifiés, dans l'histoire du théâtre, de « romantique », « réaliste » et « naturaliste ») en faisant appel à des formes populaires comme les variétés (issues de chansons ou de danses populaires du XIX^e^ siècle), le cirque ou la pantomime convoquées principalement pour détruire les approches du théâtre en termes de *représentation.*[2]

2. *Cf.* Alain Viala, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, Paris, 1997.

Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Beck et le Living Theatre participèrent à ce processus de mise en question des codes et normes du théâtre. La première explora la voie de la création collective de textes. Avec sa troupe, elle mit en scène les résultats d'improvisations collectives effectuées durant leurs séances de travail. Il s'agissait d'une valorisation de la commedia dell'arte, où le spectacle s'appuie sur différents scénarios et accorde une large place à l'improvisation. Le second chercha une forme d'expression atextuelle et créa des spectacles fondés sur des cris et des gestes visant à conduire les spectateurs à un état inédit de réception. Mais ce furent les comédiens travaillant avec Jérôme Savary qui, les premiers, intégrèrent en 1966 dans leur spectacle, *Le Grand Magic Circus et ses animaux tristes*, des pratiques de saltimbanques : cracheurs de feu, acrobaties… Inspirée des idées d'Antonin Artaud[3], cette initiative se proposait de mettre à distance le théâtre et la littérature et de rassembler cirque, pantomime, musique et danse pour se rapprocher de la fête foraine.

En 1973, la création du *Puits aux images* par Christian Taguet élargit le passage entre théâtre et cirque. L'acrobatie entra résolument dans ce nouveau genre théâtral que viendraient

3. Antonin Artaud (1896-1948), poète et écrivain français, préconisait la création d'un théâtre qui ne soit pas soumis au texte et des représentations auxquelles le public pourrait participer en éprouvant des émotions fortes. Il voulait créer un théâtre total intégrant la pantomime, la musique, la danse et le chant.

alimenter plus tard les productions de Branlotin, Igor et Bartabas. Ce dernier créa en 1984 son « théâtre équestre », Zingaro, pour lequel il refusa l'appellation « cirque » déclarant : « Associez-moi à Peter Brook ou à Maurice Béjart, pas aux Bouglione. » Mais d'autres créateurs, issus aussi de ce mouvement artistique enraciné dans le théâtre populaire des années 1970, revendiquèrent au contraire leur appartenance au « nouveau cirque », contribuant à l'émergence d'une nouvelle forme artistique.

Les deux formes présentes du cirque

Les familles du cirque traditionnel ne se reconnaissent pas de parenté avec les circassiens, et l'intérêt que les pouvoirs publics manifestent pour ces derniers depuis les années 1980 n'a pas contribué à aplanir les différends entre des professionnels dont non seulement les aspirations et les références culturelles sont éloignées mais dont les modes économiques de production et de diffusion sont aussi radicalement différents les uns des autres. Aujourd'hui, toutes les compagnies (de « tradition » ou « nouvelles ») doivent vendre leurs spectacles et, dans ce domaine, deux logiques d'exploitation les différencient assez radicalement les unes des autres. D'un côté, le cirque traditionnel est dépendant de la vente à la billetterie et à des collectivités. D'un autre côté, pour le cirque contemporain, la cession de droits est le mode d'exploitation domi-

nant.[4] Le soutien (même relatif au regard de ce qui est fait pour le théâtre, par exemple) des pouvoirs publics aux formes « nouvelles » de cirque a fortement contribué à l'émergence et à la pérennisation sur le territoire français de nombreuses compagnies de cirque contemporain. Dans le cadre d'une enquête nationale, il apparaît que 52 % des compagnies de cirque se déclarent appartenant au secteur « contemporain », 11 % au « cirque classique » et 37 % ne se définissent ni dans l'une, ni dans l'autre catégorie.[5] Cela met la France dans une position singulière car elle est perçue dans les pays voisins comme l'Eldorado du cirque contemporain. L'institutionnalisation des arts du cirque concourt à l'élaboration de deux « marchés » du cirque. L'un est associé à la tradition banquiste, au divertissement et aux apprentissages pratiques autodidactes et entre pairs. L'autre fait partie du monde de l'art, et ses modes de transmission font appel à la didactique et à la pédagogie.

4. Gwénola David-Gibert, *Les Arts du cirque…*, *op. cit.*, p. 99.
5. *Ibid.*, p. 32 et 33.

Chapitre 2
L'entrée dans l'univers du cirque contemporain

Une vocation

« Le choix du métier n'a rien de secondaire, ni par rapport à la réalité sociale et économique dans laquelle il s'agit de trouver une place, ni par rapport au moi, ce moi qui cherche son identité possible à partir de ses goûts et de ses aspirations et que son activité réalisera. »[1] Les récits autobiographiques d'artistes sont généralement fondés sur une représentation vocationnelle de l'entrée dans le métier. Comédiens, danseurs, musiciens sont nombreux à parler d'une rencontre, d'un spectacle, d'une œuvre ayant déclenché chez eux une passion foudroyante pour l'art, une inclination irrépressible pour la création, un irrésistible

1. Judith Schlanger, *La Vocation*, Le Seuil, Paris, 1997, p. 10.

appel de la scène. Les récits font alors souvent remonter les goûts et talents artistiques à l'enfance. Les personnes disent qu'elles « adoraient chanter, danser, dessiner, écrire… » lorsqu'elles étaient petites, et elles insistent sur des manières d'être et de faire qui, selon elles, les différenciaient d'autres enfants.

Dans les « vies d'artistes », si l'entrée dans le métier est souvent expliquée par les hasards de l'existence, la vocation artistique est, elle, en revanche considérée comme intrinsèque à l'individu, ne demandant qu'à trouver une situation qui pourrait la mettre au jour. Dans cette optique, les artistes pensent souvent ne pas avoir *choisi* leur métier mais avoir *été choisis* par lui. La vocation participe du sentiment de singularité des individus, elle est, comme l'écrit Gérard Mauger, une « croyance performative » : l'investissement dans un métier où les risques professionnels sont élevés (contraintes économiques, inactivité…) est largement favorisé par le « sentiment d'appartenance à un cercle d'élus »[2]. Dans l'univers du cirque contemporain, cette vocation se manifeste plutôt chez les clowns et chez les anciens élèves des écoles professionnelles.

En ce qui concerne les clowns, ils sont rarement issus des écoles de cirque et ils ont commencé le cirque à un âge relativement avancé par rapport

2. Gérard Mauger, « Le capital spécifique », *in* Gérard Mauger (sous la direction de), *L'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistique*, Le Croquant, Broissieux, 2006, p. 238.

aux autres circassiens ; dans nombre de cas, après avoir eu une autre activité professionnelle sans lien avec les pratiques artistiques. Pour ces artistes clowns, la « rencontre » avec l'art clownesque est vécue comme une « révélation » à laquelle ils ne s'attendaient pas, même si, lorsqu'ils se tournent vers leur passé et qu'ils se livrent à quelque introspection, ils *réalisent* que « cela avait toujours été là ».

> Philippe (comédien, clown, formateur à l'École de cirque de Lyon, 44 ans, bac, père chef d'entreprise). — J'étais commercial, je vendais des trucs, enfin j'essayais, parce que je n'étais pas très bon. […] Donc je n'étais pas très bon et j'ai pris mon premier cours de théâtre assez tard. J'avais 23 ans ou 22 ans. Et je me suis dit : « c'est ça ». Ça a été une histoire d'amour instantané. Et j'ai tout laissé tomber, et j'ai commencé à faire du théâtre. Et du jour au lendemain, je suis parti faire ce stage de clown et, là, ça a été une révélation assez fulgurante dans le sens où je me suis rendu compte qu'on pouvait absolument tout oser dans le jeu. Alors que jusqu'à maintenant, j'étais englué dans des règles finalement qui me sclérosaient. Et en fait, voilà, ça m'a ouvert ces portes, tout est possible à partir du moment où bien sûr il y a une mise en forme qui sublime, et à partir du moment où c'est sincère. J'ai rencontré après une compagnie qui travaillait sur Lyon, qui faisait en même temps une formation, et j'ai commencé

> comme ça. Je prenais tous les cours, j'avais des stages à la compagnie, je jouais de petits rôles dans les pièces, je faisais le ménage, je faisais l'administration. J'étais un peu l'homme à tout faire, ça a duré trois, quatre ans. Et puis après, en fait j'ai arrêté avec cette compagnie parce que c'était finalement un cercle assez fermé. Et du coup, c'est là que j'ai commencé à faire différents stages, et je me suis formé de stage en stage, en alternant le travail de plateau et l'atelier.

Pour certains artistes, il s'agit d'abord de l'« appel de la scène », pour d'autres, qui s'étaient déjà essayés à l'art théâtral, il s'agit plutôt de la découverte d'une nouvelle liberté. La soumission au texte et à la mise en scène ne permettait pas, de leur point de vue, d'accéder à une expression aussi « libre » que celle du clown.

> Damien (clown, créateur d'une compagnie, 40 ans, bac, ENAC, père menuisier). — Comment j'ai commencé le clown ?… Alors moi, le clown, j'ai commencé ça en étant enfant en fait. Ça a été un grand rêve de gamin, comme beaucoup d'enfants doivent dire « je veux être clown »… Donc ça vient de l'enfance et j'ai commencé dans mon quartier, quand il y avait des anniversaires, avec la bande des gamins. J'avais acheté un livre, *Jouons au clown*. Je faisais metteur en scène déjà [sourire]. Sauf que moi ça ne m'a pas vraiment quitté. Après j'ai monté une petite compagnie avec les enfants du

quartier. J'avais 13 ans. Donc c'était un peu la guerre des boutons tu vois [rire]. Et puis voilà…

Les clowns insistent beaucoup plus que les autres circassiens sur leurs besoins ou leurs envies de s'exprimer par la pratique artistique. Leur parcours apparaît comme l'accomplissement d'un « destin ». Ils partagent cette idée de prédestination pour le cirque avec les artistes qui ont été formés dans une école nationale ou bien qui ont travaillé dans des compagnies de grande envergure. Cela est le cas de Maëlle et d'Aurélie qui ont toutes deux été embauchées par une grande compagnie de cirque dès la fin de leur cursus.

Aurélie (trapèze fixe, 24 ans, bac + 1, père technicien de laboratoire). — Même quand j'étais petite avec mes parents, mes frères et sœurs on faisait souvent… Moi, je marchais sur les mains dès toute petite, je m'amusais dans ma chambre, sur mon matelas, partout ! Et puis avec mon père, je lui marchais dessus, je faisais des portés… J'avais une éducation comme ça où ils nous faisaient jouer, ils mettaient des chaises ou des bancs, ils les empilaient, ça faisait des toboggans ou avec les draps. Paf ! Tu sautais… Enfin, ils arrêtaient pas de nous envoyer en l'air quoi ! Donc du coup je crois que j'avais ça dans le sang sans le savoir quoi ! […] Ce qui a vraiment déclenché mon choix de rentrer en formation, c'est un spectacle que j'ai vu. Ça s'appelait le Cirque désaccordé et

c'est une compagnie qui sortait de Chalons. Et puis je suis allée le voir avec une copine qui m'a offert la place et puis en sortant de là je me suis dit : « Bah ça y est, c'est ça que je veux faire ! »

Maëlle (corde aérienne, 28 ans, terminale, père journaliste d'entreprise, mère commerçante). — Ça a un rapport pour moi avec ce souvenir que j'ai quand j'avais… je sais pas, je devais avoir 7 ans…, je sais pas, enfin, quand j'étais gamine, petite… Je suis allée voir un cirque qui maintenant s'appelle le Cirque baroque mais à l'époque c'était le Puits aux images… Alors le nom du spectacle… La troupe s'appelait comme ça aussi, je crois. Et puis j'ai vu ce truc, je me souviens, quasiment pas du spectacle, presque pas. Je me souviens de la toute fin, des images de la fin, presque la parade finale – y avait une espèce de parade à la fin et puis après, hop !, ils s'en allaient, ils disaient : « Hop ! Salut ! » Et puis ils se cassaient, quoi. Et moi, je me rappelle que, quand je les ai vus partir [elle est émue], j'ai vraiment eu envie d'aller avec eux, quoi. Et c'était pas que, c'était pas vraiment l'histoire du spectacle, c'était pas ce qu'ils avaient fait… Enfin, en tout cas, c'est pas ça qui me reste. Ça a sûrement… Bien sûr ça fait partie d'un tout, cette sensation que j'ai eue à la fin, mais par contre c'était vraiment lié à ça, c'était vraiment, j'ai envie d'aller VIVRE avec eux quoi ! J'ai envie de vivre comme eux. Alors évidemment, ça tient à ce qu'ils ont fait,

> et je pense que c'était aussi quelque chose qui m'a attirée, petite… Ce truc, cette espèce d'odeur de… « Je fais ce que je veux », quoi ! Ce truc, ça, y a quelque chose de ça dans le cirque. Tu vois, ça se balade, ça va, ça va où ça va…

Le goût pour le cirque, la fascination pour les arts de la piste sont ici rapportés à des expériences enfantines et à une sorte de révélation chez ces artistes ayant eu l'occasion de faire des tournées nationales ou internationales et ayant été élèves de grandes écoles. Il semblerait que l'accès à ces institutions, qui ont la réputation d'opérer une sélection sévère entre les « élus » et les « éliminés », favorise chez les individus l'élaboration de représentations de leur parcours comme une « destinée ». L'obtention d'un titre officiel à la suite d'une sélection « à l'entrée » et d'une consécration « à la sortie » crée, sans nul doute, des conditions favorables à la formation d'une image de soi comme personne « vouée » au cirque, puisque reconnue comme ayant des compétences ou des savoir-faire assez « rares » pour faire partie d'une « élite ». Comme l'écrit Pierre Bourdieu : « en tant que définition officielle d'une identité officielle, il [le titre officiel] arrache son détenteur à la lutte symbolique de tous contre tous en imposant la perspective universellement approuvée »[3]. Le capital symbolique que représente, dans l'univers du cirque contemporain, l'accréditation d'une grande

3. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Le Seuil, Paris, 1996, p. 161.

école assure de toute évidence les individus de leurs aptitudes et par là même de leur vocation.

À l'image de ce qu'il se passe dans les grandes écoles de danse[4], dans les grandes écoles de cirque, formateurs et artistes professionnels renforcent en effet, par leur propre trajectoire professionnelle ou leurs discours, le sentiment d'élection des élèves en mettant en valeur les « aventures artistiques » et en occultant les difficultés du métier. D'ailleurs, les jeunes artistes issus des grandes écoles se projettent le plus souvent dans un avenir radieux duquel ressort l'idée qu'ils pourront se produire sur scène jusqu'à un âge très avancé grâce à des méthodes et des techniques corporelles censées préserver leur capital corporel. Ils en donnent pour preuve les noms de certains acrobates ou fildeféristes qui continuent de pratiquer leur spécialité au-delà de 60 ans. À ce propos, le cirque contemporain se fonde de manière paradoxale à la fois sur l'idéologie de la prouesse physique et sur celle de la singularité artistique proposée par la danse contemporaine. Cela conduit en très grande majorité les jeunes circassiens entrés dans les écoles à penser que, grâce à des techniques corporelles spécifiques et à une vie « saine » (alimentation « équilibrée », pas d'« excès alimentaires », pas de tabac, pas d'alcool, respect des temps de digestion et de sommeil spécifiques à leur propre rythme physiologique…), ils pourront demeurer perfor-

4. *Cf.* Pierre-Emmanuel Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, nº 56, 2004, p. 111-132.

mants longtemps. Cet optimisme est beaucoup plus rare, voire inexistant, chez les artistes qui ont connu relativement tôt les difficultés de professionnalisation dans un domaine où la moindre blessure corporelle peut compromettre durablement ou définitivement l'avenir.

Pareillement, les artistes récemment sortis de grandes écoles voient les collaborations artistiques sous un angle plutôt enchanté, où l'entraide et la pérennité des affinités artistiques et amicales règnent en maître, alors que les circassiens dont les trajectoires ne sont pas marquées du sceau de l'institution éprouvent assez rapidement les difficultés liées aux concurrences objectives entre artistes et les inimitiés qui en découlent. Les désirs et les croyances qui fondent la vocation sont, en effet, dans l'univers circassien comme dans d'autres univers artistiques, renforcés par les institutions qui elles-mêmes tirent une partie de leur légitimité des croyances en leur capacité à sélectionner les bons artistes et à leur procurer une formation à même de satisfaire leur soif de perfectionnement.

Une opportunité professionnelle

Chez les artistes qui n'ont pas été formés dans les écoles professionnelles, la vocation est peu présente dans les discours et le choix du cirque est plutôt perçu comme l'appréhension d'une opportunité dans une existence où l'avenir professionnel s'annonçait assez obscur. La plupart de nos

interviewés expliquent, en effet, leur orientation dans l'univers du cirque par une absence de réel projet, peu de goût pour les études et une prise de conscience de leurs atouts physiques (liés à une pratique autodidacte ou à des compétences sportives). La très grande majorité des discours que j'ai recueillis donne ainsi l'image d'une entrée dans le métier fondée sur un certain pragmatisme faisant du cirque la « meilleure voie professionnelle » compte tenu des talents des interviewés. Il semble que, à la différence de ce qui a été observé pour des circassiens un peu plus reconnus et pour les clowns, chez les autres circassiens, l'activité professionnelle ne revête pas entièrement les atours de la vocation artistique.

> Paul (jongleur et équilibriste, 32 ans, bac, père polytechnicien, mère chargée des relations culturelles dans des institutions culturelles). — Alors moi, j'ai un cursus un peu normal, on va dire. Enfin, j'ai passé un bac, j'ai commencé la faculté, donc en chimie et puis en histoire. Donc j'ai fait une faculté de chimie, et je me suis rendu compte que c'était pas du tout fait pour moi, donc j'ai fait les quinze premiers jours ou les trois premières semaines. J'avais une idée très ludique de la chimie et quand on m'a donné cinq cents formules à apprendre par cœur pour la semaine prochaine, tout de suite, ça a commencé… Enfin, dès les premiers cours, je me suis vite rendu compte que c'était pas du tout mon truc, et puis, bon, j'ai suivi ça

pour rester dans la… En fait, ce qui était familial. J'ai une sphère familiale assez scientifique [son père et son grand-père paternel sont polytechniciens], donc c'était pour faire plaisir à mon père entre autres. Je me suis rabattu sur une fac d'histoire et je me suis rendu compte que c'était des méthodes… Enfin, la faculté, c'était une façon d'étudier qui ne me convenait pas. Donc j'ai fait des petits boulots. Je jonglais à côté de ça. J'ai rencontré des jongleurs et puis, petit à petit, c'est beaucoup autodidacte, les jongleurs, donc je me suis rendu compte qu'avec mon gabarit [il mesure environ 1,65 mètre], j'ai beaucoup fait d'arts martiaux quand j'étais jeune, que l'acrobatie me tendait les bras un petit peu. Donc je savais que c'était assez tard, c'était autour de 20, 22 ans. Donc j'ai décidé d'aller me former à l'école Fratellini à Paris [où il s'est initié au trapèze volant en participant à des cours « tous publics »].

Loïc (jongleur, 21 ans, bac, mère enseignante). — Et donc, après mon bac, ma mère savait très bien que rien ne m'intéressait à la fac, ou, si j'y allais, ça m'aurait lourdé au bout d'un moment… Et déjà, j'ai failli partir en formation professionnelle de théâtre. Et puis elle a vu le cirque, et elle s'est dit « tiens, le cirque, pourquoi pas ? Il jongle et tout », elle a regardé dans ce que j'aimais. C'est ma maman qui a trouvé l'adresse et tout, c'est ça qui est marrant. Elle a regardé sur internet et elle a trouvé le numéro

> de la Fédération française des écoles du cirque. J'ai appelé et ils m'ont dit de venir le vendredi à deux heures, j'ai dit : « Oui, d'accord ! » [rire]. Et ils m'ont dit : « Oui, t'es pris ! » [...] Après la terminale, j'ai décidé de vivre du cirque, choix que j'ai pris avec le soutien de ma famille [rire] !

Les récits recueillis se distinguent selon leur forme temporelle. Certains discours font référence à un « destin » et déroulent des séquences qui s'enchaînent selon un programme cohérent. Il s'agit des discours vocationnels. D'autres mettent en mots les parcours des narrateurs comme s'il s'agissait d'une « succession d'opportunités » qui combine des « hasards de l'existence » faits de rencontres improbables, de révélations inattendues et d'occasions inespérées. Didier Demazière a repéré dans les parcours d'insertion professionnelle de jeunes de faible niveau scolaire ces mêmes catégories de discours. Néanmoins, son matériau le conduit aussi à dégager une troisième manière de « se dire » qui s'apparente à la « fatalité » d'une existence conçue par les interviewés comme faite de répétitions et sans avenir. Dans les récits dont je dispose, il semblerait que le statut professionnel (intermittence) préserve les interviewés de cette vue « fataliste » sur eux-mêmes car, quel que soit leur point de vue sur leur vie, leur horizon professionnel ne leur paraît pas fermé.

Les circassiens, qui perçoivent leur choix professionnel comme moins « miraculeux » que leurs confrères et consœurs « voués » au cirque,

mettent en relief un « potentiel » physique et mental personnel leur permettant de réaliser des prouesses. Celles-ci sont parfois rapportées à des « dons » personnels, comme dans le cas de Loïc, qui a « découvert par hasard » qu'il parvenait à réaliser spontanément des figures virtuoses.

> Loïc. — Alors c'est mon ami Denis qui jonglait, pas beaucoup non plus, mais un petit peu. Et puis justement, lors d'un séjour à la montagne avec ma mère – c'était le fils d'une amie à ma mère – et il avait ces trois balles de jonglage et il m'a appris à jongler. Donc j'ai appris les bases et, deux ou trois mois après, j'ai acheté des balles et, là, je me suis mis à essayer de me rappeler ce qu'il m'avait dit. Et j'ai appris à jongler à l'envers ! D'entrée ! C'est-à-dire qu'il y a une cascade, tu vois, c'est un truc comme ça [il fait le geste], et moi j'ai appris à tout jeter par-dessus. C'est par l'intérieur et moi je faisais tout par l'extérieur, et c'est quand j'ai rencontré des jongleurs, deux jongleurs, ils m'ont dit : « Tu jongles à l'envers »… « Ah bon ! » C'était marrant parce que j'étais plus à l'aise sur les figures partant de l'envers que de l'endroit, en fait, l'endroit commun. Voilà. Et puis j'ai acheté des balles et puis à Noël j'ai demandé des massues, à mon anniversaire j'ai demandé des anneaux, et à la fin j'avais plein de trucs !

Dans ces biographies où le cirque n'apparaît pas comme une vocation, l'intensité de l'engagement de l'artiste dans les apprentissages

techniques (agrès, performances physiques…) est très présente et justifie pour les interviewés leur choix professionnel. Ici, les exercices n'apparaissent pas comme des passages obligés pour pouvoir réaliser le rêve de faire du cirque (comme dans le cas où devenir artiste de cirque est perçu comme un « destin ») mais comme des compétences élaborées, dans un premier temps, en dehors de toute perspective artistique et *a fortiori* professionnelle, et qui, dans un deuxième temps, trouvent à s'exprimer sur le terrain artistique. En fin de compte, on ne se dit pas circassien de la même manière selon que le parcours est vécu comme une « évidence » un peu miraculeuse (on a toujours aimé faire du cirque, les circonstances ont permis la découverte du cirque contemporain, on est entré dans une école professionnelle [parfois préalablement dans une formation préprofessionnelle] et on tourne dans des compagnies reconnues en France et à l'étranger) ou comme une « opportunité » saisie au moment où l'on se cherchait un avenir.

Devenir artiste professionnel

L'idéal communautaire

Les circassiens fraîchement sortis des écoles veulent avant tout continuer de se perfectionner et considèrent que travailler avec des artistes reconnus est le meilleur moyen de progresser dans la profession. Lorsqu'ils s'expriment sur leur avenir, ils envisagent d'abord une période de

quelques années durant laquelle ils tourneront dans des spectacles différents tout en poursuivant leurs apprentissages techniques et artistiques. Ils voudraient créer une compagnie, plus tard, lorsqu'ils auront acquis une bonne expérience du monde du spectacle et qu'ils sentiront que leur formation d'artiste est plus ou moins achevée. Bien entendu, la compagnie qu'ils imaginent s'apparente plutôt au Cirque Plume ou aux Arts Sauts qu'à de petites compagnies créées sous forme associative, dont la survie est toujours contingente.

Lorsqu'on parle de compagnies de cirque, il faut, en effet, distinguer les compagnies de grande envergure, qui bénéficient d'aides publiques et d'une certaine notoriété auprès du public et des programmateurs de spectacles, et les petites compagnies[5] de forme associative et ne regroupant bien souvent qu'un seul artiste, parfois deux. Entre ces deux types de collectifs, il existe certaines structures dans lesquelles un petit nombre d'artistes (trois ou quatre) travaille ensemble et fait occasionnellement appel à d'autres confrères

5. La qualification des compagnies comme « grandes » ou « petites » ne relève d'aucun jugement de valeur. Elle vise seulement à distinguer, d'une part, les structures (existant parfois sous forme associative) qui comportent des postes salariés, plusieurs artistes, bénéficient de différentes subventions publiques (DRAC, Région…), dont la promotion des spectacles est relayée par des médias d'envergure nationale et qui font régulièrement des tournées nationales et internationales et, d'autre part, les structures qui n'intègrent qu'un ou deux artistes, qui s'efforcent d'accéder aux subventions locales (commune, DRAC…) et dont la renommée ne dépasse que difficilement les frontières de la région.

et consœurs pour des créations. Au cours de mon enquête, ce dernier cas de figure ne m'a été donné à voir qu'une seule fois chez des artistes évoluant à la fois dans l'univers des arts de la rue, du cirque contemporain et du théâtre. Parcours, pratiques et représentations des artistes varient sensiblement selon qu'ils font partie d'une grande ou d'une petite compagnie, mais une représentation commune du cirque se dégage de leur discours. Qu'ils connaissent le succès médiatique ou que leur public soit confidentiel, les circassiens fondateurs de compagnies, comme les artistes travaillant sous contrat avec différentes compagnies, perçoivent le cirque contemporain à la fois comme un espace de transformation des codes esthétiques et comme un lieu relativement préservé des concurrences et hiérarchies professionnelles.

Cette image d'Épinal, très présente parmi les circassiens, procède de la valorisation, à l'intérieur du cirque contemporain, des logiques communautaires au détriment de la division du travail artistique et de la concurrence entre artistes. On retrouve ainsi parmi les artistes l'idée qu'ils s'échangent régulièrement des techniques et des figures novatrices sans que cela porte préjudice à qui que ce soit, même pas à leurs inventeurs qui pourraient faire valoir leur paternité mais qui sont plus intéressés par le partage que par la notoriété. L'idée véhiculée par les circassiens est que, chez eux, aucun savoir-faire n'appartient en propre à quelqu'un et que toute nouveauté technique a vocation à circuler librement. Les innovations semblent ainsi se diffu-

ser aisément parmi les spécialistes des différentes disciplines et la plupart d'entre eux ne paraissent pas être avares de conseils pour aider leurs camarades à progresser.

> Lucie (trapèze fixe, corde, rubans, clowne, 35 ans, terminale, père professeur en collège et lycée, mère institutrice). — Alors, les jongleurs, ils ont compris un truc depuis je sais plus combien d'années. C'est qu'il n'y a pas une figure qui leur appartient, et plus tu distribues les figures, et plus tu en as d'autres qui te reviennent, et plus ça circule. Donc ils ont fait des conventions de jonglage. Je sais plus quand est-ce que ça a démarré. C'est un truc qui est génial. C'est-à-dire que vraiment, c'est un truc où on échange vraiment, tout le monde échange de ses savoirs. « Voilà, j'ai trouvé une figure je vous la présente, c'est comme ci, comme ça. » […] Et moi j'ai inventé des figures en trapèze et je les donne à qui veut. En plus, on peut pas dire que je les ai inventées. J'ai feuilleté le livre, il y a un livre de trapèze… Il y a plusieurs livres de trapèze qui ont été écrits et des fois tu les retrouves. « Tiens, c'est ça, ma figure. Comme quoi, je ne suis pas la seule à l'avoir rencontrée. »

De fait, la signature d'une figure ou d'une technique n'est pas un enjeu de concurrence majeur. Elle l'est d'autant moins que le cirque contemporain se démarque du cirque traditionnel par l'absence de recherche explicite de performance. Par

conséquent, pour « se vendre » sur le marché du cirque, il n'est pas nécessaire, ni forcément pertinent, de valoriser sa singularité par un savoir-faire technique spécifique. Si, dans le cirque traditionnel, il est courant que les artistes s'efforcent de mettre au point des figures virtuoses ou périlleuses uniques pour lesquelles les enseignes sont prêtes à mettre le prix, dans le cirque contemporain, la valeur d'un artiste tient dans ses talents d'interprète (au sens de jeu de scène), dans son inventivité et dans sa créativité. L'idéologie du don sur laquelle prennent appui ces représentations sociales de la singularité artistique implique l'idée que, le talent ne pouvant *a priori* ni s'enseigner ni s'apprendre, la célébrité des uns et les difficultés rencontrées par d'autres ne peuvent être imputées qu'à deux causes le plus souvent conjuguées dans les représentations mentales : la chance et le don.

Évidemment, tout circassien dira qu'en l'absence d'un travail corporel régulier, il n'est pas possible de réussir. Mais, hormis cela, l'image d'un univers professionnel « à part », où la lutte de tous contre tous n'existe pas, est relativement bien préservée chez les artistes. Ceux qui font leurs premiers pas dans cet univers sont, bien entendu, plus que les autres convaincus que la solidarité existe entre les circassiens ainsi que ceux, comme je l'ai dit, dont la formation de haut niveau les préserve, en partie du moins, de concurrences professionnelles trop fortes. Dans nombre de nos interviews avec de jeunes artistes, on trouve un épisode au cours duquel un circassien aguerri les a

aidés gracieusement à progresser techniquement ou leur a donné une chance de se produire.

Dans le cirque contemporain, les systèmes d'audition, de sélection et de rétribution différenciée des artistes selon leur place dans le spectacle (premiers rôles, rôles secondaires…) sont aussi moins présents que dans d'autres arts du spectacle, et les possibilités d'embauche dans les domaines de l'animation et de l'événementiel sont également plus importantes. Cela contribue à rendre les concurrences et inégalités entre artistes moins visibles (et peut-être aussi objectivement moins fortes) qu'en danse ou en théâtre. Cela étant, les valeurs de solidarité et d'égalité se heurtent parfois aux transformations des modes d'organisation du travail artistique que provoque le succès et qui ouvrent la porte à des systèmes organisationnels fondés sur la division du travail artistique.

> Claude (clown, metteur en scène d'une grande compagnie de clowns, ancien formateur en arts du clown au CNAC, 65 ans, bac, ancien instituteur, ancien comédien, père « paysan »).
> — [On lui demande s'il y a eu des tensions avec les autres artistes de la compagnie.] Bah oui, parfois il y en a deux qui sont à fond et puis un qui fout rien rien, qui est absent ou qui est malade. […] Du coup, il faut faire avec. […] Et Damien, il voulait faire la mise en scène, Serge, il ne voulait plus travailler avec Pierre, il y en a qui voulaient faire des choses tout seuls, il y en a qui en avaient un peu marre d'être dirigés…

Le succès conduit les membres des compagnies circassiennes à s'engager dans un processus de division du travail artistique apparenté à celui qui prévaut dans les compagnies théâtrales. L'une des principales caractéristiques de ce système est l'autonomie de la fonction de metteur en scène. Bien que l'absence de texte prescrivant les rôles de chacun dans le cirque conforte l'idéal de la troupe parce que les artistes sont associés à la démarche créative (ils interviennent directement dans les décisions prises par le metteur en scène), l'émergence d'une fonction spécifique de mise en scène et d'écriture du spectacle (il s'agit principalement d'établir un fil conducteur entre des saynètes) conduit les artistes à endosser des rôles d'interprètes. Or, la distinction entre création et interprétation équivaut à une subversion des valeurs fondamentales du cirque contemporain. Cela ne va pas sans créer des tensions particulières au sein des compagnies ayant opté pour ce mode d'organisation du travail artistique. En effet, la relation que les artistes tissent avec leur metteur en scène (dans le monde du cirque, on parle de « metteur en piste ») ne bénéficie pas de l'évidence que cette fonction a dans le théâtre. Au cours de leur socialisation professionnelle, les circassiens ont intégré une culture de « polyvalence artistique » (conception, mise en scène, interprétation ne sont pas différenciées) qui s'articule avec l'idée que la mise en scène fait partie intégrante de la pratique circassienne. Alors, les artistes de cirque sont beaucoup moins disposés que les comédiens

à se soumettre aux prescriptions d'un individu « extérieur » au travail de scène, et l'entrée dans un fonctionnement plus rentable d'un point de vue artistique et économique s'accompagne de l'émergence de différends concernant la place des artistes dans la création des spectacles.

Hommes, femmes et compagnies

L'accroissement de leur notoriété conduit les artistes à se désengager des tâches liées à la gestion de leur association. Prioritairement, les compagnies locales dont l'activité s'intensifie, et *a fortiori* celles qui accèdent à des aides publiques, se dotent d'un poste de travail spécifiquement dédié à la diffusion et à la promotion des spectacles. L'attribution des tâches administratives et de gestion à des personnes spécialisées est un souhait très souvent exprimé par les artistes qui s'occupent seuls de leur comptabilité et de leur secrétariat. Dès que les premiers frémissements du succès se font sentir, ils cherchent à se défaire de ces corvées.

> Coco (clown, créateur d'une compagnie, 40 ans, bac + 2, père agriculteur, mère institutrice). — Alors, je fais des entraînements tous les jours, oui, bien sûr. Alors j'ai parfois du mal à m'y tenir tous les jours parce que je suis aussi, on va dire, responsable de la compagnie. Donc, j'ai un travail de bureau régulier à faire pour maintenir en vie cette association.

> Bon, il y a déjà le fait qu'il y a Chantal qui est employée [emploi aidé], ça me décharge d'une partie du travail. J'envisage même d'employer une deuxième personne pour me décharger de l'autre partie du travail, pour vraiment pouvoir, moi… C'est toute la partie administrative, de la comptabilité et des fiches de paye, de la recherche de subventions… Voilà, la déclaration aux impôts et j'en passe des meilleures [rire]. Donc, il y a encore tout ce travail-là où il faudrait trouver quelqu'un quoi, pour effectivement pouvoir vraiment avoir un travail [artistique] régulier.

Faire partie d'une compagnie (même si on est le seul artiste en son sein) dotée d'un emploi administratif constitue un cadre de travail intéressant et valorisant pour beaucoup d'artistes. Dans un processus de professionnalisation qui, pour la plupart des artistes locaux, s'apparente à un parcours du combattant où il faut développer son réseau d'interconnaissances pour accroître ses chances de travailler, la création d'une compagnie participe de la constitution d'une image positive de soi-même comme créateur et artiste à part entière, quand bien même le nombre de cachets ne permet pas de prétendre au régime de l'intermittence. En proposant des aides à la production, les institutions publiques favorisent ainsi l'émergence de « circassiens-entrepreneurs »[6]. La créa-

6. Cette catégorie fait écho à celle élaborée par Catherine Paradeise (*Les Comédiens. Profession et marché du travail*, PUF, Paris, 1998, p. 82), « comédiens-entrepreneurs », pour

tion d'une association constitue alors une modalité de professionnalisation pour nombre d'artistes locaux qui se maintiennent par ce procédé sur un « marché circassien local ». Avoir sa propre compagnie, même lorsque celle-ci n'intègre qu'une ou deux personnes, marque l'appartenance de l'artiste au monde de la scène. Cela étant, la création d'une compagnie semble être surtout une affaire d'hommes.

Au sein de la population étudiée, 62,5 % des hommes ont créé une compagnie contre 20 % des femmes ; 64 % des hommes et seulement 35 % des femmes projettent de développer leur compagnie ou d'en créer une ; 57,1 % des femmes souhaitent travailler dans des compagnies dont elles ne seraient pas les responsables, ce qui n'est le cas que de 14,3 % des hommes. Mais, parmi les femmes les plus diplômées (bac + 1 et plus), 57,1 % souhaitent développer leur compagnie ou en créer une alors que, parmi les individus de sexe féminin ayant le bac ou un diplôme inférieur, aucune ne souhaite se lancer dans la création d'une compagnie. Autrement dit, les femmes les plus diplômées rejoignent les aspirations professionnelles de leurs confrères masculins et sont moins souvent tentées par leur embauche dans des compagnies existantes que leurs consœurs moins diplômées. En revanche, chez les hommes, le niveau d'études semble n'avoir quasiment pas d'effet sur les représentations de

décrire les modalités de professionnalisation des comédiens qui montent de petites compagnies sous la forme de légères associations.

l'avenir. 57,1 % des individus ayant au maximum un bac souhaitent développer leur compagnie ou en créer une et cela est le cas pour 60 % de ceux qui ont un niveau supérieur au bac ; 42,9 % des hommes dont le bac est le diplôme le plus élevé envisagent de travailler dans une compagnie, comme 40 % de leurs confrères plus diplômés.

Ces chiffres permettent de dresser un tableau des relations entre sexe et création de compagnie. On voit que la création de sa propre activité est plus fortement liée au sexe qu'au niveau d'études. Elle est aussi fortement dépendante du parcours de formation des interviewés, car 71,4 % des personnes qui n'ont pas été dans des écoles de cirque envisagent la création d'une compagnie alors que cela n'est le cas que de 50 % des élèves et anciens élèves d'écoles de cirque, dont l'autre moitié préfère être employée par des compagnies. Cela étant, parmi les personnes actuellement en école de cirque ou y ayant été, 66,7 % des hommes aimeraient créer ou développer leur compagnie alors que cela n'est le cas que de 40 % des femmes. Parmi les personnes qui veulent travailler dans des compagnies (dont elles ne sont pas les responsables), 75 % sont des femmes. Projeter d'avoir sa propre compagnie ou s'engager dans ce type d'activité est donc d'abord une affaire d'hommes, même si les femmes les plus diplômées sont également intéressées par cette démarche. D'ailleurs, lorsque l'on demande à des élèves d'école de cirque d'expliquer quels sont leurs projets dans un futur assez lointain, la création d'une compagnie, qui dans ce cas est vue comme

la création d'une *grande* compagnie, est très rarement proposée par des jeunes femmes et beaucoup plus souvent par des hommes.

Même s'il ne s'agit pas d'une création d'entreprise, la gestion d'une compagnie implique des modes de travail et de rapport au marché du travail proches de ceux que connaissent les artisans ayant créé leur activité indépendante. Il s'agit de rechercher des moyens et des lieux de diffusion des spectacles, de tenir une comptabilité et de mener une activité créatrice tout en poursuivant sa propre formation de circassien car la concurrence étant, quoiqu'en disent les jeunes artistes, croissante, les « anciens » ne peuvent faire l'économie d'un perfectionnement technique incessant et d'une innovation artistique perpétuelle sous peine d'être déclassés sur le marché artistique local. Soulignons toutefois que, dans la population étudiée, aucune femme ne s'est lancée seule dans la création d'une compagnie, et celles qui l'ont fait l'ont fait avec leur conjoint. À l'inverse, les hommes créateurs de compagnies ne l'ont majoritairement pas fait avec une conjointe. La création d'une petite compagnie de cirque, aussi peu rentable financièrement soit-elle, ne déroge donc pas aux grandes logiques sexuées de la création d'entreprise puisque des études montrent que, d'une manière générale, les femmes ont moins d'inclination pour le *management* que les hommes[7].

7. L'activité professionnelle féminine s'est développée depuis une trentaine d'années surtout à l'intérieur de catégories dominées du point de vue hiérarchique et salarial.

L'exemple de Coco

La création d'une compagnie est l'un des moyens les plus usités pour prendre place dans l'univers local du cirque et fournir une carte de visite donnant des garanties de sérieux aux institutions en charge de la promotion et de la diffusion du cirque. Créer une compagnie, c'est exister professionnellement, et cette démarche est particulièrement présente parmi les individus entrés dans l'univers professionnel du cirque à la suite d'une reconversion professionnelle. Les multiples obstacles que ces personnes, qui ne sont pas passées par les écoles de cirque, rencontrent pour se faire une place dans le milieu du cirque où ils ne sont ni connus, ni reconnus, les doutes sur leurs compétences (qui n'ont pas été créditées par des écoles) et l'urgence de s'implanter dans le monde du cirque les conduisent à considérer la création d'une petite compagnie comme la meilleure option pour se professionnaliser. Fonder ce type de structure est une manière à la fois de développer une activité relativement indépendante des stratégies de recrutement des grandes compagnies et de s'affirmer en un domaine où l'absence de statut (rappelons que l'intermittence n'est pas un statut professionnel) préserve difficilement les

70 % des femmes actives font partie du groupe des employés et des professions intermédiaires (INSEE, 2001). *Cf.* Roland Pfefferkorn, *Inégalités et rapports sociaux. Rapports de classe, rapports de sexe*, La Dispute, « Le genre du monde », Paris, 2007.

artistes qui ne parviendraient pas à vivre de leur cachet de l'assignation à l'amateurisme.

La trajectoire de Coco, un clown entré à l'âge de 22 ans dans l'univers artistique, éclaire particulièrement bien ce que la création d'une compagnie peut représenter dans une biographie marquée par l'abandon d'une destinée professionnelle au bénéfice des arts du cirque. Coco est installé au sein de la friche artistique RVI depuis une vingtaine d'années. Il est arrivé au moment de la création du collectif et il a donc pu investir l'espace qui lui semblait nécessaire pour mener à bien son activité de clown. Il a construit, à l'intérieur de l'immense hangar que constituent les anciens bâtiments de l'usine, une salle de répétition de 30 m^2, un bureau et un petit appartement lui permettant d'être toujours sur place pour travailler. Il réalise des spectacles, des animations de rue et des *happenings*[8] pour des sociétés ou des collectivités qui cherchent des animations originales. Par exemple, il a été embauché par un groupe industriel pour prendre le rôle d'un invité un peu loufoque lors d'une soirée de gala.

Végétarien et rêvant de vivre en autarcie en produisant lui-même ses aliments et son énergie, le développement de son activité à la friche coïncide avec une contestation des valeurs « bourgeoises » représentées par la propriété, le logement individuel, la quête de l'argent, la fondation d'une

8. Le *happening* est une forme d'activité théâtrale qui n'utilise pas un texte ou un programme fixés à l'avance (tout au plus un scénario ou un mode d'emploi.

famille… Cadet d'une fratrie de trois garçons, Coco était destiné à reprendre l'exploitation familiale, dont ses frères ne voulaient pas. Pourtant, malgré sa formation et les pressions de sa famille, il a décidé à 17 ans de devancer l'appel du service militaire pour échapper à ce destin, jugeant que l'agriculture actuelle a peu de rapport avec l'image bucolique qu'il se faisait de la vie dans une ferme. À son retour de l'armée, il a décidé d'étudier l'électronique. Il s'est installé à Lyon, il a pu alors réaliser son rêve de voir des gens sur scène. Il s'est découvert une passion pour le travail de clown à la suite d'un stage dans lequel il s'était inscrit, d'après lui, un peu par hasard.

> Coco. — Je suis arrivé à Lyon, j'avais vécu dix-huit ans à la campagne. La campagne, un petit village de quatre cents habitants en Haute-Saône. Je crois que j'avais jamais été au théâtre de ma vie, en fait… Peut-être que j'ai été au cirque, une fois, voir Pinder ou Jean Richard, ou je sais pas quoi [rire] ou peut-être un petit cirque de village… Donc, en arrivant à Lyon, j'avais vraiment envie de voir du théâtre. En fait, j'avais envie de voir des choses, des spectacles où il y avait des gens en direct sur scène. J'avais envie de voir ce que c'était. J'étais très intrigué par ça, quoi, comme quelque chose de totalement inconnu, voir des gens en direct, comme ça, sur scène, j'avais très envie de voir ça. Et donc, quand je suis arrivé en formation d'électronique, j'ai dit à un mec qui était un petit

> peu de Lyon : « Écoute, moi, je veux aller voir des spectacles, il faut que tu me dises où c'est qu'il faut aller. » En fait, il se trouve que c'était quelqu'un qui prenait des cours de théâtre, et au lieu de m'emmener dans un théâtre, en fait, je me suis retrouvé dans un cours de théâtre.

C'est dans ce cours de théâtre que notre interviewé a pris goût à la comédie et s'est découvert une vocation pour la scène. À la suite de cette petite expérience théâtrale, informé par des affiches dans la rue de l'ouverture d'un stage de clown, il a décidé de s'y inscrire. Le travail proposé dans cette formation, qu'il a suivie durant plusieurs mois, a confirmé sa vocation. Durant l'été de la même année, à la fin du stage, Coco est parti en tournée avec des camarades rencontrés au cours du stage et avec le formateur lui-même. Ils ont monté un petit spectacle qu'ils ont proposé dans les nombreux festivals *off* durant la période estivale. Lors de son retour à Lyon, Coco n'a plus eu de doutes : il serait clown. Il a abandonné alors son activité professionnelle et s'est installé à la friche. D'emblée, il a voulu créer une compagnie afin de pouvoir gérer son activité de manière autonome et prétendre à des aides publiques.

La démarche de Coco rejoint celle de nombre de ses confrères n'ayant pas été formés dans des écoles de cirque. Ces personnes sont très souvent spécialisées dans les arts du clown et éventuellement dans le jonglage, autrement dit, dans des disciplines qui ne demandent pas un apprentissage

technique précoce, ni des compétences physiques leur permettant de réaliser des performances. Elles ont l'impression d'avoir fait fausse route durant des années, s'évertuant à poursuivre leur activité professionnelle sur une voie qui ne leur convenait pas et, un beau jour, elles ont connu le cirque, parfois après une petite incursion dans le théâtre. Les personnes dont le cirque n'est pas la première occupation mènent une activité rémunératrice et consacrent leur temps libre au cirque. Ils suivent quelques stages et quelques formations, mais souvent cela ne dure pas plus de quelques mois avant de prendre la décision finale de devenir exclusivement artiste. Cela signifie automatiquement une baisse sensible de la sécurité financière ainsi que la perte d'un statut professionnel éventuellement valorisant. Décider de devenir clown alors que l'on a déjà un emploi ou une formation en poche ne va pas sans le sacrifice d'un certain confort matériel et social. En revanche, dans les propos des interviewés apparaît très clairement qu'ils l'ont mis en balance avec leur confort psychologique ou émotionnel et qu'ils ont opté pour « être eux-mêmes », autrement dit pour sortir d'un système social et professionnel dans lequel ils avaient l'impression de ne pas pouvoir s'épanouir.

Chapitre 3
L'école du cirque

Habitus sportif et apprentissages circassiens

Alors que, dans les années 1980, des savoir-faire artistiques, une « présence », une « personnalité » pouvaient ouvrir les portes de l'ENAC, depuis les années 2000, l'augmentation considérable du nombre de candidats aux formations supérieures circassiennes se traduit par des modes de sélection où les performances physiques tiennent une place centrale. Le niveau d'exigence dans ces institutions est aujourd'hui proche de ce qui est attendu de sportifs de haut niveau. Les élèves des écoles préparatoires et professionnelles ont un capital physique important. Cela étant, si les jeunes qui se destinent aux arts du cirque ont derrière eux des années d'entraînement sportif dans différents domaines, on observe des différences sensibles

dans les modalités d'acquisition des pratiques circassiennes selon qu'ils proviennent du sport au sens large, ou bien de la gymnastique ou de la danse. Dans le premier cas, les jeunes additionnent, en quelque sorte, leurs nouveaux apprentissages aux anciens, qui en retour alimentent les premiers ; dans le second cas, des transformations d'habitudes gymniques sont nécessaires ; enfin, pour les anciennes danseuses, l'entraînement sportif obligatoire se révèle extrêmement pesant. Inversement, les élèves issus du monde du sport s'investissent aisément dans la danse, qu'ils soient garçons ou filles. Le fait est que la danse revêt un sens tout à fait particulier dans l'univers du cirque contemporain, et surtout dans les formations professionnelles. Elle n'a pas, à proprement parler, la place d'une pratique à part entière, elle est plutôt conçue comme un outil de préservation du capital corporel et d'ouverture vers l'expression de soi, de son intériorité.

Dans ce contexte, les responsables de l'École de cirque de Lyon s'efforcent de proposer une formation fondée sur différentes spécialités artistiques, prenant un peu leurs distances avec les formations qui visent essentiellement la performance physique. Ainsi, cette école entretient un rapport ambivalent avec les codes artistiques et esthétiques dominants dans l'univers du cirque contemporain. En tant qu'école préparatoire, elle contribue à la diffusion locale des principes de légitimité artistique produits au niveau national. Mais elle est aussi relativement autonome par rapport aux

institutions nationales dont un certain nombre de formateurs, pivots de l'école, critiquent précisément l'accent qu'elles mettent sur la performance physique. Créée par quelques jongleurs, acrobates et comédiens « amateurs » en 1990, cette institution est le fruit de la structuration d'un réseau d'interconnaissances locales regroupant des individus situés aux marges du champ artistique.

> Michel (équilibriste et jongleur, formateur à l'École de cirque de Lyon, 37 ans, origines sociales populaires). — [Il explique qu'il a appris à jongler en autodidacte lorsqu'il avait environ 12 ans et que, par la suite, il a voulu suivre une formation en arts du cirque.] Bon, je suis avec mes massues et mes balles et, un jour, je vois une affiche qui dit « Cours de jonglage » : « Ah bon, ça existe ? » [rire]. Je pensais que j'étais un peu tout seul à en faire dans mon appartement et du coup je vais voir le formateur [...]. C'était dans les années 1990 [...]. C'était un bonhomme qui avait une cinquantaine d'années, il était kinésithérapeute par le jonglage, il rééduquait les gens mais avec des balles de jonglage, il m'a un peu pris sous son aile parce que c'était un cours où il n'y avait que cinq personnes et il m'a dit : « Écoute, il y a un truc qui s'est monté avec des jeunes. Tu devrais aller avec des jeunes, nous, on est vieux pour toi. Va faire un tour, ça te fera du bien. » [...] Donc, j'ai été voir ce cours qui se montait avec des jeunes, c'était au même endroit [dans un

> lieu lyonnais dédié au jonglage] mais avec des horaires différents. Donc, avec le prof, on a monté une compagnie, enfin, une association, à l'époque ça s'appelait Les Mine de rien [l'interviewé explique que, durant quatre ans, cette compagnie s'est produite un peu partout en France, surtout dans la rue, en faisant la manche]. Et puis à un moment, on m'a parlé de l'école de cirque de Ménival. Moi, j'y suis allé pour prendre des cours. Donc, j'arrive, je me renseigne pour prendre des cours et je suis ressorti le soir même, c'est moi qui donnais des cours [rire] ! J'avais autour de 25 ans.

Les fondateurs de l'École de cirque de Lyon n'ont pas suivi les voies académiques de la formation artistique et ont fondé de petites compagnies sur la place lyonnaise à partir, notamment, des succès répétés du petit groupe de travail monté avec les meilleurs élèves (amateurs) de l'école lors de différentes rencontres régionales et nationales de cirque durant les années 1990. Les victoires remportées par ces élèves ont constitué le support de la légitimation de l'école auprès des acteurs culturels de différentes institutions locales (ville de Lyon, DRAC, conseil régional). Les formateurs « de la première heure », « noyau dur » de l'institution, soulignent la nécessité pour les élèves de rompre avec la culture sportive.[1] Et, même Michel,

1. Comme l'écrit Suzanne Laberge, la pratique sportive est « une forme culturelle polysémique » (« Les rapports sociaux de sexe dans le domaine du sport : perspectives féministes marquantes des trois dernières décennies », *Recherches*

spécialisé en techniques physiques, insiste sur cette dimension, considérant que l'âge d'entrée des élèves en formation préprofessionnelle (entre 18 et 22 ans environ) est, selon lui, trop tardif pour que les jeunes soient en mesure de mener une carrière d'acrobates. Ainsi, la *doxa* artistique qui veut que le talent, la créativité, la singularité ou l'expressivité ne *s'apprennent* pas vraiment est très présente dans le discours des formateurs. Ils défendent l'idée que la *présence* et la *sensibilité* de l'artiste de scène sont acquises par l'expérience personnelle, voire relèvent d'une sorte de *don*, et qu'elles sont ensuite travaillées en formation de cirque. Ce discours sur la nécessité de favoriser le développement des *qualités* artistiques des circassiens met en question les modes de sélection et de formation des écoles supérieures qu'ils conçoivent comme purement techniques.

> Philippe. — La classe prépa, je trouve que c'est un bon cursus. Nous, on est situé un peu au premier degré d'un cursus de formation professionnelle. Je trouve que c'est une des rares écoles, peut-être la seule en France, où il

féministes, vol. 17, nº 1, 2004, p. 25). Cependant, on peut en donner une définition relativement pertinente en s'appuyant sur les travaux de Jean-Marie Brohm (*Sociologie politique du sport*, Éditions universitaires, Paris, 1976) et de Pierre Parlebas (*Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice*, INSEP, Paris, 1981) et considérer que le sport est caractérisé par l'institutionnalisation, la compétition et la codification de pratiques physiques visant la performance corporelle.

y a en même temps vraiment un travail technique et une sensibilisation réelle à la création. D'emblée, on sensibilise les élèves à leur choix. On les met en face de leur choix aussi d'être artiste de cirque. « Est-ce que tu ne veux être qu'un athlète ? Auquel cas t'es pas un… On va dire, artiste de cirque. T'es un athlète de cirque. » Ou alors : « Est-ce que t'as envie aussi de raconter quelque chose ? Quel est ton propos, qu'est-ce que tu as à dire au monde ? » Voilà, on les renvoie aussi pas mal à ce choix. J'aime bien cette école pour ça. Je pense que c'est la seule, de ce niveau-là, qui permet ça. [On lui demande comment sont les autres écoles de cirque professionnelles ou de préparation à la professionnalisation.] Elles sont très techniques, excessivement techniques. Le rapport au jeu, à la création, ça ne les intéresse pas. D'ailleurs, je pense que lorsque les élèves sortent de l'année de prépa et qu'ils vont voir d'autres écoles, c'est vrai qu'ils [les examinateurs] regardent avant tout leur niveau technique. Et ça nous pose des questions aussi. Est-ce qu'il faut encore *booster* plus sur la technique ? Au détriment du jeu et de la création, faire des bêtes, quoi. Ou est-ce que quand même on continue à arroser cette sensibilité qui donne une autre qualité peut-être à leur technique ?… Une façon d'être en scène, d'appréhender un public, d'appréhender leurs partenaires et de s'appréhender eux-mêmes dans cette pratique. […] Mais ce qui est en train de se passer, c'est

> qu'il y a un niveau qui est en train de monter de partout au niveau technique, au niveau national et international, et ça nous pose question de comment on peut s'aligner, que les jeunes à la fin de l'école ne se retrouvent pas sur le tapis. Je pense qu'il n'y a pas non plus que le système pyramidal des écoles, il y a aussi le système d'apprentissage, d'être sur le terrain. Et il faut aussi les sensibiliser à ça. C'est-à-dire qu'il n'y a pas que l'école dans la vie. Moi-même je n'ai jamais fait d'école, et ça fait vingt ans que je vis de ce métier et c'est pas mal quand même. Ben ouais, j'ai pas fait d'école.

Détenteurs d'un capital symbolique de renommée exclusivement locale, ces « artistes-formateurs » diffusent les critères d'excellence des « grandes écoles », fondés sur la performance corporelle, tout en participant de la construction d'un espace local du cirque caractérisé par une certaine distance critique avec l'« excellence corporelle » et le « dépassement de soi ». Mais, bien que la formation proposée à Ménival accorde une grande importance à la démarche artistique (composition de « petites formes »[2], « expressivité », élaboration d'un propos artistique…), il n'est guère possible d'être accepté dans une formation professionnelle sans avoir une bonne condition physique et des compétences en équilibre, portés ou

2. Ce terme est utilisé dans l'univers du cirque contemporain pour désigner ce qui pourrait ressembler à des saynètes : un « mini-spectacle » (quelques minutes) fondé sur un argument, un déroulement, une signification.

acrobaties. C'est pourquoi les sélections opérées à l'entrée de la formation lyonnaise s'appuient aussi sur l'évaluation des capacités physiques.

Au cours d'une journée consacrée à la « mise en situation »[3] de candidats présélectionnés sur dossier, les formateurs observent *in situ* les pratiques physiques des jeunes. Dans cette formation, à la différence de ce qui se passe dans les écoles supérieures, le jury ne s'attend pas forcément à ce que les candidats fassent preuve d'une virtuosité physique exceptionnelle, mais il est important qu'ils se montrent capables de faire une trentaine d'heures hebdomadaires d'activités physiques intenses. La sélection sur critères physiques se déroule durant une journée au cours de laquelle les élèves passent, le matin, des tests pour mesurer leur condition : tractions, pompes, souplesse, résistance, endurance, force… L'après-midi est consacré à l'évaluation de leur capacité à réaliser quelques figures acrobatiques au sol « basiques » : roulades, rondades, roues, équilibres…

> Sarah (coordinatrice de l'École de cirque de Lyon, 33 ans, bac + 5). — [On lui demande comment se passe le recrutement des élèves.] C'est un recrutement sur le dossier, d'abord. Donc un dossier, il doit nous renseigner sur

3. La coordinatrice de l'école de cirque m'a dit recevoir environ quatre-vingt-dix candidatures, parmi lesquelles le jury (composé de formateurs) retient environ quarante personnes, qui sont ensuite « auditionnées » (exercices physiques et entretien) et dont une douzaine sont finalement recrutées.

> leur parcours, leurs motivations, voilà… Il n'y a pas de niveau scolaire exigé, à part le BEPC, quoi, parce que c'est difficile avant… Et qu'ils aient 16 ans, donc qu'ils aient l'âge où l'école n'est plus obligatoire. […] Après, nos critères, c'est qu'il faut avoir une pratique physique et/ou artistique depuis au moins un an, de façon quand même un peu soutenue. Après, il faut qu'ils aient quand même déjà tâté du cirque. À mon avis, on n'arrive pas comme ça sans jamais avoir essayé. Il faut quand même qu'ils aient une motivation réelle pour les arts du cirque.

Une fois acceptés à l'école, les élèves se soumettent tous les jours à une préparation physique, (course à pied, musculation, étirements musculaires, assouplissements…) qui dure environ une heure. Elle est suivie des différents cours de pratiques circassiennes : acrobaties réalisées sous le contrôle d'un ancien entraîneur de gymnastique, équilibres, danse contemporaine, jonglage et expression corporelle. Le « dépassement de soi », la résistance à la douleur physique, au découragement, la répétition inlassable de gestes et de postures, les échauffements en début de journée (ou de séance), les étirements en fin de séance deviennent une habitude. L'apprentissage des techniques de cirque se déroule ainsi dans la continuité des socialisations sportives inscrites dans les corps de la plupart de ces élèves.

> Vincent (jongleur et clown, élève en formation préparatoire à l'école de cirque de Lyon,

bac, père ouvrier, mère secrétaire). — [Vincent a toujours fait du sport, il a joué au base-ball en équipe nationale durant trois ans, il s'est initié au cirque au collège et a poursuivi le jonglage en « loisir ».] Pour le physique, j'ai toujours été sportif, mais j'ai dû retrouver [en commençant l'année préparatoire de l'école] du physique, courir le matin… [On lui demande si cela lui plaît.] Non. Au départ, c'est quand même une obligation. Mais du coup, c'est une bonne obligation. Je sais que c'est un équilibre et que c'est bien de le faire. Même si durant les séances de gainage, on en bave tous. On fait douze minutes, c'est pour avoir le corps gainé. On a douze oppositions et on les tient une minute chacune. Donc ça gaine tout ce qui est abdominaux, fessiers… C'est dur. Parce que, moi, je suis super-raide. Le base-ball, c'était explosif. Du coup, on gonfle les muscles mais on ne les étire pas. Du coup, là-dessus, j'ai beaucoup de lacunes. Du coup, cette année, c'était un objectif d'être souple des épaules. Dans toutes les disciplines, c'est utile. Et puis d'être souple un peu partout… Donc ça, c'est pareil. Là-dessus, je ne mets pas une priorité mais c'est quelque chose d'important. Je suis le plus raide de la promo pratiquement, et du coup, c'est triple souplesse et triple étirement pour moi. Il n'y a que comme ça que ça va marcher. Parce que si je m'étire comme les autres, ça va rien faire. Du coup, il faut que je m'étire comme les autres, plus un étirement qui fait que ça a un effet.

Parmi les différents sports d'où proviennent les élèves, la gymnastique sportive (agrès, compétition) tient une place un peu particulière. Elle est à la fois recherchée lors des sélections car elle laisse espérer aux formateurs de belles réussites acrobatiques, mais ils la considèrent aussi comme une entrave à l'acquisition d'une gestuelle expressive. En formation préprofessionnelle, ce ne sont quasiment que des femmes qui proviennent du milieu de la gymnastique car, si la gymnastique sportive intéresse un peu plus d'hommes que la gymnastique rythmique ou d'entretien, elle demeure une activité éminemment féminine. Les hommes détenant des compétences acrobatiques élaborées en dehors de l'univers du cirque sont, quant à eux, plutôt issus des sports de glisse ou de l'escalade, par exemple. L'amorce d'une formation en arts du cirque demande aux jeunes femmes ayant pratiqué la gymnastique sportive à haut niveau une transformation de leur rapport aux pratiques gymniques et plus largement au sport. Comme elles sont pétries de culture sportive et étrangères au travail de la scène et de la composition artistique, l'engagement dans une pratique circassienne suscite souvent des tensions chez ces jeunes gymnastes. Elles se voient prises entre leurs habitudes gymniques (positionnements du corps, modes d'exécution des figures…) et les attentes artistiques (originalité, expressivité…) de l'univers circassien.

Pour saisir ce que l'entrée dans les pratiques circassiennes implique au niveau dispositionnel

pour des jeunes femmes gymnastes, le cas de Coralie est significatif. Élève de l'École de cirque de Lyon au moment de notre enquête, cette jeune fille avait pratiqué la gymnastique sportive dans des classes aux horaires aménagés (vingt heures de gymnastique par semaine) de la sixième (11 ans) à la quatrième (14 ans). Ensuite, elle s'est spécialisée en trampoline jusqu'en terminale (18 ans). Elle a évolué dans le monde de la compétition et a découvert le cirque grâce à un ami qui l'a emmenée, au cours de sa première année de BTS en arts appliqués, voir un spectacle de cirque basé sur des techniques de trampoline. Elle a alors décidé de terminer ses études (un an) tout en suivant des cours de cirque en « loisir » afin de préparer le concours d'entrée dans la « prépa » de l'École de cirque de Lyon car elle avait « enfin trouvé une activité lui permettant de lier l'art [*cf.* ses études en arts appliqués] et la gymnastique ». Elle a été retenue par le jury, mais elle s'est rendu compte, dès les premiers mois de formation, que les attentes des formateurs, surtout de ceux encadrant les séances de « création artistique » (leur objectif est d'accompagner les élèves dans la création d'une « petite forme »), en matière artistique ne concordaient pas avec ses manières de pratiquer.

> Coralie (élève de la classe préprofessionnelle de l'École de cirque de Lyon, 20 ans, bac + 2, père mécanicien, mère éducatrice). — Quand on fait de la gym, c'est de la compétition. Donc il faut être la meilleure tout le temps. C'est de

> l'automatisme, de la répétition, de la répétition… […] Tu fais les choses, on te juge et on te met une note. Du coup, quand tu fais des choses, tu les fais pas pour toi, mais tu les fais pour les autres. C'est ça qui a été dur pour moi. Le premier TEC [travail en cours][4], ça s'est vachement ressenti. Ils [les formateurs] ont pas compris ce que je faisais. Ils avaient l'impression que je me regardais. Sur le coup, j'ai pris ça… Je suis orgueilleuse… Donc, d'après ce qu'ils me disaient, j'essayais trop de contrôler ce que j'étais en train de faire et, du coup, il n'y avait aucune émotion qui circulait. Donc c'était une sportive qui essayait de faire un spectacle de gym. La fracture [elle s'était fracturé un orteil au cours d'un exercice et n'a pu se rendre à l'école de cirque pendant un mois] a été assez bénéfique, parce que j'ai eu le temps de cogiter. Et donc je me suis rendu compte de ça. Que j'étais la sportive qui venait et qui essayait de faire un spectacle, alors qu'il fallait que je l'enlève et que, quand je faisais des choses, c'était de l'intérieur. Le regard des autres ne devait pas avoir d'importance. C'était moi, c'était ma sensibilité… On aime ou on n'aime pas…

À son arrivée à l'école, durant plusieurs mois, la jeune fille s'est sentie en décalage avec les autres élèves. Elle était convaincue d'être enferrée dans

4. Au mois de décembre, les élèves de la classe préparatoire préparent un spectacle constitué de « petites formes » (saynètes comportant des démonstrations de « techniques » de cirque).

un carcan (lié à sa pratique de la gymnastique) ne lui donnant pas la possibilité « de se lâcher ». Une succession de blessures et de problèmes physiologiques (entorses, fractures, maux de dos, douleurs à l'épaule) en un temps très court (deux mois), interprétés par son ostéopathe comme une somatisation de « blocages » intérieurs, l'a persuadée que son corps et son esprit se confrontaient. Elle pensait qu'elle avait des « capacités physiques » mais que son « esprit », modelé par le sport, l'empêchait de les mettre au service d'un projet artistique (autrement dit, de la création d'une « petite forme »).

> Coralie. — C'est vrai que, techniquement, j'ai un passé qui est assez lourd et intéressant, donc, du coup, j'avais envie de voir un peu comment on transforme l'esprit, si je peux dire… J'étais sportive, et de venir dans une école où on s'intéresse à la personne et à l'artistique, ça me permettait aussi de changer de mentalité. Je crois que j'avais besoin de ça pour me lancer. Parce que je suis passée dans une période, là, où la sportive et l'artiste, je crois, elles se sont un peu confrontées. Parce que j'ai toujours des anciens tics qui reviennent, dans mon corps, la préparation, etc.

Inscrite dans un contexte favorable au déclenchement d'habitudes gestuelles et posturales[5]

5. Il s'agit de schèmes d'action intériorisés au cours d'un processus d'« accumulation-répétition » de comportements et de pratiques qui permettent « d'enchaîner de manière

acquises par la pratique gymnique (les agrès, les noms des figures, la tenue vestimentaire, les échauffements pour les apprentissages acrobatiques sont similaires à ceux des cours de gymnastique), Coralie a de « mauvaises habitudes » (« tout se passe comme si la situation nouvelle l'amenait à ressentir une partie de ses dispositions ou de ses habitudes comme étrangères à elle [lui] »[6]) de gymnaste qui se traduisent par de fortes impulsions (« c'est plus fort qu'elle ») à réaliser les figures de cirque comme si elle réalisait des figures de gymnastique, autrement dit, comme des figures « encadrées » par les normes de la pratique compétitive (tension des membres, postures de la tête, mode de réception au sol, regard…).

Pour faire du cirque, Coralie doit se défaire d'une partie de ce qu'elle appelle des « tics » acquis en gymnastique. Mais il faut aussi qu'elle en garde certains, car l'acrobatie, dont elle veut faire sa profession, requiert des compétences gymniques. Il s'agit donc pour elle d'opérer une transformation partielle et ciblée de ses modes d'action sensori-moteurs. Les difficultés auxquelles elle se trouve confrontée, et qu'elle attribue tantôt à un « blocage de son esprit », tantôt à des résistances de son corps (les « tics »), renvoient

assez naturelle les gestes sans avoir besoin de commander au corps de les faire, sans qu'aucun calcul conscient n'intervienne pour les guider ». Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Nathan, Paris, 1998, p. 90.

6. Bernard Lahire, « Esquisse du programme scientifique d'une sociologie psychologique », *Cahiers internationaux de sociologie,* vol. CVI, janvier-juin 1999, p. 40.

à la difficulté que représente le fait de sauvegarder dans son patrimoine d'habitudes les réflexes nécessaires à l'exécution de figures acrobatiques virtuoses et d'abandonner ceux qui sont liés aux normes et aux codifications de la pratique compétitive. Ainsi, il s'agit pour Coralie de ne « déclencher » que partiellement ses comportements de gymnaste. C'est un exercice assez complexe car les habitudes corporelles non réflexives acquises au cours de la formation en gymnastique doivent se coupler avec des habitudes corporelles (aussi) plus réflexives à même de contrer les manières de faire à connotation sportive. Un exemple notable des transformations d'habitudes à opérer est celui qui concerne les équilibres au sol sur les mains : pendant des années Coralie a été habituée à « rentrer la tête » ; or, en cirque, il faut, au contraire, regarder le public… L'abandon du réflexe acquis durant ses années de gymnastique a demandé à la jeune apprentie circassienne plusieurs mois d'autocontrôle permanent durant les exercices acrobatiques.

Le travail de transformation partiel d'habitudes corporelles et gestuelles des gymnastes pour réaliser des prouesses physiques à visée circassienne est relativement délicat et est à la source de tiraillements importants chez les pratiquantes. En effet, les pratiques physiques des anciennes gymnastes entretiennent une forte similitude avec les pratiques acrobatiques de cirque dont elles se différencient peu en termes « techniques », surtout quand les artistes réalisent seuls les figures (les

« numéros » acrobatiques dans lesquels interviennent plusieurs artistes requièrent des savoir-faire spécifiques qui ne sont pas inculqués en gymnastique). Il s'agit principalement, pour les femmes habituées à pratiquer la gymnastique, d'abandonner une logique de la « discipline » et d'incorporer une logique de la « singularité ». Ces deux modèles d'apprentissage, relevés par Sylvia Faure[7] dans les cours de danse (qui sont typiques, pour le premier, de la danse classique et, pour le second, de la danse contemporaine) se retrouvent en effet dans les différenciations infinitésimales entre les apprentissages gymniques et circassiens acrobatiques. Même si les deux logiques se superposent partiellement, dans l'univers de la gymnastique, les techniques du corps sont fortement valorisées et doivent être « le plus fidèlement incorporées en suivant un "modèle" idéal »[8] (logique de la « discipline »), alors que, dans l'univers du cirque contemporain, l'acrobate est considéré comme un créateur, il doit faire preuve d'invention et personnifier ses gestes tout en incorporant (comme en danse contemporaine) des schèmes moteurs performants.

Certaines difficultés exprimées par Coralie pour passer de la gymnastique à l'acrobatie s'observent aussi chez des individus ayant incorporé des habitudes corporelles semblables à la gymnastique mais peu codifiées. Cela est le cas d'un autre élève

7. Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, La Dispute, Paris, 2000.

8. *Ibid.*, p. 115.

de la formation professionnelle de Lyon, Thibaut. Il a fait longtemps du roller acrobatique à un niveau de compétition. Il m'a expliqué lui aussi qu'il avait gardé de « mauvaises habitudes » de son expérience du roller, bien qu'il pratique l'acrobatie circassienne depuis trois ans.

Thibaut a joué au football durant son enfance, ensuite il a fait du tir à la carabine jusqu'à un niveau de compétition élevé, mais la solennité des rencontres lui a, dit-il, « fait peur ». Après le collège, malgré ses bons résultats scolaires et une année d'avance (il avait « sauté » une classe de maternelle), il a décidé de poursuivre sa scolarité en lycée technique, au désespoir de ses parents et de ses professeurs. Sa deuxième année de lycée s'est assez mal passée, il n'est pas allé en cours régulièrement et il a commencé « à mal tourner ». Il a obtenu malgré tout son CAP et son BEP, mais il n'a pas souhaité préparer un bac pro, comme le voulait son père. Il envisageait de s'engager dans l'armée. Alors, sa sœur aînée (dix ans de plus que lui), qui était danseuse chorégraphe, lui a proposé de la rejoindre à Châtellerault afin qu'il puisse « réfléchir à son avenir » et s'initier à la musique dans le conservatoire où elle travaillait. Là, il a découvert les arts du cirque, et il a suivi des cours de pratiques circassiennes. Il a ensuite suivi une formation préparatoire à l'entrée dans les écoles professionnelles de cirque (juste avant d'entrer, l'année suivante, en formation loisir à Ménival puis en formation préprofessionnelle dans la même structure). Au cours de la période où il abandonnait

progressivement ses études, Thibaut s'était investi corps et âme dans le roller acrobatique ; il m'a dit que, durant quatre ans, il portait plus souvent des rollers que des chaussures… Lorsqu'il a découvert le cirque, il l'a investi de la même manière ; il dit que cela est rapidement devenu pour lui « presque une drogue » et qu'il a « lâché les rollers » quand il a « commencé à se mettre sur les mains. »

> Thibaut (équilibre sur les mains, acrobatie, 23 ans, BEP de mécanique de précision, père architecte, mère assistante maternelle). — [On lui demande en quoi consistait sa pratique du roller.] Oui, sur des rampes, tout ça… J'ai pris plein de réflexes. Ça a été super-dur de faire juste une pirouette. Pour moi, c'était super-dur de le faire avec les jambes tendues déjà. Parce qu'avant, tout le temps, les jambes remontaient… Et de le faire droit… Parce que toutes les positions étaient désaxées avant [dans la pratique du roller acrobatique, les individus se déhanchent]. Il y a eu des trucs… Même encore maintenant, il y a plein de trucs, je les paye. Toutes les bases d'acrobatie, je les ai pas… […] Même, souvent, avec les mouvements de base, je m'aperçois que je galère vraiment. Parce que c'est pas des trucs qui sont… ancrés. Même des trucs tous bêtes, une rondade… Bon, ça monte après parce que, avec les rollers, j'ai ce qu'il faut dans les jambes pour monter. De tracter les rollers, à chaque fois, forcément… quand on les enlève, ça monte. Après, j'ai pas

> une rondade super-efficace. C'est un peu… Il y en a une sur cinq qui est bien.

Ainsi, d'une manière générale, les « apprentis circassiens » ayant un passé en acrobaties doivent « désapprendre » quelque chose pour apprendre « quelque chose du cirque », et toute la difficulté réside dans le fait que ce qu'ils doivent acquérir n'est pas explicité ni formalisé par les formateurs.

Face aux observations critiques dont la saynète proposée par Coralie a fait l'objet de la part des personnes l'évaluant, la jeune fille s'est profondément et douloureusement remise en question, interprétant ses habitudes gymniques comme une aspiration personnelle à la perfection qui, selon elle, avait sa source dans un narcissisme qu'elle jugeait trop développé. Elle avait composé une « forme » centrée sur l'idée de « colère », où elle faisait des figures acrobatiques habillée en robe noire et talons hauts autour, sur et sous une table. Rondades, saltos et autres figures gymniques étaient très élaborés et très bien travaillés, l'argument semblait original et la mise en scène aussi. Mais les formateurs lui reprochèrenty une absence d'expressivité, de « présence sur scène ». L'accès à une pratique acrobatique artistique consistait, pour elle, à réaliser un « travail de soi sur soi »[9] afin de se « débarrasser » des normes esthétiques (la « perfection ») de la gymnastique.

9. Il s'agit d'une entreprise individuelle de transformation de ses propres dispositions. *Cf.* Muriel Darmon, *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, La Découverte, Paris, 2003.

La démarche de Thibaut était, elle, quelque peu différente. Il percevait, à la suite des remarques de ses professeurs d'acrobatie, que ses habitudes posturales étaient par trop « imparfaites », que son corps était « désaxé » et que ses jambes n'étaient pas assez « tendues » pour que ses mouvements soient « efficaces », autrement dit, lui permettent de réaliser des prouesses. En somme, Thibaut manquait d'habitudes gymniques, cela le « bloquait » complètement et il ne parvenait pas, au final, à élaborer de forme pour la présenter en fin d'année… Thibaut a finalement abandonné le cirque, quelques semaines avant la fin de la formation, pour se tourner vers la musique. Coralie, elle, contre les attentes de ses professeurs, a été reçue à l'ENAC. Elle a été la seule de sa promotion à intégrer la prestigieuse école décriée par une partie des artistes-formateurs « locaux ». Il faut croire que ses compétences gymniques ont été appréciées dans l'école professionnelle.

Nos deux « apprentis acrobates » (Coralie et Thibault) étaient manifestement dotés d'habitudes corporelles non conformes aux exigences du cirque, l'un parce que ses pratiques sont « trop libres » et donc jugées « inefficaces », l'autre parce que ses pratiques étaient considérées comme « trop rigides ». Ainsi, l'apprentissage des acrobaties circassiennes s'appuie sur des techniques du corps issues de la gymnastique, mais les injonctions des formateurs à l'égard des élèves formés à la gymnastique, qui doivent « se libérer », montrent que, si les méthodes et les figures gymniques sont

sollicitées dans les pratiques circassiennes, le mode d'exécution de ces dernières est particulier. Certaines normes corporelles et posturales issues de la gymnastique doivent être abandonnées par les acrobates circassiens afin de laisser place à des manières de faire « originales », à même de susciter chez le public étonnement, fascination, etc. Autrement dit, ce qu'artistes et formateurs appellent la « dimension artistique des pratiques » (ou « pôle artistique » ou « part artistique ») renvoie à la quête de singularité inhérente à la démarche artistique construite comme individuelle et unique, et qui implique de substituer au « corps de gymnaste » un « corps de circassien », c'est-à-dire un corps « temporellement structuré et physiquement remodelé selon les exigences propres au champ »[10] du cirque contemporain.

De la danse aux pratiques circassiennes

La complexité du passage de la gymnastique à l'acrobatie fait que beaucoup de formateurs et d'artistes pensent que la pratique physique préparant le mieux les élèves à une formation aux arts du cirque est la danse. Un passé de danseur ou de danseuse est ainsi souvent conçu dans le milieu circassien comme un formidable atout, les danseurs et les danseuses ayant la réputation de mieux et plus rapidement accéder à deux dimen-

10. Loïc Wacquant, « Corps et âme. Notes ethnographiques d'un apprenti boxeur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 80, novembre 1989, p. 48.

sions importantes des arts du cirque que les autres : techniques physiques et expression artistique.

> Sarah. — En fait, c'est vrai que… Moi, je dis toujours qu'on se rapproche vraiment le plus de la danse. Vraiment, pour moi, c'est la discipline artistique qui se rapprocherait le plus du cirque. Parce qu'on est à la fois sur une pratique physique et une pratique artistique, ce qu'on n'a pas au théâtre et ce qu'on n'a pas dans le sport, qui n'est pas du tout artistique. Vraiment, la danse c'est… D'ailleurs, on voit, c'est les mêmes entraînements, souvent… Il y a plein de points communs et vraiment entre les danseurs et les circassiens. Il y a que le côté prise de risque qui va être différent entre les circassiens et les danseurs. Tout ce qui est sur la perception du corps, l'entretien du corps sur la durée, la façon de le faire fonctionner, c'est vraiment commun entre la danse et le cirque.

Dans les apprentissages de cirque, la forme de danse privilégiée est la danse contemporaine. En opposition à la danse classique, durant la première moitié du XX^e^ siècle, cette forme artistique prône une libération corporelle et un affranchissement des corps vis-à-vis des normes académiques (de la danse classique). Elle laisse aussi « une grande place à la logique de la singularisation »[11], comme

11. Sylvia Faure, « Dire et (d')écrire les pratiques de danse. Opposition entre pratiques discursives et non discursives », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 108, juillet 2000, p. 167.

le cirque contemporain. Danse et cirque contemporains entretiennent ainsi de grandes proximités en ce qui concerne les valeurs de la création artistique (« singularité », « liberté », « créativité »…). Chez les apprentis circassiens découvrant la danse, l'engagement dans un travail corporel différent de celui auquel ils sont habitués se traduit par le développement d'un certain goût pour la singularité. Les jeunes femmes et jeunes hommes découvrant la danse m'ont, en effet, fait part de leur plaisir et de leur intérêt pour cette pratique, certains regrettant même de ne pas l'avoir connue plus tôt. En revanche, les jeunes filles issues de la danse sont assez peu enclines à s'engager dans les préparations physiques calquées sur les entraînements sportifs. Elles disent ne pas aimer courir, faire des exercices abdominaux, de la musculation… Leur peu d'appétence pour le sport rend ainsi les pratiques de préparation physique particulièrement pénibles pour elles. Il s'avère que si les habitudes et les dispositions acquises en danse ne favorisent pas le développement d'appétence pour des pratiques sportives, à l'inverse, avoir baigné dans la culture sportive ne constitue pas un obstacle pour apprécier la pratique de la danse, même quand cela semble difficile (certains élèves ne se considèrent pas assez « souples »…).[12]

12. Ces observations montrent qu'il est important, comme le souligne Bernard Lahire (« Esquisse du programme scientifique d'une sociologie psychologique », article cité, p. 39), de clairement distinguer « compétences » (« capacités à faire… ») et « appétences » (goût ou envie de le faire), et

Cette apparente contradiction avec ce qu'il se passe dans d'autres espaces sociaux (école, clubs de jeunes, clubs de sport…) où les jeunes sportifs sont plutôt hostiles à la pratique de la danse contemporaine s'explique par le fait que, dans les formations circassiennes, les anciens sportifs se sont très souvent tournés vers le cirque parce qu'ils supportaient mal la compétition et les normes sportives. Partant d'un certain dégoût du sport, ils défendent alors l'idée, renforcée au cours de leur parcours circassien, que les exploits physiques ne sont intéressants que s'ils « disent » quelque chose des individus. Dans cette optique, les pratiques physiques à vocation « expressive » ou « sensible » sont assimilées aux aspects les plus artistiques de leur formation. Par conséquent, les élèves et les artistes de sexe masculin sont plutôt friands de danse alors qu'habituellement les hommes ont peu de goût (voire du dégoût) pour les pratiques de danse chorégraphiée et didactisée[13]. Cette situation exceptionnelle s'explique par le fait que des pratiques corporelles socialement connotées comme « féminines » sont, dans l'univers du cirque contemporain, réinterprétées (par les artistes) comme des « outils efficaces »

que du goût pour des pratiques peut apparaître chez des individus n'ayant pas de compétences dans le domaine. Par exemple, les « jeunes danseuses » sont « capables » de suivre les entraînements physiques intensifs mais elles « n'ont pas envie de les faire ».

13. Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, *Culture hip-hop. Jeunes des cités et politiques publiques*, La Dispute, Paris, 2005.

pour leur progression artistique : « La danse aussi, ça m'attire. Par rapport aux personnages de clown, pour les mouvements » (Vincent).

> Maël (échassier, jongleur, fondateur d'une compagnie de cirque, 29 ans, terminale, père éditeur, compagne échassière et clowne). — En fait, les échasses, ça nous tasse, et la danse classique, elle nous étire, quoi. Moi, j'ai grandi depuis… [il a commencé à faire de la danse intensivement depuis quelques mois]. On a commencé le 5 janvier, depuis janvier, j'ai grandi. Parce que ma colonne, elle se tasse, se tasse, se tasse, parce que les échasses ça te pète la colonne. Comme le trampoline, les choses comme ça, ça te crrrr [il crisse avec la bouche], ça te réduit. Il faut bien t'étirer et la danse classique, justement elle t'apprend. C'est génial, donc tous les deux [sa compagne et lui], on est là et on est de plus en plus grands, puis on s'en rend pas compte, puis on est là, en train de faire des mouvements. Et puis après, on se dit : « Waouh ! C'est super ! » Ça grandit, ça t'assouplit, tu prends du muscle… Moi, j'ai le bas du dos… C'est rigolo, fin janvier, elle [sa professeure de danse] me disait que j'étais un peu bloqué de l'omoplate gauche. Donc on a beaucoup travaillé dans l'omoplate gauche, maintenant il va mieux. J'ai les épaules vachement en avant, elle me les a remises en arrière. Et maintenant qu'on a retravaillé mes épaules et mon omoplate gauche, et bien maintenant

> on s'occupe de mon bas du dos. Donc je tends à chaque fois vers un travail comme ça. Ça te fait grandir, c'est sûr.

Les propos de Maël montrent non seulement que la danse présente pour lui un intérêt artistique mais qu'il lui attribue des « vertus » réparatrices de son corps, comme nombre de ses confrères et consœurs. Les circassiens des deux sexes sont effectivement très attachés à la préservation de leur capital corporel, et ils s'efforcent de compenser la mise à l'épreuve de leur corps par les recours à des techniques censées favoriser le bien-être corporel (« il ne faut pas se faire mal », « il faut s'arrêter si on éprouve des douleurs corporelles »…). Cette conception de l'entraînement du corps s'appuie sur l'idéologie de l'authenticité édifiée dans l'univers de la danse contemporaine. Il s'agit de « construire un corps sujet, non souffrant, conscient et capable par cette prise de conscience de trouver par lui-même ses propres chemins kinesthésiques et moteurs »[14]. Les formations (initiales et continues) professionnelles en arts du cirque font ainsi appel à la danse contemporaine non seulement en raison de son caractère artistique mais aussi et surtout parce qu'elle véhicule une « culture du corps sensible » et de l'« intériorité » très valorisée dans l'univers du cirque contemporain.

14. Sylvia Faure, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 99.

Cathy (fildefériste, 28 ans, bac + 2, père chercheur au CNRS, mère institutrice). — J'ai changé [elle explique qu'elle n'a jamais fait beaucoup de sport mais que, dans sa formation de circassienne, elle a effectué des échauffements de type sportif]. Là, je suis vraiment sur des choses beaucoup plus intérieures, sur la sensation des petites choses. Surtout depuis que j'ai rencontré ma prof [depuis deux ans, elle suit les cours d'une formatrice en fil], qui travaille avec l'énergie justement. C'est vrai que les gens avec qui je travaillais, les compagnies et tout ça, il y avait un décalage entre ma manière de m'échauffer et eux. Eux étaient dans quelque chose de très forme, très sportif, etc. Et moi, je suis toujours un peu plus en douceur, plus calme. […] Oui, ça fait deux ans que je m'échauffe différemment. [On lui demande d'expliciter sa méthode d'échauffement.] Ça s'inspire de plein de choses… De la danse, des échauffements de danse au sol… alors, avec Marie-Anne [sa formatrice], c'est le wushu, donc c'est une technique d'énergétique chinoise qui met un peu de chi gong, de choses comme ça, donc oui, effectivement, il y a ça. Moi je suis beaucoup dans les massages aussi, pour commencer. Des fois, ça vient, j'en sais rien, mais tout, quoi. Les oreilles, la tête, le visage, les pieds beaucoup… Donc tout ça. Après, il y a différentes influences. Je travaille beaucoup sur la respiration…

À Ménival, les cours de préparation physique côtoient des cours appelés de « conscience corporelle » qui trouvent leur source dans des techniques issues de la relaxation, du yoga, des « médecines douces » et qui visent à mettre en harmonie le corps et l'esprit dans un souci de préservation du capital corporel (santé, capacités…).

> Muriel (formatrice à l'École de cirque de Lyon, comédienne, 45 ans). — [Elle donne des cours de « conscience corporelle » aux élèves et on lui demande en quoi cela consiste.] En fait, mon objectif…, c'est d'avoir une conscience d'eux-mêmes autrement que par le faire, de vraiment rentrer dans une écoute profonde et apprendre à lâcher. […] Moi, j'ai plus envie qu'ils sentent, qu'ils le sentent eux dans leur existence, là où ça passe, là où ça passe pas, là où ils ont une résistance et que c'est bien qu'elle y soit… Là où « ah tout d'un coup, ça va mieux parce que je lâche ma respiration »… Parce que c'est aussi en lien avec tout ce qu'ils font autour… C'est dans une acceptation, un abandon à ce qu'on peut faire aussi… Donc voilà. Et puis apprendre à manipuler l'autre, c'est aussi une sorte de toucher, une forme de conscience corporelle. Prendre l'autre, c'est faire attention à ce que ce ne soit pas trop fort, aller dans le mouvement de l'os ou du muscle. Voilà, je trouve que c'est… Pour moi, c'est beaucoup de ressenti… Parce que j'ai beaucoup appris comme ça. Il faut sentir les choses pour

> pouvoir donner après. En faisant et en sentant où ça me faisait du bien… Et voilà… comment j'ai pu évoluer à travers ça. Donc voilà… et puis en plus, c'est pas du luxe, quand je vois comment ils arrivent en cours et comment, à la fin, ils laissent tomber tout le poids. Il y a un réel besoin de ça et qu'il y ait une réelle écoute de ça, parce que voilà… Ils sont très sollicités. Après, voilà. Moi, j'ai une approche comme ça… C'est pas forcément l'approche de tous les formateurs. Donc voilà… Je suis adepte de ce que je fais, de ce que je propose… Chez certains, ça réveille des trucs, d'autres non…

Ainsi, les formations aux techniques circassiennes intègrent une idéologie de l'intériorité tout en étant orientées vers la performance corporelle. Les élèves circassiens aiment généralement beaucoup ces cours de technique corporelle : ils se déroulent en fin de journée et leur permettent de se détendre aussi bien physiquement que mentalement car les journées sont emplies d'exercices qui les fatiguent, les blessent parfois, de réitérations incessantes des mêmes figures dans les cours d'équilibre ou d'acrobatie, et d'expositions de soi, parfois douloureuses, dans les cours d'expression théâtrale. Les séances d'expression corporelle, de « conscience corporelle » ou de danse contemporaine leur apparaissent donc souvent comme des havres de paix intérieure où ils ne sont pas évalués et où ils peuvent se laisser aller. Cela étant, le recours aux méthodes « douces » d'entretien et de préparation

du corps prend une signification différente selon le sexe des interviewés.

Les individus qui ne recherchent pas l'exploit physique sont plutôt ceux qui ne se considèrent pas comme très performants physiquement. On trouve dans cette catégorie surtout des femmes dont la trajectoire n'est pas marquée par la pratique intensive de sports et beaucoup plus rarement des hommes aux trajectoires similaires. Les entraînements corporels relevant (explicitement ou implicitement) de l'idéologie de l'intériorité et du bien-être tiennent aussi une part particulièrement importante dans les pratiques physiques des jeunes artistes femmes issues du sport, mais plutôt une fois qu'elles sont sorties des écoles, lorsqu'elles pénètrent sur le marché de l'emploi artistique. En effet, en cours de formation, la préparation des différents concours rend difficile la prise de distance avec l'idéologie de la performance corporelle, même si celle-ci est plus ou moins prononcée selon le sexe, les origines sportives et les spécialités (les trois étant interdépendants). En revanche, un certain nombre d'artistes, surtout ceux qui n'ont pas cultivé la performance physique mais sont très attachés à l'esthétique dans la création de compositions scéniques élaborées autour d'un concept (« l'équilibre », « l'amour », « la désillusion », etc., sont des thématiques qui m'ont été données par des artistes comme supports de création), s'efforcent de faire reconnaître un cirque intimiste et conceptuel, détaché de la virtuosité physique.

La sexuation des disciplines

> Maëlle. — Il n'y a pas peu de filles dans le cirque ! Le cirque O.K., ouais, c'est vrai, on peut dire qu'il y a des années de ça, il y avait beaucoup plus d'hommes parce que, de toute façon, voilà : il faut des pousseurs à la bascule, des pousseurs à la balançoire russe, des porteurs, des porteurs de cadre et des porteurs de… Mais pour tous ces porteurs, il faut aussi des voltigeuses et aussi beaucoup de voltigeurs. Mais bon, moi, je trouve, au jour d'aujourd'hui, je pourrais pas vraiment affirmer qu'il y a peu de cirque… Euh que peu de filles… Qu'il y a peu de filles dans le cirque [on sourit de son lapsus]. Qu'il y a peu de filles dans les cirques. Non. Non, non, regarde, nous par exemple notre promo Rosny-Châlons [école où elle a été élève], on est rentré à dix-huit, il y avait dix filles, huit garçons. Voilà ! Il y a des promos où il y en a beaucoup moins mais bon non. Non, non, il y en a des filles dans le cirque, il y en a pas mal.

La véhémence avec laquelle Maëlle soutient que le cirque d'aujourd'hui compte une proportion non négligeable de jeunes femmes parmi ses artistes est l'expression individuelle d'une revendication collective portée par les circassiens (hommes et femmes) qui dit que le cirque contemporain se différencie assez radicalement du cirque traditionnel par la place qu'il accorde aux femmes. L'absence de données démographiques sexuées décrivant la population des circas-

siens ne permet pas de confirmer les propos des interviewés. Du reste, il n'est pas certain que dans les cirques traditionnels les femmes, cantonnées le plus souvent au rôle de faire-valoir des prestations masculines, ne soient pas numériquement aussi bien représentées que dans les spectacles de cirque contemporain. Mais, si je ne peux pas affirmer que les femmes sont plus nombreuses dans le cirque contemporain que dans le cirque traditionnel, je peux, en revanche, dire que femmes et hommes ne se répartissent pas de manière indifférenciée parmi les disciplines circassiennes.

En effet, les pratiques « aériennes » (rubans, corde aérienne, trapèze fixe, trapèze ballant, voltige dans les portés acrobatiques au sol, voltige aérienne dans une moindre mesure[15]) sont plutôt féminines, les rôles de porteurs (portés acrobatiques au sol ou sur les trapèzes volants) sont quasiment toujours tenus par des hommes (sauf dans certains rares duos composés de deux femmes, pour les portés au sol) ; les jongleurs et les clowns sont aussi très majoritairement de sexe masculin. Cette différenciation des disciplines selon le sexe doit d'abord être considérée comme le fruit des socialisations sexuées (familiales, scolaires, professionnelles, corporelles) qui conduisent les garçons vers les pratiques requérant de la force et de l'adresse et les filles vers des pratiques demandant légèreté, souplesse et grâce. Nombre de recherches ont montré comment la famille et

15. Cette spécialité de voltige est plutôt investie par les hommes.

les institutions éducatives travaillent la différenciation sexuelle des pratiques sociales en participant implicitement et explicitement à la « naturalisation » des modèles culturels de la féminité et de la masculinité. Par exemple, dans le domaine scolaire, la meilleure réussite des garçons dans les matières scientifiques et des filles dans les matières littéraires est socialement rapportée à des « prédispositions naturelles » des sexes alors que c'est l'articulation entre les socialisations sexuées et la hiérarchie des disciplines scolaires qui conduit la sur-représentation masculine dans les filières prestigieuses[16]. On ne s'étonnera guère ainsi que les spécialités circassiennes, comme la plupart des pratiques sociales, « aient un sexe ».

> Maëlle. — Je crois qu'il faut quand même… avoir des couilles pour faire du trapèze volant[17]. Il y a ça. Il y en a des filles qui « ont des couilles » et puis pas que dans le trapèze volant, mais tu vois, c'est… Bon O.K., j'emploie cette expression, c'est un peu vulgaire. Mais parce que, voilà, schématiquement, vite fait, on peut dire ça, quoi. Ouais. Parce que t'es quand

16. Pour une déconstruction des représentations (scientifiques et ordinaires) « naturalistes » des performances cérébrales des hommes et des femmes, voir Catherine Vidal et Dorothée Benoit-Browaeys, *Cerveau, sexe et pouvoir*, Belin, Paris, 2005.

17. On distingue le trapèze fixe (qui peut être à une hauteur de trois mètres et qui ne bouge pas), le trapèze ballant (qui peut être à une hauteur de sept mètres et qui se balance) et le trapèze volant, où les voltigeurs et voltigeuses se lancent d'un trapèze à un autre.

même très haut. Il y a un filet mais… [On lui demande si elle pense que les filles ont peur du risque. Elle réfléchit quelques instants.] Ben, en tout cas, cette patate-là, quoi, cette niaque-là… Je dis pas qu'une fille peut pas l'avoir, pas du tout. Non, c'est pas ça. Mais, mais moins. Ouais, ouais, c'est sûr. En général moins, ouais. Ouais, c'est un fait. Une fille, un garçon, c'est pas la même chose ! On pourra dire ce qu'on veut… Mais non, quoi !

Cela étant, les pratiques de cirque, et surtout celles qui requièrent des agrès spécifiques, n'étant pas ordinaires ni habituelles pour la plupart des jeunes aspirants circassiens, la palette des disciplines expérimentées en début de formation professionnelle est assez pauvre et s'enrichit à l'intérieur des écoles de cirque, même quand les artistes ont été inscrits antérieurement dans des écoles de loisir. Le jonglage et le clown sont les deux spécialités majoritaires dans les débuts des parcours artistiques car ils offrent la possibilité d'apprentissages autodidactes, ils ne nécessitent pas d'équipements onéreux, ni d'espaces d'entraînement spécifiques et permettent à certains jeunes de faire des démonstrations dans la rue pour gagner quelques pièces.

Loïc. — Oui, c'est comme le football… Le football c'est un des sports qui est le plus médiatique et le plus connu partout parce que tu prends un ballon, tu peux jouer partout. Le rugby tu peux pas, tu te fais mal, par exemple.

> Le foot, tu prends deux tee-shirts, tu prends deux caisses et tu fais des cages, des buts et voilà tu peux jouer… Le jonglage, c'est pareil, tu peux jongler partout, enfin quasiment partout… et dans toutes les conditions, s'il pleut tu peux jongler avec des balles, bon quand il y a du vent avec les massues c'est plus gênant, ou avec les anneaux. Mais avec les balles quasiment tu peux jouer partout, sous la douche, aux toilettes ! (rires) Sous la douche c'est génial, je l'ai déjà fait ! Jongler sous la douche c'est génial ! Tu t'amuses contre les parois et tout. Et j'ai déjà pensé à faire un numéro dans une douche !

Pour se perfectionner dans les autres disciplines, il est nécessaire d'être formé et de disposer d'un matériel spécifique. Par conséquent, les « aériens », certains équilibres sur engins et les acrobaties sont plutôt investis par des personnes ayant été intégrées dans des écoles préprofessionnelles ou professionnelles de cirque ou ayant suivi des stages professionnels[18]. Ainsi, à leur arrivée dans la classe préparatoire lyonnaise à l'entrée dans les écoles nationales de cirque (écoles professionnelles), la plupart des filles et des

18. Dans l'enquête réalisée auprès des compagnies de cirque par Gwénola David-Gibert (*Les Arts du cirque…*, *op. cit.*), les arts clownesques arrivent en tête des disciplines pratiquées, suivis par le jonglage. Selon les données élaborées par le ministère de la Culture (DEPS, 2006) citées dans *Les Arts du cirque…*, *op. cit.* le jonglage est la discipline la plus pratiquée par les artistes, suivi par les arts du clown.

garçons[19] ont des savoir-faire en jonglage, plus rarement en arts du clown et acrobatie, et quasiment jamais en « aériens ». Dès les premières semaines de cours, les formateurs s'efforcent de diversifier leurs perspectives et de conduire chacun d'entre eux vers une spécialité lui donnant, *a priori*, les meilleures chances d'être recruté dans une école professionnelle. Plusieurs intervenants, notamment ceux en charge des disciplines « techniques » (équilibres, acrobaties, jonglage) prêtent une attention soutenue aux « talents » et aux « facilités » qu'ils détectent chez leurs élèves. L'organisation, à la fin du premier trimestre, d'un spectacle pour lequel les jeunes aspirants circassiens doivent créer une « petite forme » de quelques minutes est déterminante pour le choix de la spécialité qui, en fin d'année, sera présentée aux concours d'entrée dans les écoles nationales ou étrangères.

Bien évidemment, les élèves choisissent eux-mêmes les pratiques dans lesquelles il leur semble opportun de se perfectionner, autrement dit, théoriquement, les pratiques qui leur plaisent et dans lesquelles ils sont « bons ». Mais la force et l'exploit sont plutôt recherchés par les hommes, alors que les femmes s'attachent plutôt à réussir « proprement » les exercices qui leur sont imposés. Le jonglage lui-même est discriminant de ce point de vue. Dans la promotion observée, deux jeunes

19. Lorsque j'ai réalisé mon enquête, l'école de cirque accueillait douze personnes (six hommes et six femmes) en formation préprofessionnelle.

hommes et une jeune femme se destinaient à cette spécialité. Alors qu'ils étaient tous entrés avec un bon niveau dans le domaine, jonglant aisément à trois balles, faisant des « passings » et quelques figures virtuoses, très rapidement, la jeune fille s'est « contentée » d'améliorer son style et de peaufiner son numéro, alors que ses deux confrères n'ont eu de cesse d'améliorer leurs performances, multipliant le nombre et le type d'objets manipulés, associant le jonglage à l'acrobatie et, au final, devenant meilleurs jongleurs que leur consœur. J'ai aussi constaté, quelle que soit la spécialité, que les jeunes hommes allaient souvent au-delà des demandes des formateurs, s'essayant à des exercices auxquels ils n'étaient pas vraiment préparés ou pour lesquels les matériels de sécurité (tapis, harnais…) n'étaient pas en place.

Par ailleurs, les modalités d'élaboration des choix de spécialités sont fortement travaillées par les encouragements, commentaires et conseils des formateurs qui accompagnent le travail de création et de perfectionnement des élèves. Ainsi, même si les professeurs ne contraignent pas directement les jeunes à s'engager dans des voies spécifiques, certaines sont présentées comme étant plus en adéquation que d'autres avec leurs compétences. Un des effets de ce processus d'élaboration du choix de la spécialité au sein des formations est que les filles dont le projet initial est fondé sur le jonglage ou l'activité de clown se réorientent vers des pratiques acrobatiques ou aériennes dans la mesure où leur corpulence et leurs compétences

physiques (souplesse, agilité…) apparaissent (aux yeux des formateurs et aux leurs) comme adéquates à ce type de pratiques, comme en témoigne le cas de Justine, à l'École de cirque de Lyon.

> Justine (voltigeuse, portés acrobatiques, élève en formation préprofessionnelle, 19 ans, terminale, père publiciste, mère sans profession). — [Elle explique qu'elle a fait plusieurs années de gymnastique rythmique et sportive et de danse classique au conservatoire régional]. — Du coup, au début, j'étais partie sur l'acro. Et puis j'ai fait un ou deux cours de portés. Et en plus, il y avait Léo [un élève de sa promotion], qui est porteur et n'avait pas de voltigeuse. La prof, un jour, elle m'a dit : « Écoute, il y a un moment où il faut être réaliste. Tu n'as pas un corps d'acrobate, tu as un corps de voltigeuse, et il faut penser à l'avenir. Acrobate, à 40 ans, tu t'es fait plein d'entorses, tu t'es tout cassé, alors que voltigeuse, c'est ton porteur qui fait toutes les réceptions, donc c'est vachement plus cool pour ton corps. » On a eu une discussion et, au début, j'ai pris un coup. Parce que, au début… Bon, ça va mieux maintenant, mais à la base, j'ai vraiment peur du vide. [On lui demande si elle a le vertige.] C'est pas le vertige… C'est plus l'appel du vide en fait. C'est bizarre… Du coup, ça m'a fait un peu réfléchir qu'elle me dise ça, parce que, moi, je voulais faire de l'acro au sol. Mais en fait, une voltigeuse, c'est aussi une acrobate. Ça va ensemble de toute façon.

> Muriel. — [On lui demande si elle « repère » les élèves pour les orienter.] Ouais, ouais… Enfin, moi, je repère des fois… Je pense que c'est vraiment dur [elle parle de l'entrée dans les écoles professionnelles]… Parce que là [dans l'école lyonnaise], ils sont vraiment cocoonés, choyés… C'est dur… et puis même physiquement, au sens où… Il y a un profil, quoi [on lui demande de préciser]. Au niveau corporel… Au niveau de [elle hésite]… Il y en a qui ont déjà la légèreté, la puissance… Et voilà, quoi. Moi, je peux me tromper parce que je ne suis pas non plus une technicienne, mais… Il y en a qui sont plus gâtés que d'autres. En tout cas, ils se transforment énormément physiquement, c'est… Les garçons, c'est wow ! [Elle fait un geste exprimant le développement de la musculature. On lui demande ce qu'il en est pour les filles.] Les filles aussi… Certaines… Bon, Justine, elle se remarque plus… Mais c'est bien, parce qu'elle a vraiment le profil de la voltigeuse… Elle est toute menue, ça doit être un plaisir de la porter… Mais il y en a rarement des profils comme ça… aussi fluette…

L'exemple de Justine montre comment la quête d'une partenaire pour un jeune homme porteur (Léo avait déjà suivi une année de formation préprofessionnelle dans une autre école et arrivait à Lyon avec cette spécialité mais sans partenaire) s'articule avec une évaluation des propriétés corporelles de la jeune fille en accord avec les

« besoins » du porteur. Les réticences initiales de Justine pour s'engager dans une pratique « qui lui faisait peur » n'ont pas été retenues par les formateurs qui pensaient que sa corpulence était parfaitement adaptée à la voltige. Pourtant, durant les séances d'entraînement avec Léo, les appréhensions de Justine ont toujours été présentes, elle était très anxieuse et la peur qu'elle éprouvait lorsqu'elle était « en haut » freinait beaucoup sa progression. Notons enfin que le duo constitué par Léo et Justine était loin de provenir d'une élection réciproque, Justine appréciant peu son camarade mais ayant appris, comme pour sa spécialité, à « faire de nécessité vertu ».

> Justine. — [On lui demande si elle s'entend bien avec son porteur.] Au début, franchement, c'était dur. Parce que Léo… Moi, je l'aime bien, il n'y a pas de problème, mais on n'a pas trop de points communs dans la vie. Si on ne faisait pas de cirque et qu'on n'avait pas été dans la même promo, c'est le genre de gars que je n'aurais pas rencontré. Sans être méchante. Et du coup, c'est marrant, parce que même à Ménival, on n'a pas vraiment des relations proches mais par contre, pour le travail, c'est nickel. Moi, il y a des fois où j'ai tendance à le trouver un peu oppressant. Du coup, il y a des moments où… ça m'arrive que des gens me saoulent. Donc, je me dis : « Comment je vais faire pour travailler toute l'après-midi avec lui ? » Et en fait, à partir du moment où on parle de travail, c'est bon. Du

> coup, j'aime bien. Même, par exemple, je vois, les gens qui sont en couple qui bossent et qui passent beaucoup de temps à s'engueuler, nous, on se dit les choses clairement. On n'hésite pas. Du coup, ça se passe bien.

Le phénomène d'« orientation professionnelle sexuée » qui apparaît au cours des formations, et dans lequel la corporéité des jeunes femmes est déterminante, peut s'observer dans la plupart des parcours des femmes spécialisées dans des pratiques « féminines ». La plasticité de l'*hexis* corporelle, qui équivaut à « avoir un corps docile »[20] (autrement dit avec lequel les formateurs, les « metteurs en piste » et les porteurs peuvent « travailler » et qu'ils peuvent « travailler »), associée à une corpulence spécifique (être menue, légère, de petite taille…) augmentent la valeur du capital corporel des jeunes femmes.

> Aurélie. — J'ai avancé dans… j'ai avancé surtout dans le trapèze, j'ai découvert le trapèze. Donc là-dessus… là-dessus, ouais, j'ai bien donné ! Même si parfois il y avait un manque de… pédagogie des profs [elle fait référence à sa formation en école professionnelle, elle n'a pas suivi de formation préparatoire] et… du coup ça me freinait un peu, mais pas tant que ça parce qu'il y avait d'autres gens autour qui m'ont permis de découvrir… découvrir ma spécialité maintenant quoi. Je savais

20. *Cf.* Gérard Mauger, « Le capital spécifique », article cité, p. 240.

> pas que… Moi, quand je suis arrivée, je voulais prendre… j'avais pris spé équi' [spécialité équilibre] clown parce que c'est… ce que j'ai fait à Archi' [la petite compagnie associative qu'elle avait montée avec des amis avant d'entrer en formation professionnelle], enfin les équilibres c'est ce que je savais faire, et le clown j'avais fait des stages de clown donc, voilà, j'étais sûre de… enfin, j'avais découvert ça, quoi. Et après le trapèze, c'est vrai qu'il faut la structure pour le découvrir.

Les jeunes filles acceptent facilement les conseils de leurs professeurs et revoient souvent leurs projets professionnels à l'aune des orientations qu'ils leur donnent. En effet, comme des recherches à propos des socialisations sexuées le montrent, les filles sont plus dépendantes que les garçons du regard d'autrui, moins sûres de leurs choix et plus promptes que leurs confrères à répondre aux attentes de leurs formateurs. Par ailleurs, la corporéité revêt, pour les formateurs, une importance différente selon le sexe des élèves. En effet, si la dextérité et la musculature apparaissent comme pouvant être « travaillées » (pour des disciplines « masculines » ou connotées comme « neutres »), la corpulence et la taille (être petite est considéré comme un atout pour nombre de disciplines « féminines ») sont perçues comme permanentes. Cela a pour conséquence d'exclure les filles dont le corps correspond aux attentes de certaines disciplines des pratiques dites de

« genre neutre » ou « masculin » et de les encourager à aller vers les disciplines « féminines », autrement dit principalement les acrobaties aériennes (mis à part le trapèze ballant, qui apparaît comme « masculin »).

Or corde, trapèze, fil, tissu, élastique… ne peuvent être installés en tout endroit car les théâtres ont très rarement des possibilités d'accueil matériel pour ces spécialités, comme en témoignent les propos de la directrice des Subsistances, qui déclarait, au cours d'une réunion publique, que son établissement accueillait « beaucoup de jongleurs, de portés, mais dès qu'il y a une spécificité technique, il ne peut pas l'investir »[21]. Les « spécificités techniques » pour lesquelles les salles de spectacle rencontrent des difficultés à ouvrir leurs portes concernent surtout les acrobaties aériennes mais aussi le fil, autrement dit des spécialités largement féminisées.

> Cathy. — Je n'ai pas de lieux fixes. Il y a énormément de moments dans l'année où j'ai qu'une envie, c'est de pouvoir m'entraîner, et je ne peux pas, donc c'est un peu frustrant. Quand j'ai quitté Chambéry [où elle était en formation professionnelle à l'école de cirque Arc en cirque], donc il y a deux ans et demi, je suis revenue sur Lyon, parce que je travaillais avec deux compagnies sur Lyon. On était en

21. Journée professionnelle « Les arts du cirque en Rhône-Alpes. Comment accompagner les arts du cirque à l'échelle d'un territoire ? », Subsistances de Lyon, 12 mai 2007.

> création et on a eu pas mal de résidence dans des théâtres. On a été pas mal accueillis. Donc finalement, peu de temps morts. On utilisait ces résidences pour la création, pour l'entraînement, pour tout ça. De temps en temps, je retournais à Chambéry quand j'avais un trou et que j'avais besoin de bosser… Ou bien à l'école de cirque de Lyon quand ils ont des disponibilités, mais c'est très rare. Et voilà… Maintenant, par exemple cette année, je galère énormément. Donc je vais à Carpentras chez ma prof [une fildefériste], je retourne à Chambéry, encore, trois ans après, et aussi à l'école de cirque de Lyon, entre midi et deux des fois, mais j'ai pas de lieu fixe.

On constate ainsi que, par le truchement de la sexuation des disciplines et des modalités de légitimation culturelle et institutionnelle du cirque contemporain, les arts circassiens dans lesquels s'orientent des femmes « seules » (les portés étant réalisés à deux, le plus souvent avec un homme) sont aussi ceux qui trouvent le plus difficilement des lieux de répétition, de création et de diffusion. Par conséquent, l'articulation entre les socialisations sexuées, les logiques d'orientation professionnelle à l'œuvre dans les structures de formation et les lieux de répétition et de représentation a pour effet de limiter fortement les possibilités d'exercice des femmes. En d'autres mots, un des effets, en termes de genre, de l'organisation spatiale des scènes et des structures

d'accueil des artistes est la réduction des possibilités de progression et de reconnaissance artistique des artistes spécialisés dans les « aériens », autrement dit, surtout des femmes. Soulignons enfin qu'un bref examen des petites annonces de compagnies qui recherchent des artistes sur des sites internet montre que le « marché de l'emploi circassien » semble connaître un excédent de voltigeuses… et un déficit de porteurs. En outre, dans ce domaine, contrairement à ce qui se passe dans d'autres espaces professionnels, la rareté n'est pas forcément un gage d'employabilité plus grand. En effet, certaines spécialités rares, comme la voltige aérienne, trouvent difficilement acquéreur parmi les programmateurs car elles requièrent un matériel, un espace et des assurances spécifiques.

Cela étant dit, la correspondance entre spécialités aériennes « féminines » et pénurie des lieux d'exercice et de représentation relève en grande partie des modes localisés de production du cirque. En effet, si l'on prend le cas du trapèze ballant, spécialité plutôt masculine, il est enseigné dans les écoles professionnelles de cirque mais peu dans les écoles de loisir et il est rarement proposé dans les formations préprofessionnelles. Sans compter que l'on ne peut s'y initier de manière autodidacte. Par conséquent, cette spécialité « aérienne masculine »[22] est peu confrontée aux

22. Les Arts Sauts, compagnie de cirque fondée en 1993 (dissoute en 2007) et dont les créations étaient exclusivement aériennes (leur premier spectacle présentait des acrobaties aériennes à vingt mètres du sol) avec des prestations

« marchés locaux » des arts du cirque car les élèves sortant des grandes écoles (comme l'ENAC) ont accès aux « grandes salles », aux « grands chapiteaux », aux « grandes compagnies » qui peuvent leur fournir les conditions matérielles de travail sur leurs agrès.

de « haute voltige », comportaient environ deux tiers de trapézistes de sexe masculin.

Chapitre 4
Féminité et masculinité circassiennes

Les aériennes : courage, douleur et beauté

Lucie, la transgression des normes

Ancienne danseuse contemporaine, Lucie, 35 ans, est aujourd'hui spécialisée en trapèze fixe, corde, rubans et pratiques clownesques. Elle vit depuis un an à Lyon dans une camionnette aux abords de la friche RVI où elle réalise ses exercices d'entraînements. Elle dit avoir « commencé le cirque assez tard », lorsqu'à 23 ans elle a « réalisé que la danse c'était bien sympa mais que c'était limité à un public de danseurs ».

> Lucie. — C'est-à-dire que, quand j'allais voir un spectacle de danse, dans une salle de huit cents places, c'était à Nantes à l'époque, je connaissais de vue toutes les personnes qu'il y

> avait dans le public. Je ne les connaissais pas forcément bien personnellement, mais de vue, je savais que c'était des danseurs de la compagnie machin, des danseurs de la compagnie truc, des danseurs en formation, des administrateurs de la compagnie machin, des formateurs de l'école de danse de truc… C'était que des danseurs. Et je me suis dit « non, j'ai pas envie de danser pour des danseurs ». Au contraire, mon objectif, c'est que j'ai envie d'ouvrir à un public beaucoup plus large.

Lucie avait été initiée aux arts du clown au cours d'un stage de préparation au BAFA, six ans auparavant. Elle s'est ainsi tournée vers cette spécialité lorsqu'elle a décidé de prendre ses distances avec la danse. Elle s'inscrit alors à des stages de clown puis s'installe en Allemagne pour suivre des enseignements orientés vers l'articulation de la danse et des arts du clown. Sa formation en arts clownesques conduit Lucie à fréquenter des personnes évoluant dans l'univers du cirque. Un jour, une petite compagnie circassienne berlinoise autogérée la sollicite pour réaliser la mise en scène de son spectacle. Le travail qu'elle effectue auprès des échassiers et des trapézistes donne alors envie à Lucie de s'initier aux pratiques aériennes (« Il y a des jours où je leur disais : "C'est sympa d'être metteur en scène, mais moi j'aimerais bien monter sur vos trucs, là." »). Elle apprend alors de manière autodidacte à exécuter des figures acrobatiques sur du trapèze fixe.

> Lucie. — Ben en fait, c'était un projet autogéré, ce projet à Berlin. Donc, chacun devait savoir tout faire et chacun avait un rôle très particulier, et voilà… Et très vite, le mec [sollicité pour lui apprendre à faire du trapèze] m'a dit : « Tu veux savoir faire du trapèze ? Eh bien, la première chose à savoir faire, c'est que tu montes sur l'échelle et t'accroches ton truc et tu fais bien gaffe à ce que ce soit bien accroché et que les nœuds soient bien faits et que le mousqueton soit fermé à clef quoi. » Donc voilà, c'est un petit peu… Ça fait partie de la formation des autodidactes que de se dire « ben tu veux faire ça, ben tu te renseignes et tu fais ton truc. Et puis si tu sais pas faire ton nœud je vais te montrer mais je vais pas te le faire. Parce qu'il faut que tu t'assures toute seule », contrairement à d'autres formations comme le CNAC ou des formations comme ça où, justement, ils arrivent dans une salle le matin, ils ont leur trapèze, ils vont à l'échelle et ils ne savent pas comment mettre tout ça en lien quoi. Voilà, encore une fois, c'est les bienfaits de l'autogestion.

Le mode de vie de Lucie est fondé sur des valeurs de « liberté » qu'elle revendique dans le choix de son lieu de vie et d'activité professionnelle. Son installation à la friche RVI, son refus d'investir financièrement dans un logement individuel, ses réticences à l'égard de la vie en couple (« je n'appartiens à personne et personne ne m'appartient »)

et son « nomadisme » revendiqué (elle change régulièrement de ville et de pays de résidence) s'inscrivent dans un parcours distancié des institutions amorcé durant les années de lycée.

Ses relations avec les enseignants et ses parents étaient alors très conflictuelles et, à 18 ans, Lucie a intégré un lycée expérimental autogéré[1] sur les conseils de l'un de ses professeurs. Au désespoir de ses parents (enseignants), elle n'a pas obtenu le bac (« Moi, j'ai jamais eu envie d'avoir mon bac. J'avais envie de profiter du lycée expérimental pour ce qu'il était. C'est mes parents qui voulaient que je passe mon bac, c'est pas moi. J'en avais rien à foutre de ce truc, j'en avais pas besoin »), mais elle y a, selon elle, appris l'autonomie et découvert le théâtre. En effet, durant les deux années qu'elle a passées dans le lycée expérimental (deux fois une année de terminale), Lucie a suivi des cours d'art dramatique et joué des rôles dans des pièces. Elle a ainsi pris goût au travail de comédienne.

Après deux échecs au baccalauréat, elle a donc décidé d'entrer dans un conservatoire de région pour y faire du théâtre. Mais, alors que l'entrée dans la filière théâtrale était soumise à une sélection (que Lucie passe avec succès), l'inscription dans les cours de danse contemporaine est peu sélective et l'interviewée, qui dit avoir toujours été empêchée par sa mère de faire de la danse (parce qu'elle considérait la danse classique comme une

1. Dans ce type d'établissement, les élèves élaborent leurs propres emplois du temps et leur assiduité aux cours n'est pas contrôlée.

pratique pour des filles « sans cervelle ») alors qu'elle aimait ça, en profite pour apprendre la danse contemporaine.

> Lucie. — Je voulais absolument danser, j'avais beaucoup de plaisir à ça, j'apprenais à chaque fois. C'est vrai qu'il a fallu un petit peu lutter contre le ridicule par rapport à des gamines qui avaient commencé à 5 ans et qui étaient un peu plus jeunes que moi et qui me regardaient de haut parce qu'elles savaient tout à fait qu'elles savaient faire des trucs que moi j'avais toujours pas compris et que j'étais ridicule par rapport à une image bien précise de ce que pouvait être la danseuse, mais… Je crois que c'est peut-être là que j'ai appris à faire du clown, parce que, justement, j'ai su rire de moi, rire de la situation, ne pas me prendre au sérieux pour justement pouvoir me confronter à ces filles qui étaient très très bien formées et qui avaient cet esprit très très supérieur par rapport à moi qui étais pas forcément bien foutue anatomiquement par rapport à ce qu'on attend de la danseuse, qui était pas du tout… Qui avait pas encore la notion du « plié, tendu ».

Lucie explique qu'elle est parvenue à obtenir un diplôme de professeur de danse à force de travail et de volonté. Après ses années de conservatoire, elle a en effet intégré une école privée où la sélection des élèves reposait, d'après elle, principalement sur leurs ressources financières (l'année de formation coûtait trente mille francs). Faisant

appel à des aides publiques et donnant des cours de danse, elle trouve les moyens de s'inscrire dans cette école (que ses parents refusaient de financer) et parvient, contre les présages de ses professeurs (« Eux [les professeurs], ils avaient encaissé leurs trente mille francs et ils savaient pertinemment qu'il y avait des gens qui allaient jamais décrocher les diplômes. Et moi je faisais partie de ces gens-là où ils étaient convaincus que, de toute façon, je décrocherai jamais mon diplôme »), à obtenir un diplôme de professeur de danse. Au cours de sa formation dans cette école, Lucie crée avec d'autres élèves une petite compagnie avec laquelle elle tourne durant deux ans. Cette expérience la conduit à mettre en question son avenir de danseuse. D'une part, comme je l'ai dit, elle pense que la danse contemporaine s'adresse à un public de professionnels de la danse, ce qui lui paraît être trop restrictif par rapport à sa conception de la création artistique qu'elle veut ouverte au plus grand nombre. D'autre part, elle « prend conscience » à ce moment-là qu'elle n'a pas un corps de danseuse. Cela la conduit à vouloir s'affranchir des modèles corporels féminins dominants dans les métiers du spectacle.

> Lucie. — J'ai jamais eu de problème avec mon poids. […] Tu en as d'autres qui ont essayé de me mettre des problèmes avec mon poids. Tu vois, je suis pas non plus anorexique comme on aimerait bien voir toutes les trapézistes, donc… Quand j'étais en formation de danse,

> je me souviens que la prof nous disait : « Si vous avez rien à vous reprocher corporellement… » Et moi je l'engueulais. Rien à se reprocher, ça veut dire quoi ? Ça va, moi, j'ai cinq kilos de trop, mais t'inquiète pas que je me le reproche pas. C'est ça que ça voulait dire. « Si vous avez rien à vous reprocher, n'hésitez pas à manger un pain au chocolat de temps en temps. » Et moi, j'ai plein de choses à me reprocher, j'en suis très fière et je me fais cinq pains au chocolat dans la journée. Tu vois, on est quand même dans une… En danse en tout cas, en cirque je sais pas, j'ai pas fait de formation d'école de cirque et tout ça où, quand même, on essaie de te mettre la pression : « Tu bouffes pas n'importe quoi, tu fais bien attention. » Et je pense très honnêtement, je suis pas psy, mais que plus, en tant que femme, tu vas t'interdire à bouffer des choses que t'aimes, qui te font plaisir, qui sont bonnes au niveau du goût et plus, justement, tu vas avoir des chances de prendre du poids ce que tu vas te frustrer sur des trucs. J'en suis convaincue. Moi, je me suis jamais posé aucune question, j'ai pas forcément une alimentation toujours très équilibrée, j'adore le chocolat, je suis capable de bouffer cinq tablettes dans la journée et je… Non, je fais pas de surcharge. Je me sens bien.

Cette affirmation de soi comme femme émancipée des modèles corporels dominants n'est cependant pas exempte d'ambiguïtés. En effet, la

confrontation aux discours normatifs contraignant les corps des femmes, surtout des « femmes de scène », dont m'a fait part Lucie se conjugue avec un discours dans lequel elle se présente comme étant un peu « garçon manqué », peu préoccupée par son apparence mais faisant occasionnellement des efforts pour s'habiller en « pépette » (talons hauts et robe) par « plaisir ». Ne possédant pas, selon elle, un corps féminin « idéal » et ne voulant rien mettre en œuvre pour l'obtenir car elle perçoit le « culte de la minceur » comme tyrannique, elle se dit « pas féminine », cautionnant implicitement par là même le modèle du corps féminin idéal (mince et léger) qu'elle dénonce. En effet, cette manière de se présenter dit à la fois une libération à l'égard des contraintes culturelles qui pèsent sur le corps des femmes et une reconnaissance des modèles dominants de la féminité qui rejette du côté du « pas tout à fait féminin » les corporéités en dissonance avec les modèles dominants. Comme le signale Nicole-Claude Mathieu, « la transgression d'une norme n'est pas obligatoirement la subversion d'un système de pensée »[2] et si les représentations et les pratiques corporelles (nutrition, soins corporels, habillement…) de Lucie s'affirment explicitement comme transgressives à l'égard des normes de la féminité à l'œuvre dans le monde du spectacle vivant, il n'en reste pas moins que la qualification de son corps

2. Nicole-Claude Mathieu, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Côté femmes, Paris, 1991, p. 229.

comme n'étant pas très « féminin » témoigne de l'emprise du système de genre qui définit arbitrairement la féminité.

Les pratiques aériennes et le risque

Si Lucie pense avoir une morphologie non conforme aux attentes dans le milieu de la danse, son discours ne fait pas apparaître le même type de problématique en ce qui concerne ses activités aériennes. Elle établit un lien entre la formation académique et les injonctions à la minceur et, étant donné qu'elle n'a pas appris à faire du trapèze dans un cadre formel et qu'elle travaille surtout dans le domaine de l'événementiel, elle ne se confronte que peu (ou pas du tout) aux catégories de classement des formateurs et metteurs en scène. Lorsqu'elle parle de ses pratiques de trapéziste, Lucie insiste en revanche sur sa conviction profonde que son corps ne peut pas lui faire défaut.

> Lucie. — Il y a des gens comme Denis [un formateur] qui ont tout fait pour essayer de me foutre la trouille… C'est un formateur justement. Et Denis, il m'a fait des trucs… Lâcher deux mains, marcher sur la poutre… Et j'avais pas peur, j'avais pas peur. Et il m'égueulait. Il me disait : « Si toi, tu as pas peur, c'est pas grave, le public en bas, il a super-peur et, du coup, ça ne le met pas dans une situation à l'aise. Donc il faut aussi que tout en faisant ton

> agrès, que t'arrives à rassurer ton public que tu sais pertinemment ce que tu es en train de faire.» […] J'avais confiance dans mes petites mains, mes petits bras, mes petits poignets, dans mes jarrets… Le jarret, c'est le cochon pendu… Quand je me mets en cochon pendu, je sens que ça va, c'est solide, il peut rien se passer même si je suis à vingt mètres du sol. Je suis en cochon pendu, ça va, je suis bien. Et hop, j'enlève une jambe, ben oui, il y a pas de problème, j'ai confiance dans mon jarret, dans mon cochon pendu, donc je vois pas pourquoi ça marcherait pas. […] Je sens que c'est possible. Je sens que je peux pas me faire mal.

Lorsque j'ai rencontré Lucie, elle s'entraînait pour un spectacle où elle devait être suspendue à une grue qui allait la mener de seize à trente mètres au-dessus du sol. Elle avait installé un trapèze, dans un des hangars de la friche, à sept mètres au-dessus d'une dalle de béton. Comme j'ai manifesté ma stupéfaction devant cette installation qui ne répondait à aucune des normes de sécurité habituelles dans les pratiques aériennes (longe, tapis, filets…), elle m'a dit qu'elle s'entraînait dans ces conditions pour vaincre la peur que lui inspirait la perspective de travailler accrochée à une grue («Quand même, il faudrait pas que j'aie tellement les chocottes que je sois pas capable de bouger, ni que je me sente pas à l'aise»). En effet, elle disait que réaliser des figures à trente mètres au-dessus du sol représentait pour elle

une nouveauté et qu'elle expérimentait pour la première fois une certaine appréhension qu'elle appelait la « peur du vide ». La singularité de la prestation pour laquelle elle se préparait ne garantissait pas à Lucie la maîtrise de ses sensations et émotions car son corps n'avait pas « appris » à ne pas ressentir la peur lorsqu'il était suspendu à trente mètres de haut. En effet, les exercices périlleux signifient pour les acrobates l'apprentissage de la maîtrise de peurs « nouvelles » pour reculer les limites du danger, autrement dit pour transformer leur perception du risque de manière à pouvoir évoluer dans les airs sans « perdre leurs moyens ». Les pratiques aériennes ne sont pas conçues par les trapézistes comme « risquées », même quand les mesures habituelles de sécurité ne sont pas prises (comme dans le cas des entraînements de Lucie). En ce sens, l'attitude des aériennes de cirque contemporain n'est guère différente de celle observée chez les trapézistes du cirque traditionnel qui s'entraînent souvent sans longes et dont les discours montrent qu'ils associent la « conscience du risque » à la « peur » dont ils se disent dénués.[3]

Or, cette attitude face au danger n'est pas « asexuée ». En effet, communément considéré comme relevant d'un « déni du danger », le fait de

3. Marine Cordier, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », *Cahiers du Genre*, nº 42 : « Inversion du genre. Corps au travail et travail des corps », 2007, p. 79-100. La première partie de cet article porte sur le cirque traditionnel.

ne pas percevoir comme « risquées » des pratiques qui, dans les représentations communes[4], relèvent d'une « prise de risque » est généralement, comme le montre Nicolas Penin, une expression de la virilité.[5] Mobilisant différentes sources et matériaux, ce sociologue montre que « la masculinité des prises de risque apparaît comme une "tendance lourde" » et que « les pratiques sportives à risque présentent cette [autre] particularité d'être essentiellement "masculines" »[6]. Le risque physique attire les hommes et très peu les femmes. Ainsi, ce que l'on appelle la « prise de risque » dans le domaine des activités physiques et surtout du sport est observé plutôt chez des individus de sexe masculin : en « calculant les risques » et en sortant victorieux d'épreuves peu ordinaires (parachute, rallye automobile, escalade…), ils démontrent (à eux-mêmes, à leur entourage, aux médias…) leur courage (vertu socialement construite comme masculine) et renforcent ainsi symboliquement leur identité sexuée.

4. Par exemple, le film *Trapèze*, de Carol Reed (1956), avec Burt Lancaster, Tony Curtis et Gina Lollobrigida, qui a rencontré un vif succès auprès du public, montre un trapéziste victime d'un atroce accident qui le contraint à mettre fin à sa carrière.

5. La virilité relève de la *peur* des hommes de perdre la face devant les autres hommes. Elle est donc « éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de *peur* du féminin, et d'abord en soi-même » (Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Le Seuil, Paris, 1998, p. 78).

6. Nicolas Penin, « Le sexe du risque », *Ethnologie française*, tome XXXVI, nº 4, 2006, p. 652.

Mais la notion de « risque » est polysémique et la catégorie « sport à risque » connaît des interprétations différentes selon que les activités sont caractérisées par « la fréquence des accidents, la criticité des traumatismes effectifs ou potentiels, les représentations du grand public, les traits caractéristiques de l'activité, son environnement ou encore le ressenti émotionnel des pratiquants »[7]. C'est pourquoi l'analyse de l'articulation entre « risque » de la pratique et sexe des pratiquants doit se départir d'une approche substantialiste du « risque » physique et corporel, et considérer que l'on a affaire à une construction sociale de la réalité. Par exemple, Bastien Soulé et Jean Corneloup soulignent que toutes les activités sportives génèrent une accidentologie spécifique qui doit être rapportée au nombre de personnes exposées et à l'importance de leur pratique. Pour étayer cette thèse, les auteurs prennent l'exemple de la baignade estivale en mer qui, bien que n'étant pas estampillée culturellement comme une pratique « à risque », génère treize fois plus de décès par an (environ six cents décès par été) que l'alpinisme et la randonnée, alors qu'il y a seulement cinq fois plus de vacanciers à la mer qu'à la montagne. Dans le même ordre d'idées, les chercheurs reprennent des données d'enquêtes

7. Bastien Soulé et Jean Corneloup, « La conceptualisation en sociologie : influences paradigmatiques et implications méthodologiques. L'exemple de la notion de risque dans le sport », *Bulletin de méthodologie sociologique*, nº 93, 2007, p. 29.

qui montrent que la fréquentation des piscines publiques engendre plus d'accidents mortels que l'alpinisme et la randonnée réunis, alors que se rendre à la piscine ne suppose pas, dans les représentations collectives, une prise de risque. Les représentations sociales des risques sont ainsi des productions culturelles susceptibles de fortes variations selon les sociétés. À ce titre, elles pénètrent les perceptions et les modalités d'évaluation individuelles des risques. À la lumière de ces réflexions, on peut définir le « risque » comme « une menace indésirable (probabilité d'atteinte à l'intégrité physique, accident ou mort) »[8] socialement élaborée (discours médiatiques, discours communs, discours institutionnels, images sociales…) et perçue (représentations collectives, représentations individuelles…) comme telle.

Le courage des aériennes

Quand Lucie fait du trapèze à sept mètres de haut sans prendre certaines précautions (longes, filets, tapis…) exigées dans les lieux de formation et de production du cirque, elle exprime une témérité proche de celle que l'on trouve chez certains hommes. Moins valorisée socialement que le courage, la témérité est en effet plutôt détectée chez des hommes et dans les milieux populaires.[9]

8. Gilles Raveneau, « Prises de risque sportives : représentations et constructions sociales », *Ethnologie française*, tome XXXVI, nº 4, 2006, p. 582.

9. Nicolas Penin, « Le sexe du risque », article cité.

On pourrait ainsi considérer que les aériennes ont incorporé des dispositions viriles. Cependant, il faut tenir compte du fait que l'acrobatie aérienne est une pratique historiquement féminine (sauf dans le cas du trapèze volant). Cela conduit à faire plutôt l'hypothèse que, sous certaines conditions, la témérité est aussi une caractéristique féminine. L'acrobatie aérienne requiert des dispositions mentales et physiques particulières qui permettent aux artistes femmes de réaliser des figures risquées sans que, pour autant, elles-mêmes les perçoivent comme « trop risquées ». En réalité, dans les pratiques aériennes, on a affaire à des manières d'appréhender les dangers physiques qui convergent avec des modes de pensée traditionnellement masculins dans un domaine féminin de pratiques.

> Maëlle. — Le risque fait vraiment partie du cirque, le danger de mort, c'est vraiment un truc qui est présent dans le cirque et qui est même… qui a sa raison d'être là, quoi. Moi, voilà, je fais de la corde, il faut que je réfléchisse : « O.K. mes trucs sont bien accrochés, faut pas que je me plante… » Les exercices que je fais, faut que je les fasse de façon concentrée pour pas m'écraser par terre, ta ti ta ta ta ta ! Mais après… le cirque… c'est ça aussi. […] Moi, si par exemple… Il y a un truc que je fais à la corde, où je mets la corde entre mes cuisses, je la place vraiment [elle se plie en deux et mime la corde coincée entre ses cuisses et son ventre]

au niveau du pubis, là, tu vois, sur les hanches, sur les os des hanches, et je serre en groupant très fort. Et du coup, je tiens comme ça. Je tiens sur un… sur ma corde, comme ça, sans… sans clef [autrement dit, elle n'a pas constitué de support pour le corps avec la corde]. Bon… Il y a une image surtout qui est là et puis… Mais pourtant… Bon, il y a vraiment très très peu de chances de tomber à la corde sur des trucs comme ça. T'as toujours, tu te rends compte quand tu te prends des bûches, que t'as des réflexes qui sont incroyables et que t'as, que ton corps il sait où aller chercher l'issue de secours quoi [elle fait le geste d'attraper la corde]. Et tout de suite les mains, elles attrapent et tu freines. Mais par contre, la triple vrille. C'est ça le truc qui fait faire « Ah ! » aux gens. T'arrives, t'as une clef, quoi ! Alors, à moins que t'aies oublié un tour où que t'aies vraiment… t'aies merdé dans ton installation, t'arrives avec un paquet sur toi. Tu vois ? Mais tu fais trois tours comme ça : gling gling gling, tu fais trois vrilles sur toi-même en glissant. Ça, les gens, ça leur fait super-peur ! [On lui dit que, par conséquent, la vrille, ce n'est pas ce qu'il y a de plus risqué selon elle.] C'est pas du tout ce qu'il y a de plus difficile et ce qu'il y a de plus risqué à la corde. Pas du tout. Bon, moi, je me suis déjà frappé la tête par terre, j'ai fait un mauvais calcul… Il m'est arrivé une fois de frapper la tête. Parce que je faisais un truc, qui à la fin terminait par une clef de genou, où tu te renverses et…

> tu te renverses et je me suis renversée, en fait j'étais trop bas. Et je, je travaillais avec un oreiller. Et j'ai… j'ai vu l'oreiller, et je me suis dit : « Je vais faire la clef et je vais arriver tout près de l'oreiller avec ma tête, et ce sera chouette, je pourrai glisser et puis poser la tête sur l'oreiller. » Et j'ai mal calculé mon coup et en fait, l'oreiller, il a été chassé par la corde, et j'étais trop bas et ma tête [elle tape dans ses mains], elle est arrivée sur le plancher quoi ! Et ça a jeté un super-froid. En plus, c'était en présentation, une présentation publique…

L'absence de peur chez les aériennes prend fortement appui sur la conviction de l'innocuité de leur pratique. Par conséquent, elles n'ont pas la sensation de défier un danger, ni de faire preuve de courage (ce qui est le cas chez des individus concevant leur domaine d'activité comme risqué mais leur pratique personnelle comme sécurisée), alors qu'un regard extérieur perçoit le fait d'évoluer dans les airs comme périlleux. L'évaluation subjective du danger que représente la « prise de risque » tient en partie à la force d'habitudes qui occultent certains dangers aux yeux des artistes. En d'autres mots, en évacuant progressivement, au cours de leur formation, l'idée de danger et en lui substituant le sentiment d'être dans un domaine de pratique très sécurisé, les aériennes se défont du sentiment de peur.

Les « traces du risque » sont effacées au fur et à mesure des apprentissages car les mesures

de sécurité prises pour le trapèze sont très visibles et constantes. Formateurs et camarades ne manquent jamais de faire des parades lors de la réalisation des exercices et les jeunes pratiquantes sont pendant plusieurs mois « longées ». Les apprenties aériennes ne pratiquent jamais seules et ne sont jamais livrées à elles-mêmes. Cela a pour effet de rassurer les petites filles et les jeunes filles qui s'engagent dans ces pratiques. En revanche, d'autres pratiques, comme les équilibres sur engins précaires (bobines, monocycles…), boudées par les filles et appréciées par les garçons, sont enseignées en laissant une large autonomie aux élèves. D'ailleurs, un formateur ayant constaté la sexuation des pratiques de cirque à la suite de nos entrevues (les entretiens ont eu un effet de « révélation ») a pris l'initiative d'accompagner beaucoup mieux les filles sur les engins précaires (en leur tenant la main, par exemple, et dans tous les cas en étant à leurs côtés) et il a observé que cela rendait ces pratiques attrayantes pour les filles.

De toute évidence, ce n'est pas le supposé niveau de dangerosité des activités qui explique l'engagement sexuellement différencié dans les pratiques circassiennes, mais les modalités d'enseignement qui sont plus ou moins en congruence avec les « besoins » socialement construits (au cours des socialisations sexuées) des filles et des garçons. Cet exemple me laisse en effet penser que des pratiques vertigineuses peu appréciées par les filles peuvent être moins repoussantes pour elles si elles peuvent s'y adonner dans un contexte qui leur

apparaît « sécurisant ». Par conséquent, si certaines aériennes, comme Lucie, dont le parcours de formation est quelque peu atypique, peuvent faire preuve de témérité dans leur rapport au trapèze, la relation que les aériennes nouent avec le danger s'apparente, dans la plupart des cas, à celle observée dans des « prises de risque » où le risque est normalisé et qui résulte d'un apprentissage hautement sécurisé physiquement.

Mais la parenté entre les modes d'élaboration du rapport au danger dans les pratiques aériennes féminines et dans certaines pratiques sportives masculines s'arrête là. En effet, à la différence de ce que l'on peut observer dans le cadre de pratiques physiques masculines « risquées », ce qui est mis en scène dans les pratiques féminines de trapèze, de corde ou de rubans, c'est leur sensualité ou leur grâce. De ce point de vue, les aériennes rejoignent un modèle traditionnel de la féminité qui est celui de « la femme bel objet »[10], en soulignant dans la mise en spectacle de leurs prouesses physiques non pas les efforts qu'elles font ou les risques qu'elles prennent mais la beauté et la grâce de leurs corps dans les airs. Le courage des trapézistes femmes est mis en effet au service

10. Catherine Louveau montre que le « non-féminin » est une catégorie mouvante dans le monde du sport (certains sports comme la gymnastique n'ont pas toujours été « féminins »), mais deux modèles de féminité traversent le temps : celui de la « femme virile » (modèle repoussoir) et celui de la « femme bel objet » (modèle positif). Catherine Louveau, « Sexuation du travail sportif et construction sociale de la féminité », *Cahiers du Genre*, nº 36, 2004, p. 163-183.

d'une prestation esthétique où la « prise de risque » participe à la beauté du corps féminin. Le labeur et les dispositions mentales « masculines », qui constituent les conditions de possibilité des prestations féminines aériennes, sont occultés par un travail scénique spécifique qui vise à les gommer et permet d'offrir au public un charme, une beauté, une sensualité, un érotisme qui distinguent les « aériennes » des autres femmes (et des hommes). D'ailleurs, les réprimandes dont Lucie dit avoir été l'objet parce que sa manière de pratiquer « fait peur au public » montrent qu'il est attendu des femmes trapézistes qu'elles « rassurent » le public, autrement dit qu'elles lui permettent d'éprouver des émotions plus agréables que l'angoisse ou la peur.

Même lorsque les artistes aériennes jouent avec les codes esthétiques dominants de la féminité, notamment en se parant de costumes volontairement peu gracieux (collants troués, jupe démodée, tenue de boxeuse…) et en se coiffant et se maquillant « mal » (yeux cernés trop largement de noir, tête rasée, cheveux en bataille…), les figures qu'elles exécutent ne donnent pas à voir une « prise de risque » qui pourrait nuire à la beauté du spectacle. Les techniques corporelles et les mises en scène des femmes « aériennes » préservent, quel que soit leur apparat, l'image d'une féminité qui ne se départit pas, en dernière instance, d'une certaine charge érotique ou sensuelle. En effet, même lorsque des aériennes s'efforcent de se défaire des attributs communs de

la féminité à la fois dans leur apparence et dans leur gestuelle (ce qui est beaucoup plus rare que l'exposition d'une femme « laide » et qui se traduit, par exemple, par une gestuelle peu gracieuse où les mouvements sont rapides et saccadés), les corps de femmes dans les airs sont donnés à voir comme des corps « offerts » ou « donnés ».

En revanche, les prestations aériennes des hommes, que l'on voit surtout dans le trapèze volant, mettent non seulement en scène la « prise de risque » mais aussi la « responsabilité » des trapézistes chargés de rattraper les voltigeuses (plus rarement les voltigeurs). Dans ce cas de figure, il est remarquable que ce ne soit pas le courage féminin qui soit exposé mais plutôt l'« abandon » des femmes à la force et à l'adresse masculine. D'ailleurs, depuis quelques années, le trapèze volant fait partie des activités proposées par le Club Med, et sa promotion vise un public féminin auquel on vante les vertus esthétisantes de la pratique du trapèze (permettant « d'allonger et de tonifier les muscles » et d'avoir le plaisir « d'être rattrapée par des bras forts et musclés »). Dans le cas des portés acrobatiques, cette « complémentarité » entre les sexes, qui met la puissance et la responsabilité du côté des hommes et la beauté et la confiance (en son partenaire) du côté des femmes, apparaît également dans les discours des artistes. Les jeunes femmes insistent en effet sur le fait qu'il est important pour elles d'avoir confiance dans les compétences de leur partenaire pour être sûres d'être bien réceptionnées, et les jeunes

hommes soulignent qu'ils ont conscience de la responsabilité qui leur incombe vis-à-vis de leur partenaire féminine.

La douleur dans les pratiques aériennes

Un formateur en cirque me disait combien il était étonné par le fait que les pratiques de corde, de rubans et de trapèze, qu'il qualifiait d'« hyper-douloureuses », attiraient beaucoup les filles : « Moi, je suis surpris, on est quand même sur des activités féminines, les filles elles aiment, et c'est assez physique au sens douloureux, le frottement, tu peux t'étrangler… » Les douleurs corporelles éprouvées dans l'exercice de leurs pratiques constituent en effet un thème récurrent dans les discours des aériennes. Elles soulignent toutes combien elles ont eu mal lors de leur initiation et comment elles se sont habituées aux brûlures des cordes et des rubans, à l'arrachement à vif de la peau des mains, aux pressions douloureuses que subissent leurs membres, aux sensations d'étouffement éprouvées pour la réalisation de certaines figures… Les pratiques aériennes apparaissent clairement aux yeux des pratiquantes et de leurs formateurs comme des activités douloureuses sans commune mesure avec ce que les circassiens spécialisés dans d'autres techniques physiques expriment quant aux courbatures ou à la fatigue. La description détaillée des douleurs et blessures subies par les aériennes témoigne d'une valorisation de la douleur et des blessures que l'on

retrouve dans d'autres pratiques physiques et qui expriment le fait que le pratiquant « en est ».

Maëlle m'a expliqué que, durant plusieurs années, elle a détesté la corde, spécialité dans laquelle elle avait été encouragée, comme nombre de ses consœurs, à se professionnaliser en école de cirque. Avec beaucoup d'émotion, elle m'a fait le récit du moment où elle est arrivée à un « point de rupture », en ayant assez d'avoir mal et de « se faire étrangler » (ce sont ses mots) par sa corde. Alors, une formatrice lui a proposé de « jouer » sa haine de la corde afin de la « libérer » de « ses blocages ».

> Maëlle. — Ça frotte et ça fait mal, quoi. Pourtant, moi, je travaille avec plusieurs couches de vêtements, mais il y a des parties de mon corps qui sont pas forcément couvertes… [elle se frotte les poignets]. […] J'ai été pendant très longtemps, en fait, dans un conflit permanent avec la corde. Une lutte, quoi. Une lutte tout le temps ! […] Et c'est passé par une vraie putain d'engueulade, quoi ! […] Bon, il se trouve que, voilà, n'ayant pas vraiment choisi ce truc-là par passion, par goût d'en faire, par envie d'en faire, par fascination pour ce truc [la corde], et ben… Et puis à un moment marre de ça aussi tu vois. Et du coup coinçage, blocage ! Putain ! Ah j'arrivais plus à en faire de la corde, quoi. Et… [elle hésite, elle est émue] et grâce à Sylvie [une formatrice], on peut le dire comme ça, il y a eu un truc qui s'est passé, vraiment, il y a eu…

> Sur une séance de travail… Un « règlement de comptes à O.K. Coral », avec ma corde. C'est-à-dire que j'ai eu vraiment, j'ai eu besoin, et ça c'est fait comme ça, que j'ai pas grimpé dessus mais je suis arrivée, la corde elle était là et je me suis battue avec quoi ! Et j'ai gueulé dessus et je lui ai vidé mon sac. Un truc de fou quoi ! Mais j'étais vraiment comme ça et je pleurais, je criais, je disais : « J'EN AI MARRE ! MAIS MOI JE SUIS FATIGUÉE, JE SUIS FATIGUÉE ! TOI T'ES PAS FATIGUÉE, MAIS MOI JE SUIS FATIGUÉE, MOI ! » […] Et du coup, j'ai dépassé ce truc-là ! […] Et du coup, je suis devenue tendre avec elle. Et là, du coup, ça a commencé une autre histoire.

Lorsque j'ai fait les entretiens avec les aériennes et que j'ai observé leurs pratiques, j'ai été interpellée par l'omniprésence de la douleur dans les activités et par la ténacité des femmes spécialisées dans ces disciplines à la « dépasser », autrement dit à pratiquer malgré les maux ressentis. En dehors du fait que, comme je l'ai montré, les formations en cirque jouent un rôle majeur dans la spécialisation des femmes dans ces disciplines de la grâce et de la légèreté, au courage nécessaire pour travailler en hauteur s'adjoint une ascèse (physique et mentale) qui se traduit par une résistance importante aux douleurs corporelles. Pour expliquer le rapport au corps de ces femmes, il faut faire appel aux recherches qui montrent que les socialisations féminines comportent une éducation à la douleur corporelle perçue comme

inévitable (douleurs de l'enfantement, douleurs menstruelles…).

La plupart des femmes sont socialement disposées à « accepter » certaines douleurs corporelles car elles sont conçues comme nécessaires à la construction de la féminité. Un bon exemple de l'éducation des petites filles à la douleur est contenu dans l'adage populaire transmis de mère en fille qui dit qu'« il faut souffrir pour être belle ». Les petites filles aux longs cheveux « acceptent » pour « être belles » que le brossage de leur chevelure soit douloureux, plus tard, le port de talons hauts ou le perçage des oreilles (qui est effectué dans les sociétés méditerranéennes à la naissance) s'inscrit dans la même lignée de pratiques corporelles douloureuses mais « nécessaires » pour répondre aux normes esthétiques dominantes de la féminité. Les traitements hormonaux que subissent les corps des femmes depuis la puberté jusqu'à la ménopause (contraception, « traitements » de l'infertilité, « traitements » des troubles de la ménopause, etc.) font aussi partie des nombreux exemples de normalisation sociale de la douleur corporelle féminine (ces « traitements » ne sont en effet pas « sans douleurs ») qui expliquent en partie que nombre de femmes trouvent « normal » de se soumettre à des pratiques « liées à la féminité » supposant des douleurs corporelles.

Mais cette explication par les socialisations féminines est insuffisante si l'on prend en considération que les douleurs éprouvées dans les pratiques aériennes ne sont pas un « passage

obligé » des processus d'élaboration des identités féminines. En effet, le trapèze n'est socialement présenté ni comme une activité « naturelle » pour toutes les femmes, ni comme une condition nécessaire pour répondre aux canons de la féminité (pour toutes les femmes). Par conséquent, il faut voir dans l'intérêt de certaines femmes pour cette pratique non seulement le fruit d'une « éducation à la douleur » mais aussi leur inclination pour une érotisation esthétique du corps. La dangerosité de la pratique rend exceptionnellement beaux les corps féminins parce que « livrés » au plaisir esthétique d'autrui. C'est parce que les aériennes sont des femmes que le sens de leurs pratiques, qui pourtant font appel à la « prise de risque physique », s'appuie non pas sur les registres socioculturels du courage mais sur ceux de la grâce et de la légèreté.

On constate aussi que les discours de ces artistes sur la douleur ne sont pas associés à l'expression d'une souffrance. La souffrance est le sens donné à la douleur[11]. Or, si les pratiques aériennes « font mal », elles n'apparaissent pas comme générant toujours de la souffrance et quand cela est le cas, comme pour Maëlle, une « solution » d'ordre psychologique est recherchée pour pouvoir poursuivre la pratique car la souffrance pourrait devenir intolérable et mettre en question la poursuite du travail. Dans ce cas de figure, les

11. David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Métailié, Paris, 1999.

douleurs corporelles n'ont pas été réduites, mais leur sens a été modifié par la transformation de la perception de la corde.

En fin de compte, les pratiques aériennes sont des pratiques douloureuses et dangereuses, elles sont aussi des pratiques hautement esthétisées et dans lesquelles les corps de femmes sont partie intégrante du spectacle. Le modèle de féminité qui s'élabore dans ces pratiques est ainsi assez paradoxal. Il fait appel à un rapport au danger plutôt masculin et à une esthétisation des pratiques corporelles plutôt féminine. Mais, au cours du processus d'apprentissage de ces pratiques, les prises de risque physiques sont gommées et le danger est recodifié en sécurité. En somme, ce n'est pas la prise de risque qui fait le courage, ce sont les manières de prendre des risques ; ces manières sont fortement sexuées.

Les clowns : humour, intériorité, féminité

Dans l'univers théâtral français de la fin des années 1960, des comédiens et des metteurs en scène mus par la quête d'un théâtre délesté des valeurs bourgeoises développèrent des pratiques de scène et de rue fondées sur un travail d'écriture collectif et sur l'improvisation. Dans ce contexte de subversion des codes théâtraux traditionnels, un marché considérable de cours privés de théâtre centrés sur le mime, le masque, la commedia dell'arte ou les méthodes de l'Actors Studio se développa. Parmi les nombreuses formations

apparues, l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq, à Paris, constitua un terreau fertile pour la production de ce qui est aujourd'hui connu sous les appellations « clown contemporain », « clown de théâtre » ou « arts du clown », autrement dit des pratiques clownesques élaborées dans le giron du théâtre d'avant-garde des années 1970 et en rupture avec le cirque dit « traditionnel ».

Ancien professeur de gymnastique, né en 1921 (décédé en 1999), Jacques Lecoq s'est converti au théâtre en 1945. Son engagement dans la compagnie de Jean Dasté[12], les Comédiens de Grenoble, où il prit en charge l'entraînement physique et corporel de ses camarades, lui offrit l'occasion de découvrir le travail du masque et de se familiariser avec l'approche théâtrale de Jacques Copeau[13], dont il affirma plus tard être un héritier indirect. En 1956, il ouvrit son école de théâtre et de mime et se consacra exclusivement à la pédagogie. Ses enseignements sont fondés sur l'« étude du mouvement », le « théâtre du geste », le masque et le mime. Jacques Lecoq est considéré comme l'inventeur de la démarche créative qui consiste à « chercher son clown » et qui est la base des pratiques de clown contemporain. Il explique qu'un jour il demanda à certains de ses élèves de faire rire les autres. Les

12. Jean Dasté (1904-1994), acteur, metteur en scène et directeur de théâtre. Il est considéré comme un pionnier du théâtre populaire.

13. Jacques Copeau (1879-1949), écrivain, metteur en scène et acteur auquel on doit entre autres un essai sur le théâtre intitulé *Le Théâtre populaire* (1941).

personnes sollicitées se lancèrent alors dans des galipettes, des jeux de mots, des pitreries… qui, dit-il, ne firent rire personne. Déçus, les élèves allèrent s'asseoir, penauds et confus. C'est alors que tout le monde se mit à rire. Cette expérience conduisit Jacques Lecoq à penser que ce ne sont pas les personnages de clown mais les personnes mises à nu qui font rire les gens : « Cette découverte de la transformation d'une faiblesse personnelle en force théâtrale fut de la plus grande importance pour la mise au point d'une approche personnalisée des clowns, pour une recherche de "son propre clown" qui est devenue un principe fondamental. »[14] Le travail « sur » le clown consiste en une introspection pour accéder à un « moi profond » pensé comme imparfait, naïf, puéril, brut… Le personnage du clown est censé permettre de se défaire des règles de bienséance et de mettre en scène une « nature humaine primaire ». Issu de formations théâtrales, engendré par des comédiens, le « clown contemporain » est ainsi le fruit d'une importation de la figure archétypale de l'auguste, maladroit, ignorant et décalé, dans un projet d'expression esthétisée du « moi profond » de l'artiste. Cette conception du clown se traduit chez les artistes, hommes et femmes, par une dévalorisation de la raillerie et de la bouffonnerie, comme en témoignent ces propos d'un formateur en arts du clown de l'école Jacques Lecoq : « Le bouffon est un monstre qui se moque

14. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale,* Actes Sud, Arles, 1997, p. 153.

de toi alors que le clown, on se moque de lui. »[15] Le rire est mis au second plan et une place centrale est donnée au sourire et à l'émotion du public.

Du point de vue des classes sociales, l'humour fondé sur la conscience de soi et tourné vers l'émotion esthétique n'est pas neutre. En effet, l'humour « raffiné » qui pose des questions existentielles est généralement apprécié par les individus à fort capital culturel.[16] Ainsi, l'enquête qualitative menée par Émilie Salamero[17] dans les écoles supérieures de cirque et notre propre enquête révèlent, sans surprise, que les artistes de cirque (toutes spécialités confondues) sont issus principalement des couches moyennes salariées (plus dotées en capital culturel qu'en capital économique) et des « classes supérieures » (dotées en capital économique et culturel). Plus de la moitié des circassiens que j'ai interviewés (53,6 %, sur un total de 35) proviennent de ces groupes sociaux (en prenant comme indicateur la profession du père). Les clowns ne font pas exception. Ceux que j'ai rencontrés sont issus de classes sociales « intermédiaires supérieures ». Le rapport à l'hu-

15. Pierre Bylan, « Le clown retraversé », séminaire-rencontre nº 3, *Le Clown et la transmission*, APIAC, Bourg-Saint-Andéol, 2004, p. 28.

16. Laure Flandrin, « Esquisse pour une sociologie du rire. Enquête sociologique sur la réception culturelle des œuvres comiques », mémoire de master de recherche en sociologie, ENS-LSH, Lyon, 2007.

17. Émilie Salamero, « Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle », thèse de doctorat, université Toulouse-II, 2009.

mour développé dans le cirque contemporain est en congruence forte avec les pratiques humoristiques valorisées dans les milieux sociaux fortement dotés en capital culturel. Du point de vue du genre, alors que beaucoup d'hommes apprécient l'« humour agressif » qui consiste à parodier ou ridiculiser autrui, les femmes, peu encouragées dans leur enfance à faire rire et à rire d'autrui[18], s'amusent plutôt de l'absurdité de certaines situations de la vie courante[19], ce que l'on observe dans la pratique du clown contemporain.

Ce rapport socialement distingué et « genré » à l'humour que l'on trouve dans le clown contemporain constitue la principale explication de la féminisation des arts clownesques. À cela s'ajoute la « découverte de son clown » qui renvoie, comme je l'ai dit, à une idéologie de l'intériorité dont on sait qu'elle est particulièrement présente chez les femmes appartenant aux franges supérieures des classes intermédiaires. Les femmes qui font du clown voient en effet leur pratique artistique comme une occasion de se défaire des règles de bienséance : « En société, il faut gérer ses émotions. Avec le clown, il y a la possibilité de les laisser justement s'exprimer et d'avoir un lâcher-prise

18. Alice Groch, « Joking and appreciations of humor in nursery school children » (« Plaisanteries et appréciations de l'humour chez les enfants de l'école maternelle »), *Child Development*, nº 45, 1974, p. 1098-1102.

19. Mary Crawford, *Talking difference : On Gender and Language* (« Parler la différence : sur le genre et le langage »), Sage, Londres, 1995.

là-dessus. C'est ça qui m'intéresse vraiment. » (Elsa, élève de stages de clown, professeur des écoles, aspire à faire profession de clown, 32 ans, bac + 3). La « découverte de son clown » s'appuie, dans nombre de stages, sur des techniques issues de la relaxation, du yoga, des « médecines douces » qui visent à « mettre en harmonie le corps et l'esprit ». Par exemple, dans un cours « amateur », les participants s'essoufflaient en dansant librement sur une musique de jazz-reggae afin d'atteindre un état où le contrôle du cerveau et des normes sociales sur le corps seraient affaiblis. Ainsi, l'entrée des femmes dans la pratique du clown relève principalement de la construction d'une forme artistique convoquant un humour en congruence avec les dispositions mentales de femmes des milieux sociaux à capital culturel élevé. Cela étant, toutes les femmes clowns n'abordent pas leur pratique de la même manière. Nous allons voir, en effet, qu'il y a deux manières radicalement différentes de concevoir la féminité dans la mise en scène du clown. La première présente des clowns « asexués », la seconde, des clowns « exagérément » féminins.

« […] J'ai dessiné ce personnage sur la peau de mon visage comme je l'aurais fait sur une toile vierge. J'avais en tête d'autres maquillages comme celui d'Albert Fratellini, le plus fragile des trois frères que je trouvais d'une naïveté et d'une bêtise adorables. […] À cette époque, nous ne parlions pas du "clown" mais de "l'ange". Il s'agissait d'une créature qui rêvait de s'incarner. Dans ce désir de venir au monde, de chuter sur la terre comme

dans la trajectoire des anges, je n'imaginais pas être une femme, mais plutôt un être encore indéfini pour ne pas dire infini. »[20] Cette volonté déclarée de certaines femmes clown de « désexualiser » leur clown prend appui sur des images archétypales de la féminité. La thèse freudienne qui dit que « devenir femme [...], c'est parcourir un long chemin à l'issue duquel la fille devra accepter de n'être pas un homme »[21] constitue un bon exemple des représentations socialement dominantes d'une féminité comme « identité en devenir » ou « inachevée ». L'être en voie de construction, non défini sexuellement, qui est mis en scène, n'est pas neutre du point de vue du système social de genre à l'intérieur duquel s'élaborent les différenciations et la hiérarchisation entre les sexes mais aussi les représentations sociales de la féminité et de la masculinité. Comme Nicole-Claude Mathieu l'explique, « dans l'optique sexualiste des sociétés occidentales, le sexe de la femme est surtout un non-sexe masculin. En fait, la femme n'a pas de sexe, elle est non-mâle »[22]. Ainsi, les femmes qui ne donnent pas de sexe à leur clown se conforment à des stéréotypes de la féminité qui en aucun cas ne

20. Catherine Germain, « Rencontres de clown », séminaire de l'APIAC, décembre 2001, p. 17.

21. Claude Betty Goguikian Ratcliff, « Masculin, féminin chez l'enfant : de la psychanalyse à la psychologie du développement », *in* Anne Dafflon Novelle (sous la direction de), *Filles-garçons. Socialisation différenciée ?*, Presses universitaires de Grenoble, p. 225.

22. Nicole-Claude Mathieu, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Côté-femmes, Paris, 1991, p. 236.

renvoient au « neutre ». Le masculin est en mesure d'être présenté comme sexuellement neutre car la neutralité signifie implicitement la masculinité ; en revanche, le féminin ne peut prétendre à l'universalité.

L'élaboration d'un clown « asexué » est extrêmement fréquente chez les femmes qui débutent dans la pratique. Comme le montrent les propos de Lucie, les femmes qui féminisent leur clown, le font au fil du temps : « À mes débuts, c'était un clown très enfantin, c'était un clown et qui n'avait pas forcément de sexe… C'était un gamin. Et puis petit à petit, j'ai eu aussi une vie de femme, machin, donc je commençais à avoir un clown féminin, avec des gros seins, des jupes, des trucs, des machins, les cheveux longs… Ça a été… Donc le clown, il évolue. De toute façon, on est le reflet de notre clown, et notre clown est notre reflet. »

Lorsqu'elles conçoivent un clown féminin, les femmes proposent le plus souvent de se rire de la féminité, de leur féminité. Elles se jouent d'elles-mêmes en tant que femmes. Cela est particulièrement visible dans les spectacles où un personnage féminin montre son impossibilité à se conformer aux critères de la féminité idéale en mettant en scène une corporéité – autrement dit, un « ensemble des traits concrets du corps comme être social »[23] – grotesque (rondeurs exagérées,

23. Jean-Michel Berthelot, « Corps et société. Problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXIV, nº 2, 1983, p. 128.

couleurs « criardes », cheveux en bataille, vêtements trop grands ou trop petits…), en rupture avec les attendus esthétiques envers les femmes. La représentation humoristique de la féminité que proposent ces artistes est singulière si on la compare aux manières dont la féminité entre depuis une vingtaine d'années sur les scènes comiques françaises.[24] Les premières humoristes célèbres (Jacqueline Maillant, Josiane Balasko, Muriel Robin) ont usé de « la féminité comme mascarade » en mettant l'accent sur la situation mise en scène et non sur le personnage. Les femmes humoristes apparues récemment (Florence Foresti, Julie Ferrier, Armelle) proposent, quant à elles, un large panel de personnages féminins qui va de l'excès de féminité à l'excès de masculinité mais leur apparence n'est jamais exagérément féminine. Or, les corporéités des clowns femmes sont faites de travestissements, de costumes, de gestuelles, de postures qui montrent des images stéréotypées du féminin. Elles sont conjuguées avec des images elles aussi exagérées de la « psychologie féminine ». Par exemple, Marion (intermittente du spectacle, 23 ans, DEUG) a réalisé un spectacle à partir de « son clown », Zéa, intitulé *Les Déboires Zéamoureux*, où elle vit un chagrin d'amour qu'elle tente de

24. Nelly Quemener, « Vraiment drôle/vraiment pas drôle : les interventions télévisées de Florence Foresti, Axelle Laffont et Anne Roumanoff et leur réception par les publics de Youtube », intervention pour le séminaire « Rapport sociaux de sexe dans le champ culturel » (sous la responsabilité de Brigitte Rollet), 13 février 2009.

surmonter en se rendant en discothèque et en se laissant embrasser par un inconnu sous l'emprise de l'alcool. Elle se réveille le lendemain en plein désarroi… En somme, dans ce spectacle, Marion met en scène comiquement une image stéréotypée de la féminité qui est la « femme séduite ». D'autres artistes montrant des clowns de sexe féminin parodient d'autres clichés associés à la féminité : « femme fatale », « femme ménagère », « femme amoureuse »… Les femmes clowns dont le clown est une femme affirment dans les entretiens leur volonté de mettre en question des constructions sociales de la féminité. Cependant, il est exceptionnel qu'elles se désignent comme féministes. Seules quelques rares artistes considèrent leur travail artistique comme une forme de combat contre le sexisme ou la domination masculine. Le positionnement féministe affirmé s'exprime toutefois de manière ambivalente dans la mesure où ces spectacles de femmes clowns s'attachent prioritairement à des « questions de femmes » ou à la « condition des femmes ». Cela renvoie à une position socialement dominée, autrement dit qui ne prétend pas à « l'universalité », qui participe, partiellement du moins, du renforcement de l'image des femmes comme « cas particulier », car pratiquant l'humour « sur un cas particulier ».

Le jonglage : virtuosité au masculin

Le jonglage est une activité qui, depuis quelques années, est souvent proposée en milieu scolaire. Il

est censé favoriser le développement d'habiletés motrices liées à la coordination, à la concentration et, bien entendu, à l'esthétisation du geste. Dans les institutions éducatives (écoles, MJC, centres de vacances…), l'initiation au jonglage commence par des entraînements avec des foulards : les jeunes apprentis lancent en l'air deux ou trois foulards et les rattrapent en cascade. La lenteur avec laquelle ces objets retombent permet aux profanes de s'habituer à la chute légèrement différée de plusieurs objets. D'ailleurs, dans le domaine de l'éducation physique, les spécialistes (chercheurs en STAPS, enseignants-formateurs) pensent que la tâche qui consiste à rattraper des foulards lancés en l'air, en n'intégrant pas le facteur vitesse, favorise à la fois des « aptitudes cognitives pour comprendre la routine à mettre en place et des aptitudes psychomotrices pour coordonner les membres supérieurs »[25].

Après quelques entraînements avec des foulards, les apprentis jongleurs passent assez rapidement au travail avec des balles. Il s'agit de balles de jonglage, souples, malléables, faciles à attraper. Dans les établissements scolaires, quand les budgets ne permettent pas l'achat de ce matériel, les enseignants fabriquent parfois eux-mêmes des balles avec des ballons de baudruche remplis de graines ou de riz. Garçons et filles se lancent

25. Gilles Bot et Alexandra Perrot, « Évolution de la configuration de deux aptitudes de nature différente au cours d'un nouvel apprentissage moteur », *Staps*, nº 76, juin 2007, p. 81.

dans l'activité de jonglage avec autant d'intérêt et parfois de l'enthousiasme. Parmi les spécialités circassiennes proposées en milieu scolaire, le jonglage présente aux yeux des élèves l'avantage de ne pas leur faire prendre le risque d'être ridicule, à la différence des pratiques qui peuvent occasionner des chutes ou conduire à prendre des postures incongrues, à la différence aussi des pratiques clownesques qui mettent l'autodérision au centre de l'activité. Le jonglage est donc, dans les contextes éducatifs, l'activité qui semble la moins risquée à la fois en termes physiques et en termes d'image de soi. Par conséquent, elle ne suscite généralement pas de résistance, même parmi les garçons. J'ai même vu des lycéens de quartiers populaires inscrits dans des filières techniques qui ont accepté, après une période de refus catégorique de faire du cirque durant les cours d'EPS, de travailler avec des foulards, puis de s'engager dans le jonglage, parallèlement à quelques pratiques d'équilibre, notamment le monocycle et le rouleau. L'enseignante qui a encadré ces élèves l'expliquait par le fait que, selon elle, le narcissisme des garçons est différent de celui des filles :

> « C'est une technique individuelle et très valorisante. C'est une pratique d'exploit, on se fait vraiment briller, mousser, quand on fait du jonglage, je trouve. J'ai fait un stage avec un jongleur du Cirque Plume. Et lui, il a fait toute une théorie justement, en associant des couleurs et des profils, aux trapézistes,

> aux acrobates, aux clowns, aux jongleurs, etc. Et c'est pas les mêmes qui sont acrobates et jongleurs. On est sur un narcissisme complètement différent, on a envie d'être vu, regardé, observé pour le côté esthétique, je crois que c'est un petit peu ça chez le jongleur. Il y a beaucoup de garçons qui font du jonglage. Peut-être plus de garçons qui font du jonglage que de filles, d'ailleurs. Le garçon aime bien le jonglage. Moi, je le sens comme ça. »

En jonglage, les élèves des deux sexes se prennent facilement au jeu. Ce n'est qu'au fil du temps que l'on observe que les jeunes filles perdent leur intérêt pour cette activité alors que les garçons continuent, eux, de progresser. Ces observations réalisées en milieu scolaire corroborent ce que j'ai vu dans les cours de cirque « loisir » en école de cirque, association, MJC : les filles ne sont pas du tout réfractaires au jonglage et sont même plutôt intéressées dans un premier temps, mais elles abandonnent cette pratique peu à peu alors que les garçons la poursuivent et progressent. Ce phénomène de « masculinisation » du jonglage émane de la conjugaison de l'adresse comme qualité physique et psychique éminemment masculine et de l'orientation précoce des petits garçons vers des « jeux d'adresse » dans lesquels les petites filles sont vraiment peu encouragées à s'investir. Le développement du goût masculin pour ces pratiques est visible dans le fait que tir à l'arc, fléchettes, etc., sont des activités dans lesquelles les femmes

ne s'engagent qu'occasionnellement, alors que les hommes prennent plaisir à les pratiquer, même en amateur. Ajoutons que le jonglage avec trois balles n'est pas vraiment didactisé, à la différence du jonglage avec des foulards, et que les apprenants sont plongés dans une démarche cognitive exploratoire dans laquelle prévaut l'apprentissage empirique[26].

À la fois historique et sociale, la construction de l'adresse comme qualité masculine s'agrémente dans l'activité du jonglage d'une importante autodidaxie que les jongleurs revendiquent. La découverte de l'activité se conjugue, en outre, avec la sensation d'une découverte de soi que la pratique solitaire favorise. L'entrée dans une pratique intense et soutenue du jonglage, plusieurs heures tous les jours, se fait, en effet, prioritairement seul, dans une sorte de face-à-face avec soi-même. Or, cet aspect de l'entrée dans la pratique est chevillé à l'affirmation de la masculinité. « Se faire tout seul », « s'en sortir seul », « apprendre seul » en y passant des heures et des heures, en « cherchant par soi-même », en se « mesurant à soi et à soi seul » sont parties prenantes du « fantasme de l'autoengendrement » : « l'autodidacte est quelqu'un qui s'engendre lui-même au sens où il construit seul sa personnalité future avec ce qu'il pense ou ce

26. Alexandra Perrot, Paul Fontayne, Jean Bertsch et Gilles Bot, « Évolution de la configuration des aptitudes cognitives et psychomotrices au cours de l'acquisition d'une habileté motrice : l'exemple de la "cascade à trois balles" en jonglage », *Science & motricité*, nº 58, 2006, p. 81-92.

qu'il est déjà »[27]. Cette conception de soi semble être proprement masculine, même si probablement elle existe aussi chez certaines femmes.

Les jongleurs se perçoivent comme détenteurs de dons que la pratique intense, autodidacte permet de développer. Notamment, le passage de la manipulation de deux objets à trois symbolise, l'entrée dans la virtuosité. Or, formateurs et artistes pensent que certaines personnes ne sont pas en mesure de passer ce « cap des trois balles », ce qui signifie que le jonglage ne serait pas une activité accessible à tous, qu'il faudrait avoir des capacités, des compétences, des dons particuliers qu'une pratique intense et régulière permettrait de développer. Bien que les jongleurs soient convaincus qu'il est impossible d'apprendre à bien jongler sans un entraînement quotidien de plusieurs heures, la conception du jonglage comme pratique fondée sur des « dons » pour l'adresse et de grandes qualités de concentration est omniprésente dans les discours des artistes.

> Paul. — [On lui demande comment il a commencé à jongler. Il explique que, lors de sa première année à l'université, il a hébergé un jeune Anglais qui jonglait.] Et donc il jonglait. Il s'est mis à jongler chez moi, et j'ai dit : « Je veux faire ça, je veux savoir faire ça. » C'était le premier point, ça, où je me suis dit : « Tiens, ça m'intéresse, j'ai envie de savoir faire ça. » Et

27. Isabelle Collet, *L'informatique a-t-elle un sexe ? Hackers, mythes et réalités*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 184.

puis, après, ça m'a plus quitté. Je l'ai vu jongler à trois balles, quelque chose de très basique et je me suis dit : « Je veux savoir jongler à trois balles. » Et puis petit à petit, savoir jongler à trois balles, savoir jongler avec des massues, savoir jongler à quatre balles, faire du monocycle, ça s'enchaîne très vite, rencontrer des jongleurs, aller à des conventions de jonglage… [Il explique que, dans les écoles de cirque, les jongleurs ne sont pas très appréciés parce qu'ils jonglent sans cesse et ne s'impliquent pas dans les autres apprentissages. On lui demande comment s'est fait son investissement dans le jonglage.] Ben, ça a été progressif, je pense. Au début, ça a été juste comme ça, et puis après, j'ai toujours eu un désir de perfection, donc j'ai toujours été encore un peu plus loin, jusqu'à aller à Paris pour me former, quoi. Je suivais des ateliers à Lyon, au quai Saint-Vincent, qui est un lieu assez mythique des jongleurs à Lyon, et puis petit à petit, on poussait de plus en plus loin. On avait un groupement de jongleurs, on avait un local rue Sainte-Catherine, et on y était tous les soirs. Mais j'étais un des seuls à travailler assez régulièrement. Jusqu'à Fratellini, je passais mes huit heures par jour à faire du jonglage. Le reste du temps, c'était faire deux heures d'acrobatie, avaler un sandwich vite fait. Ma vie, c'était ça, quoi. J'habitais dans un local artistique à Montreuil, porte de Montreuil, et c'était ça. Je me levais le matin, j'allais à Fratellini, et quand on me

> mettait à la porte le soir, je rentrais et si j'avais encore un peu de force… C'était une vieille usine désaffectée, là où on habitait, avec un bail et tout ça, mais c'était des plasticiens qui habitaient là, et il y avait un local en bas où je pouvais jongler, il y avait six mètres de hauteur, et si j'en avais le courage, je jonglais encore le soir. C'était vraiment ça. Le week-end, j'allais dans des squats ou dans des endroits comme le Forum des Halles pour jongler. Enfin, vraiment, c'était ça. La vie, c'était ça, pour moi, à cette époque-là. Sans but de création ni… C'était de l'emmagasinement de techniques, travailler, travailler toujours un peu plus.

Le jonglage pratiqué en autodidacte est une activité à laquelle des lycéens et des étudiants s'adonnent de manière intense dans des groupes de pairs qui peuvent, d'ailleurs, être institutionnalisés sous forme d'associations de « jongle ». Les individus se retrouvent régulièrement pour s'entraîner ; des rencontres (conventions de jonglage) sont organisées ; des exhibitions sont réalisées dans l'espace public, et le milieu est très masculin. Les pratiques de jonglage ont ainsi des points communs avec d'autres pratiques physiques juvéniles fondées sur des apprentissages « entre soi » comme la breakdance ou le basket de rue. Mais, alors que ces pratiques se conjuguent avec une certaine « culture anti-école », les jongleurs, plutôt issus de milieux socialement favorisés et pratiquant en centre-ville (alors que les autres

pratiques sont plutôt l'apanage de jeunes de quartiers populaires en périphérie des grandes villes), n'opèrent pas une rupture franche avec l'institution scolaire, et lorsque le projet de devenir artiste de cirque se concrétise, ils frappent aux portes des écoles de cirque, ce qui dénote l'absence de résistances fortes aux apprentissages formels et pédagogisés. La forte implication dans le jonglage de certains jeunes hommes (et plus rarement des jeunes filles) coïncide, dans les calendriers biographiques, avec un désinvestissement des études secondaires (lycée) ou supérieures mais ne correspond pas à une mise en question des cadres institutionnels d'apprentissage, comme c'est le cas pour de nombreux danseurs de hip-hop[28], par exemple.

Autrement dit, bien que les débuts en jonglage s'inscrivent dans un processus de distanciation avec le cadre scolaire, les valeurs morales des pratiquants, l'encouragement des parents pour qu'ils poursuivent une formation professionnelle favorisent l'entrée des jeunes jongleurs dans un cadre institutionnel d'apprentissage. Toutefois, l'abandon plus ou moins progressif des études s'articule d'abord avec un engagement important dans le jonglage et ensuite avec une démarche de professionnalisation. Les « grammaires tempo-

28. Les danseurs de hip-hop devenus des danseurs professionnels ont été, dans la plupart des cas, pris en charge par des dispositifs institutionnels d'insertion professionnelle qui les ont conduits à « renouer » (partiellement du moins) avec des encadrements institutionnels des pratiques.

relles » (c'est-à-dire les agencements entre des séquences et des débouchés des séquences qui constituent la mise en intrigue des récits)[29] que les interviewés élaborent tissent des liens entre l'entrée dans la vie d'artiste et l'abandon des études, mais pas entre la montée en puissance de l'investissement dans des pratiques physiques issues de l'univers circassien et la mise à distance de l'école. Pourtant, lorsqu'on objective les « calendriers biographiques » qui transparaissent sous les récits, on observe que les distanciations avec la scolarité s'opèrent préalablement à la mise en œuvre d'une démarche de « professionnalisation » artistique (décision de passer un concours pour entrer dans une école de cirque, inscription dans des stages, création d'un petit spectacle de rue…). L'entrée dans la « vie d'artiste » (qu'il faut différencier ici de la « passion » pour une pratique de cirque) de personnes issues de milieux sociaux privilégiés en difficulté scolaire évite leur déclassement social. Par conséquent, lorsque les orientations scolaires prises par les interviewés au lycée ou dans l'enseignement supérieur ne permettent pas d'envisager l'obtention de diplômes assurant une position sociale sûre, l'investissement dans une carrière artistique apparaît comme un « moindre mal », le flou des positions sociales véhiculées par les activités artistiques protégeant, en quelque sorte, les individus concernés d'un déclassement social trop

29. Didier Demazière, « Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs ? », *Bulletin de méthodologie sociologique*, nº 93, 2007, p. 5-27.

visible et trop important. En outre, la professionnalisation des métiers du cirque par leur encadrement institutionnel contribue certainement à légitimer l'entrée dans cet espace professionnel auprès des classes dominantes car les artistes peuvent obtenir une certaine considération sociale par l'obtention de marques de consécration (prix, distinctions, honneurs)[30].

Les jongleurs se retrouvent régulièrement pour s'entraîner ; ils organisent des rencontres (conventions de jonglage), des exhibitions dans l'espace public, et le milieu est, comme je l'ai dit, très masculin, voire exclusivement masculin. Les jeunes amatrices de jonglage se font très rarement une place en tant que jongleuses dans le milieu de la « jongle » qui, pourtant, n'apparaît pas comme un espace dominé par des valeurs viriles qui décourageraient les jeunes femmes. Par exemple, les battles de danse hip-hop, autrement dit les rencontres compétitives de danse hors institution, sont traversées par une culture viriliste empreinte de sexisme qui décourage les jeunes filles ; dans le milieu des hackers, ces férus d'informatique, les hommes tiennent aussi des propos et ont des façons d'être et de faire qui dévalorisent les femmes. En revanche, les jongleurs n'ex-

30. Gisèle Sapiro rappelle que l'extension d'une politique d'aide à la production culturelle à des domaines artistiques nouveaux, comme le cinéma, sous l'égide d'André Malraux a favorisé la légitimation de vocations dans ces domaines au sein des classes dominantes. Gisèle Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 168, 2007, p. 10.

cluent pas (ou pas volontairement) les femmes de leur cercle en se riant d'elles, en développant un humour sexiste, en les ignorant ou en les méprisant. Au contraire, nombre d'entre eux m'ont dit qu'ils regrettaient qu'il n'y ait pas plus de femmes dans leur spécialité, et leurs comportements et propos ne sont pas proprement sexistes. Il semblerait donc que la masculinité du jonglage relève prioritairement de l'auto-élimination des femmes d'une activité qui se présente de prime abord comme solitaire et faiblement didactisée. Ce dernier aspect de la pratique du jonglage semble d'ailleurs constituer le principal obstacle à l'entrée des femmes dans des pratiques virtuoses, autrement dit à la poursuite des femmes dans l'activité au-delà de la découverte ou de l'initiation.

Différentes recherches portant sur le genre dans les apprentissages de toute sorte montrent en effet que si l'autodidaxie et l'apprentissage entre pairs plaisent aux hommes, il en va tout autrement pour les femmes qui, d'une manière générale, préfèrent faire leurs apprentissages en étant guidées et encadrées. La rupture que doivent opérer les jeunes garçons avec le monde des femmes (avec leur mère) pour devenir « des hommes, des vrais », reconnus comme tels par les autres hommes, se traduit, dans notre société, en partie du moins, par la capacité des jeunes hommes à montrer qu'ils « peuvent s'en sortir seuls ». Devenir homme, c'est ne pas être une femme, ni ressembler aux femmes, ne pas avoir besoin des femmes et être capable de se mesurer aux autres hommes en

montrant d'abord à soi-même son endurance, son intelligence, sa résistance, son courage ou sa virtuosité. Or, les apprentissages féminins, qu'ils soient physiques ou intellectuels, sont toujours le produit d'une relation à autrui qu'aucune injonction à l'autonomie ou à l'émancipation ne vient contrer.

Les filles apprécient d'avoir des professeurs, des formateurs, des mentors, des individus qui leur transmettent des savoirs et des savoir-faire. Nul besoin, pour devenir une femme, de montrer sa capacité à se « débrouiller seule », à faire face seule aux difficultés d'où qu'elles proviennent, nul besoin de se montrer courageuse ou indépendante ; bien au contraire, la féminité en tant qu'élément structurant de la domination symbolique masculine se doit de valoriser l'autonomie et l'indépendance des hommes en soulignant la fragilité et la dépendance des femmes. C'est pourquoi les univers de pratiques où l'autodidaxie et le travail solitaire sont les piliers des apprentissages sont masculinisés… Et par voie de conséquence très peu féminisés.

Les procédés d'apprentissage et surtout de perfectionnement et à plus forte raison de professionnalisation en jonglage sont ainsi en accord avec les socialisations masculines. Bien que des filles soient séduites par le jonglage, leur maintien dans la pratique est compromis par la place prépondérante qu'y tiennent l'autodidaxie et l'apprentissage entre pairs. À ces deux aspects de la pratique s'ajoute un troisième aspect qui consti-

tue, d'après moi, le point culminant de la masculinisation du jonglage.

Au-delà du fait que les jeux d'adresse sont traditionnellement « masculins » et que le jonglage sous toutes ses formes relève d'une conception de la virtuosité constituée comme « masculine », prévaut, parmi les jongleurs, l'idée qu'il existe des accointances entre les logiques mathématiques et le jonglage. Depuis les années 1980, en effet, un langage spécifique a été créé afin de codifier les figures de jonglage : le « siteswap ». Ce système de codification scripturale d'une gestuelle est largement diffusé sur des sites internet et dans les groupes de jongleurs. Il implique, d'après ses adeptes, des compétences proches (voire similaires selon certains) à celles que demandent les mathématiques, elles sont liées à des modes de calcul et de lecture de trajectoires d'objets en lien avec la vitesse, l'espace, le nombre de jongleurs (les « passing »), etc.

> Paul. — Alors que le travail de jongleur, il peut être autodidacte, le travail d'acrobate, on prend très, très vite des défauts… des défauts qui se résorbent… qui sont très, très longs à enlever. En jonglage, on sait où on va. Et on sait jongler à trois balles ou à quatre balles, on sait tout faire. Enfin, techniquement. Parce que c'est des schémas mathématiques ou physiques qui font qu'on sait comment faire cette balle. Si vous voulez, dix balles, c'est cinq balles dans chaque main. Ensuite, il y a des figures

> qui croisent à dix balles en paire, mais c'est l'exception si vous voulez. Donc, quand on sait faire un « trois balles », on sait faire un « neuf balles », il n'y a plus qu'à travailler, à faire, à répéter et à trouver le rythme, à trouver les positions du corps, etc. Par contre, en acrobatie, pour apprendre un double saut périlleux, par exemple, il faut un bon pédagogue, un lieu de travail. C'est pas possible à 25 ans d'apprendre un double saut périlleux tout seul dans la rue comme ça ou dans le parc de la Tête d'Or, par exemple. [On lui demande s'il est nécessaire, d'après lui, d'avoir une perception mathématique du jonglage pour en faire.] Oui, c'est évident. C'est quelque chose… Quand on sait jongler à trois balles, c'est des balles qui se croisent, avec deux points de rupture de chaque côté, et quand on jongle à quatre balles, les points de rupture sont là [il fait des gestes pour montrer que les « points de ruptures » se situent à des endroits différents de l'espace] et c'est dans chaque main… Enfin, c'est des figures de base en fait, des techniques de base à connaître… Je pense que tout jongleur connaît ça.

Devenir jongleur, c'est intégrer un univers pratique et symbolique fondé sur l'autodidaxie, l'apprentissage entre pairs ainsi que l'appropriation d'un système de codification inspiré des mathématiques et de la science physique et transmis principalement par internet. La représentation du

jonglage comme activité convoquant un « esprit scientifique » et l'utilisation d'ordinateurs consolide sans conteste son caractère « masculin ». En effet, la féminité et la science ont été historiquement, socialement et psychologiquement construites en opposition l'une par rapport à l'autre : « Si la science a fini par signifier l'objectivité, la raison, l'absence de passion et le pouvoir, la féminité a fini par signifier tout ce que la science n'est pas : la subjectivité, les sentiments, la passion et l'impuissance. »[31]

Les représentations communes qui reconnaissent aux hommes des capacités (jugées naturelles) pour les sciences et les mathématiques (non reconnues aux femmes) s'appuient sur un mythe largement relayé et renforcé par les médias, les magazines et des publications pseudo-scientifiques qui expliquent les « différences entre les sexes » par des différences entre le « cerveau féminin » et le « cerveau masculin ». Les femmes seraient bavardes et créatives parce qu'elles mobiliseraient les deux hémisphères du cerveau alors que les hommes en mobiliseraient un seul ; pour les mêmes raisons, le sens de l'orientation ferait défaut aux femmes et elles seraient en difficulté pour lire les cartes routières. La légitimation sociale de la domination masculine prend appui

31. Evelyn Fox Keller, « Le/la scientifique : sexe et genre dans la pratique scientifique », *in* Danielle Fougeyrollas-Schweb, Hélène Rouch et Claude Zaidman (coordonné par), *Sciences et genre. L'activité scientifique des femmes. États-Unis, Grande Bretagne, France*, CEDREF, université Paris-VII, 2003, p. 85.

sur des discours présentés comme scientifiques ; ce qui est apparenté à un fait scientifique constituant, dans nos sociétés, un gage de vérité. Les travaux menés par Catherine Vidal ont déconstruit ces représentations ordinaires et savantes de la différence du « sexe du cerveau » en montrant que l'idéologie scientiste justifie, ici comme ailleurs, l'ordre social (autrement dit l'ordre de genre). Elle a démontré que ni les cerveaux ni les hormones n'expliquent les différences sociales entre hommes et femmes. L'anatomie et le fonctionnement cérébral varient infiniment d'un individu à l'autre, quel que soit son sexe. Quant aux hormones, hormis les situations exceptionnelles de bouleversements anatomiques (grossesse, ménopause, traitements hormonaux…), aucune étude ne montre qu'elles auraient une incidence sur l'humeur, la nervosité, l'agressivité ou l'émotivité des individus[32]. Bref, l'image dominante de la féminité présente celle-ci comme très peu compatible avec les mathématiques. Cela a une incidence sur la défection des femmes des apprentissages avancés en jonglage. En revanche, les jeunes hommes, particulièrement ceux qui ont du goût pour la performance et les mathématiques, peuvent être plus facilement intéressés par cette pratique.

32. Catherine Vidal, « Cerveau, sexe et idéologie », *in* Catherine Vidal (sous la direction de), *Féminin. Masculin. Mythes et idéologies*, Belin, Paris, 2006, p. 49-57.

Conclusion

Sociologues et historiens ont depuis longtemps mis en évidence les fonctions sociales de l'art, notamment leur rôle dans les logiques et les stratégies de distinction. Les compétences culturelles acquises tout au long de l'existence participent en effet au capital symbolique des individus, contribuant à leur réputation, leur prestige, leur pouvoir en leur assurant une position de domination culturelle (ou de soumission quand elles font défaut). La maîtrise des formes culturelles les plus rares est ainsi une source intarissable de *profits sociaux symboliques*. Partant de ce constat, la sociologie de la culture qui s'est développée dans le sillon des travaux de Pierre Bourdieu a dressé un tableau des homologies entre les pratiques et les goûts culturels et les classes sociales. Elle a mis en évidence que les classes dominantes « cultivées »

construisent un rapport relativement relâché à la culture (légitime). Les individus concernés ont bénéficié effectivement d'une éducation culturelle précoce (ce qui les conduit à prendre pour « naturel » ce qui est construit à l'intérieur de leur socialisation). Les classes moyennes sont, quant à elles, marquées par une « bonne volonté culturelle » qui hésite entre le « noble » et le « populaire ». Enfin, les classes dominées sont éloignées de la culture.

Ces analyses sont connues des responsables de dispositifs de démocratisation culturelle, et certains acteurs des politiques publiques considèrent que les origines « populaires » du cirque et la prouesse déployée dans les spectacles sont un atout pour attirer les individus de milieux populaires vers le spectacle vivant. Par exemple, Guillaume Garcia, du Centre européen de création et de développement culturel (CEDDC), déclarait dans *Le Monde* des 12 et 13 décembre 2004 : « Pour atteindre les familles qui ne fréquentent pas les institutions culturelles, le cirque contemporain est "un outil fantastique". » La prouesse, l'exploit, l'utilisation d'engins couvriraient, dans cette conception du cirque, la démarche créative des atours d'une activité qui tout étant ludique et stimulante n'en serait pas moins artistique. Mais force est de constater que « l'art populaire par excellence, celui qui s'adresse à tous et peut être apprécié de tous »[1],

1. René Dunoyer, « Présentation », *in* Hugues Hotier (sous la direction de), *La Fonction éducative du cirque*, L'Hamattan, Paris, 2003, p. 9.

qui ne connaîtrait pas de « logique sexuée dominante permet[tant] tout autant au "féminin" qu'au "masculin" de se réaliser »[2] et qui favoriserait le développement de l'affectivité, de l'expression des émotions tout en renforçant l'estime de soi[3] ne séduit pas les personnes de milieux sociaux défavorisés. J'ai interviewé des lycéens de quartiers populaires pratiquant les arts du cirque dans leur établissement (*cf.* chap. 4) et leurs propos m'éclairent sur leurs résistances à l'égard des pratiques circassiennes. Méconnaissant le cirque contemporain, leurs références en la matière proviennent plutôt du cirque traditionnel. D'une manière générale, ils associent le cirque à une activité puérile ; l'image du clown avec un nez rouge et des chaussures beaucoup trop grandes est omniprésente dans leurs perceptions et constitue un véritable repoussoir pour eux. Parfois, à l'image du chapiteau, s'adjoint celle du jonglage et des cracheurs de feu qu'ils voient dans les centres-villes. Or, pour eux, les artistes de rue sont des nantis (souvent ils pensent qu'il s'agit d'étudiants) auxquels ils ne s'identifient pas, voire auxquels ils s'opposent.

Ainsi, les amateurs de pratiques de cirque proviennent plutôt de milieux intermédiaires.

2. Thierry Tribalat, « Le cirque et les programmes d'EPS », *in* Hugues Hotier (sous la direction de), *La Fonction éducative du cirque*, *op. cit.*, p. 132.

3. Par exemple, l'association Le Cirque éducatif, qui travaille en partenariat avec l'Éducation nationale, conçoit des spectacles de cirque « pour servir de fondement à une action d'insertion en direction des adolescents en difficulté scolaire » en sollicitant « les émotions les plus nobles ». *Ibid.,* p. 16.

Parmi les élèves (enfants, adolescents, adultes) inscrits aux cours hebdomadaires de cirque à l'École de cirque de Lyon en 2007-2008, seulement 47 % d'entre eux habitent dans l'arrondissement où se trouve l'école et une majorité de cette population ne vit pas dans le quartier d'habitat social où est implantée la MJC mais dans des quartiers aisés (ces données ont été construites à partir du dépouillement des fiches d'inscription des élèves). En infléchissant un peu le modèle de *La Distinction*, qui explique que les classes les mieux dotées culturellement sont familières de la culture savante, je pense que, comme le suggère Philippe Coulangeon, « un raffinement des lois de la distinction permet aux classes supérieures de se jouer des frontières entre des répertoires de pratiques plus ou moins légitimes contrastant avec l'enfermement dans un répertoire unique et étroitement délimité caractéristique du style de vie des classes populaires »[4]. Par ailleurs, Bernard Lahire a montré, en revisitant les théories du capital culturel et de l'habitus, que les goûts culturels des individus des hautes classes sociales ne sont pas parfaitement homogènes et que l'appréciation des films d'auteur peut tout à fait cohabiter, chez une même personne, avec une certaine attirance pour les westerns.[5] En somme, les pratiques et goûts culturels des individus

4. Philippe Coulangeon, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, nº 1, 2004, p. 59-85.

5. Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris, 2004.

appartenant aux classes « cultivées » sont partiellement caractérisés par un certain « éclectisme ».

De plus, il est important de souligner que les compétences et les dispositions sociales impliquées dans l'appropriation du cirque contemporain ne sont pas les mêmes que celles exigées par l'appréciation (et éventuellement la pratique) du « grand art ». Les différences que les processus sociohistoriques de production de l'art inscrivent dans la réalité entre l'art à vocation « universelle » (le « grand art ») et les formes culturelles récemment (au regard de cette histoire) entrées dans l'univers artistique se traduisent par des appropriations socialement différenciées des œuvres. Dit autrement, bien que le cirque contemporain aspire aujourd'hui à une reconnaissance artistique pleine et entière, et bien que certaines institutions culturelles lui ouvrent leurs portes, il n'en demeure pas moins que sa réception est moins fortement soumise à une « formation » (apprentissages artistiques, codes artistiques, histoire de l'art…) que certaines productions théâtrales, chorégraphiques ou musicales « contemporaines » (au sens d'« art contemporain »). En ce sens, il n'est pas surprenant que nombre d'amateurs de pratiques circassiennes rencontrés se trouvent parmi les catégories sociales intermédiaires à haut capital scolaire mais dont l'héritage culturel ne les conduit pas à investir fortement les formations artistiques les plus légitimes (musique classique, danse classique ou contemporaine, par exemple). D'ailleurs, parmi les adultes inscrits dans des cours de cirque

de loisir, beaucoup ont suivi (ou suivent parallèlement à leurs cours de cirque) des cours de théâtre. Ils m'ont dit apprécier le caractère ludique du cirque et le recours à des techniques et des engins qui leur facilitent le passage sur scène.

On peut dire du cirque contemporain, à l'instar du qualificatif que Pierre Bourdieu a employé pour la photographie, qu'il s'agit d'un « art *moyen* » : « les cadres subalternes [...] peuvent trouver dans la dévotion photographique, [...] comme dans toutes les pratiques culturelles de second ordre, qu'il s'agisse de la lecture de revues de vulgarisation [...] ou de l'érudition cinématographique, un moyen à leur portée de s'affirmer comme différents »[6]. Il est une forme esthétique hors d'atteinte pour les classes populaires mais accessible aux catégories intermédiaires. Il s'agit donc sans aucun doute d'un « outil » de distinction sociale à la lisière entre le goût pour le divertissement et le goût pour la création.

La singularité sociale du cirque contemporain ne se limite cependant pas au fait qu'il s'agit d'une forme d'art contemporain « moyenne ». La manière dont les représentations du féminin et du masculin sont travaillées à l'intérieur des œuvres et des pratiques constitue aussi une caractéristique originale de cette forme culturelle. L'examen de la différenciation et de la hiérarchisation des pratiques et trajectoires artistiques selon le sexe montre que les univers de l'art sont masculins. Des

6. Pierre Bourdieu, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965, p. 77.

travaux qui se sont intéressés à la littérature, à la musique, à la danse, aux arts plastiques mettent en évidence les mécanismes par lesquels les hommes parviennent aux positions les plus prestigieuses (sur le marché de l'emploi musical, dans la différenciation entre musiciens et chanteuses dans le domaine du jazz…) et pourquoi les « droits d'entrée » requis pour les hommes sur les marchés artistiques sont moins élevés que ceux demandés aux femmes (par exemple, les exigences « techniques » des chorégraphes envers les hommes sont moins importantes qu'envers les femmes). Ces phénomènes de différenciation sexuelle dans le champ artistique s'expliquent par la conjugaison de deux logiques issues du système de genre.

La première est que les emplois artistiques sont hiérarchisés selon le sexe (danseuse, chorégraphe, instrumentiste, comédien, metteur en scène…). Par exemple, dans l'univers de la littérature, les femmes ont plus de chances de participer au processus de circulation des œuvres (en publiant des traductions, par exemple) que de publier en leur nom propre. Ces analyses soulignent les logiques sociales conduisant à une moindre présence des femmes dans le champ artistique et à leur dévaluation lorsqu'elles sont majoritaires dans un secteur spécifique (en danse, par exemple). Comme le fait remarquer Marcelle Marini, « on découvre ainsi une étrange loi générale : les femmes sont économiquement et symboliquement dévaluées, ici parce qu'elles sont minoritaires, là parce qu'elles sont majoritaires ;

les hommes, inversement, sont économiquement et symboliquement surévalués, et quand ils sont majoritaires et quand ils sont minoritaires »[7]. La seconde logique est que les pratiques des artistes relèvent de l'incorporation sexuée de l'activité artistique. Par exemple, les musiciennes s'inscrivent plus fréquemment que leurs confrères dans des carrières d'enseignement et moins souvent qu'eux dans l'interprétation.

Dans l'univers du cirque contemporain, ces logiques sexuées existent aussi. Les hommes sont plus souvent créateurs que les femmes, ils sont plus enclins qu'elles à monter une compagnie, ils s'orientent vers des spécialités traditionnellement masculines… En revanche, on remarque que les femmes ne s'orientent, elles, pas toujours vers des spécialités féminines. Les arts du clown constituent à ce titre le meilleur exemple de ce que le cirque fait au genre. Alors que séculairement les femmes ont été tenues à l'écart des pratiques humoristiques, le clown contemporain est un terreau de vocations féminines. Mais ce n'est pas parce que les femmes sont allées à la conquête d'une pratique masculine (le comique) que le clown s'est féminisé. C'est parce qu'il s'agit d'un humour, élaboré par des hommes en rupture avec certains stéréotypes de la masculinité qui convoque l'autodérision et l'introspection, que des

7. Marcelle Marini, « La place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France », *in* Georges Duby et Michelle Perrot (sous la direction de), *Histoire des femmes. Le XX^e siècle*, Plon, Paris, 1992, p. 276.

femmes se sentent interpellées par lui. En outre, les femmes amatrices de spectacles et de pratiques clownesques franchissent rarement le seuil de la professionnalisation.

Cet intérêt pour la transgression des codes établis qui a donné naissance au clown contemporain est très présent chez les circassiens. Il se conjugue à une représentation idéale et romantique de l'artiste « libre créateur » de son œuvre, plein d'espérances à défaut de pouvoir jouir d'une reconnaissance. L'idée d'une compagnie de cirque itinérante, inspirée à la fois sur l'image de la « troupe de théâtre » et de la « famille de cirque » fait rêver de nombreux jeunes artistes qui veulent non seulement vivre de leur art mais aussi « vivre leur art ». Or, les conditions de création ainsi que la précarité de la vie d'artiste se prêtent difficilement à la réalisation de ce rêve. Dans les faits, les compagnies locales se réduisent souvent à une ou deux personnes qui peinent à trouver des lieux où se produire. Pourtant, l'enthousiasme et la conviction de pouvoir « vivre différemment » sont un puissant moteur de vocations circassiennes, et les écoles de cirque ne désemplissent pas. Il faut croire que la fascination pour une vie créative, autonome et libre est plus forte que les contingences matérielles.

Je conclurai ce voyage en « pays circassien » en insistant sur l'intérêt heuristique de la démarche d'exploration que j'ai suivie. Elle part de l'objet culturel, de sa genèse, de ses codes, des représentations symboliques qu'il comporte pour

reconstruire la « communauté » qui se l'approprie. Cette démarche, préconisée par l'historien Roger Chartier[8], m'a notamment permis de découvrir les logiques qui président à l'appropriation genrée des pratiques circassiennes et à leur sexuation en examinant les modalités d'articulation entre les représentations genrées des pratiques et le sexe des pratiquants. Cette approche propose un dépassement de l'alternative entre « réception » et « production » des œuvres pour dénouer les liens infinitésimaux entre les formes culturelles et leurs appropriations sociales. Elle révélerait probablement des relations inédites entre individus et formes culturelles si elle était plus amplement développée dans les recherches sociologiques portant sur l'art.

8. Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, vol. 44, nº 6, novembre-décembre 1989, p. 1505-1520.

Table des matières

Introduction 9

Chapitre premier. Genèse du cirque contemporain 19
La double origine du cirque contemporain 19
Les deux formes présentes du cirque 24

Chapitre 2. L'entrée dans l'univers du cirque contemporain 27
Une vocation 27
Une opportunité professionnelle 35
Devenir artiste professionnel 40
L'idéal communautaire 40
Hommes, femmes et compagnies 47
L'exemple de Coco 52

Chapitre 3. L'école du cirque 57
Habitus sportif et apprentissages circassiens . . . 57
De la danse aux pratiques circassiennes 78
La sexuation des disciplines 88

Chapitre 4. Féminité et masculinité circassiennes 105
Les aériennes : courage, douleur et beauté 105
Lucie, la transgression des normes 105
Les pratiques aériennes et le risque 113
Le courage des aériennes 118
La douleur dans les pratiques aériennes 126
Les clowns : humour, intériorité, féminité 131
Le jonglage : virtuosité au masculin 140

Conclusion 157

Catalogue

Michel Arliaud
Pour une sociologie des rapports sociaux
Texte établi sous la responsabilité
de Jacques Bouteiller
224 p., 14 €, 2009

Christine Bellas Cabane
La Coupure. L'excision ou les identités douloureuses
256 p., 21 €, 2008

Sophie Béroud et Paul Bouffartigue
Quand le travail se précarise, quelles résistances collectives ?
360 p., 24 €, 2009

Catherine Bernié-Boissard
Des mots qui font la ville
256 p., 21 €, 2008

Josiane Boutet
Le Pouvoir des mots
200 p., 14 €, 2010

Thomas Brisson
Les intellectuels arabes en France
240 p., 20 €, 2008

Marie-Claire Caloz-Tschopp
Résister en politique, résister en philosophie. Avec Arendt et Castoriadis
416 p., 28 €, 2008

Philippe Cardon, Danièle Kergoat et Roland Pfefferkorn
Chemins de l'émancipation et rapports sociaux de sexe
« Le genre du monde », 252 p., 23 €, 2009

Nicolas Castel
La retraite des syndicats
« Travail et salariat », 304 p., 24 €, 2009

Collectif
Peut-on critiquer le capitalisme ?
« Comptoir de la politique », 192 p., 14 €, 2008

Collectif
Les jeux de l'eau, de l'homme et de la nature. Miroirs franco-québécois
Ouvrage coordonné par Hana Aubry
« Tout autour de l'eau », 256 p., 10 €, 2008

Martine Court
Corps de filles, corps de garçons : une construction sociale
« Corps, santé, société », 252 p., 21 €, 2010

Jérôme Deauvieau
Enseigner dans le secondaire. Les nouveaux professeurs face aux difficultés du métier
« L'enjeu scolaire », 252 p., 22 €, 2009

Étienne Douat
L'école buissonnière
« L'enjeu scolaire », 216 p., 20 €, 2011

Jules Falquet
De gré ou de force. Les femmes au cœur de la mondialisation
« Le genre du monde », 224 p., 21 €, 2008

Forum Réfugiés
L'asile en France et en Europe. État des lieux 2010
384 p., 15 €, 2010

Bernard Friot
L'enjeu des retraites
« Travail et salariat », 176 p., 12 €, 2010

Erving Goffman
L'Arrangement des sexes
Édition présentée par Claude Zaidman, traduction d'Hervé Maury
« Le genre du monde », 128 p., 10 €, 2002

Séverine Gojard
Le Métier de mère
« Corps, santé, société », 228 p., 21 €, 2010

Milton Guran
Agoudas. Les « Brésiliens » du Bénin
321 p., 25 €, 2010

Isabelle Harlé
La fabrique des savoirs scolaires
« L'enjeu scolaire », 160 p., 13 €, 2010

Gaële Henri-Panabière
Des « héritiers » en échec scolaire
« L'enjeu scolaire », 192 p., 18 €, 2010

Liêm Hoang Ngoc
Sous la crise, la répartition des revenus
144 p., 12 €, 2009

Ken Jones
(sous la direction de)
L'École en Europe.
Politiques néolibérales et résistances collectives
Préface de Christian Laval. Traduction d'Évelyne Meziani
« L'enjeu scolaire », 228 p., 20 €, 2011

Smaïn Laacher
De la violence à la persécution,
femmes sur la route de l'exil
176 p., 12 €, 2010

Jean-Marc Leveratto
Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration
224 p., 15 €, 2010

Ismaël Sory Maïga
(sous la direction de)
Djoliba, le grand fleuve Niger
« Tout autour de l'eau », 208 p., 11 €, 2010

Sylvie Monchatre
Êtes-vous qualifié pour servir ?
« Le genre du monde », 224 p., 21 €, 2010

Richard Poulin
Sexualisation précoce et pornographie
« Le genre du monde », 280 p., 24 €, 2009

Tristan Poullaouec
Le diplôme, arme des faibles
« L'enjeu scolaire », 156 p., 12 €, 2010

Marc Riboud
Sous les pavés…
90 photographies de Marc Riboud
Préface de Seloua Luste Boulbina
128 p., 22 €, 2008

Catherine Rollet
Les Carnets de santé des enfants
« Corps Santé Société », 304 p., 24 €, 2008

Jean-Louis Sagot-Duvauroux
Émancipation
« Comptoir de la politique », 192 p., 16 €, 2008

Lucien Sève
Penser avec Marx aujourd'hui.
Tome II : « L'Homme ?»
592 p., 35 €, 2008

Maud Simonet
Le Travail bénévole.
Engagement citoyen ou travail gratuit ?
« Travail et salariat », 224 p., 20 €, 2010

Jean-Pierre Terrail
De l'oralité.
Essai sur l'égalité des intelligences
« L'enjeu scolaire », 288 p., 21 €, 2009

Lev S. Vygotski
Conscience, inconscient, émotions
Traductions de Françoise Sève et Gabriel Fernandez
Précédé de « Vygotski, la conscience comme liaison »
d'Yves Clot
176 p., 12 €, 2003

Lev S. Vygotski
Pensée et Langage
Troisième édition, traduit du russe par Françoise Sève
544 p., 35 €, 2005

Lev S. Vygotski
La signification historique de la crise en psychologie
Traduction de Colette Barras et Jacques Barberis.
Édition préparée et présentée
par Jean-Paul Bronckart et Janette Friedrich
320 p., 26 €, 2010

Achevé d'imprimer en avril 2011
pour le compte de La Dispute
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery,
à Clamecy (58500)

Imprimé en France

Dépot légal : avril 2011
Numéro d'imprimeur :

La Dispute
109, rue Orfila, Paris (20e)