

Le paradis suspendu du Cirque Plume

par

■ **Bernard Kudlak** ■

Cofondateur et directeur du Cirque Plume

En bref

Le cirque était un art marginal et poétique, donc idéal pour des jeunes gens qui ne se sentaient pas du bon bord, mais entendaient réinventer un théâtre sensible et universel. Pendant plus de trente ans, ils se sont créé leur paradis, un monde en apesanteur où tout était possible. Le Cirque Plume va maintenant s'arrêter, ses fondateurs heureux de cette belle aventure et acceptant la finitude de toute chose. Leur aventure a été un exercice de funambule permanent, dans un risque certain et mesuré, et dans le vertige de la création. Ils l'ont réussi dans un modèle d'équilibre entre une liberté créative et une organisation très précise, structurée au fil du temps. Au regard de leur mission, formalisée comme la rencontre lumineuse et vivante d'une œuvre de cirque et d'un public, le succès jamais démenti de leurs spectacles leur donne le sentiment du devoir accompli.

Compte rendu rédigé par Sophie Jacolin

L'Association des Amis de l'École de Paris du management organise des débats et en diffuse les comptes rendus, les idées restant de la seule responsabilité de leurs auteurs. Elle peut également diffuser les commentaires que suscitent ces documents.

Séminaire organisé grâce aux parrains de l'École de Paris (liste au 1^{er} juillet 2018) :

Algoé¹ • Caisse des dépôts et consignations • Carewan¹ • Conseil régional d'Île-de-France • Danone • EDF • Else & Bang • ENGIE • FABERNOVEL • Fondation Roger Godino • Groupe BPCE • Groupe OCP • GRTgaz • HRA Pharma² • IdVectoR² • IPAG Business School • La Fabrique de l'industrie • Mairie de Paris • MINES ParisTech • Ministère de l'Économie et des Finances – DGE • Renault-Nissan Consulting • RATP • SNCF • UIMM • Ylios¹

1. pour le séminaire Vie des affaires
 2. pour le séminaire Ressources technologiques et innovation
-

Je raconterai aujourd'hui l'histoire d'une compagnie dont on dit qu'elle a révolutionné les arts du cirque. Cette histoire débute dans les années 1970 en Franche-Comté. Parmi ses protagonistes, mon frère et moi grandissons à Valentigney, berceau de Peugeot. Dans cette région, les ouvriers sont souvent d'anciens paysans originaires d'Italie, de Pologne comme mon grand-père, de Yougoslavie ou d'Ukraine. Mon destin est, alors, tout tracé : devenir opérateur chez Peugeot, certainement pas devenir artiste, metteur en scène, scénographe et, de surcroît, cofonder et diriger un cirque.

Une jeunesse de bohème

À dix-sept ans, je prépare un baccalauréat technologique de chimie à Mulhouse. Grâce au service culturel du lycée, je découvre le film qui bouleverse ma vie, *Andreï Roublev* de Tarkovski, évocation d'un moine peintre d'icônes dans la Russie du XV^e siècle. Une porte s'ouvre vers un monde dont ma génération, qui aspire à la poésie plutôt qu'à l'obéissance, me semble exclue. On y voit le héros renoncer à la parole et au pinceau après avoir assisté à un massacre perpétré par les Tatars sur l'ordre de ducs russes. Il ne rompra son vœu que dix ans plus tard, touché par l'humilité d'un jeune apprenti fondeur dans le dernier acte de ce film extraordinaire, l'un des plus beaux de l'histoire du cinéma. Une cloche doit être fondue. Le maître fondeur est mort, mais peut-être a-t-il transmis son savoir à son fils ? C'est ce que prétend ce dernier, qui entame une longue quête de l'argile nécessaire au moule et réalise la cloche. Sonnera-t-elle ? La première volée, en présence d'émissaires vénitiens et d'Andreï Roublev, donne raison au jeune homme. Celui-ci tombe en pleurs et avoue que son père ne lui avait rien appris. Moi-même, je pressens alors que je saurai fondre une cloche même si mon père ne m'a rien appris.

Mon parcours se déroule ensuite dans la parenthèse enchantée des années 1970. Me voilà sabotier en Bretagne. Dans l'atelier, en compagnie de mon camarade Denis Horeau, nous nous échangeons nos rêves, des clous plein la bouche. Je serai metteur en scène et réinventerai le théâtre pour l'ouvrir à tous. Lui ferait de la voile. Quelques années plus tard, je fondais le Cirque Plume. Denis Horeau, quant à lui, fut vingt ans directeur sportif du Vendée Globe et dix ans directeur de la course du Figaro.

L'époque est belle. Tous les soirs, nous plaçons la recette du jour dans un carton où se servent à leur guise ceux qui en ont besoin. Certains ont eu de gros besoins... Nous voulons changer le monde, prouver que tout est possible. Une compagnie de marionnettes passe un jour à l'atelier, et je pars avec elle. En 1978, nous projetons de monter *Petrouchka*, d'Igor Stravinski, dans un univers de forains. J'ai assisté à mon tout premier spectacle de cirque un an auparavant. J'ignore tout de cet art, mais goûte déjà sa magie grâce à des passeurs comme Chagall, Baudelaire, Fellini, Chaplin ou Buster Keaton. Ayant grandi sans télévision, je n'ai jamais vu *La Piste aux étoiles*, émission qui faisait entrer le cirque tous les mercredis dans les familles de France. Ma culture, je la tire exclusivement des livres et du cinéma.

Pour *Petrouchka*, la troupe décide de travailler des éléments de cirque. Je choisis le jonglage. Ne trouvant personne pour me l'enseigner, j'achète un manuel pour enfants et m'exerce seul. Par chance, j'apprends très vite. À mes côtés, un camarade s'aventure à marcher sur une corde molle. Inspirés par de vieilles images de saltimbanques, nous confectionnons une planche à clous, un lit de verre... C'est excitant. Nous qui sommes en marge de la société et de l'institution culturelle, la marginalité de la tribu des voyageurs et du cirque nous séduit, avec toute sa poésie.

Faute de moyens, *Petrouchka* ne voit pas le jour. Nous décidons de créer un spectacle de cirque à notre façon, enchaînons les fêtes de village et autres carnivals. Certains crachent du feu, je me contente de crachoter du Banania, embrasse les dames dans le public...

Peu à peu, les gens de théâtre s'intéressent à notre travail. Nous rencontrons le cirque Aligre, à l'esprit proche du nôtre. Nous sillonnons les routes dans des Peugeot 404 familiales parées de rouge et or. Sans trop savoir

où nous allons, nous sommes convaincus de faire partie de l'univers poétique de *La Strada*, du *Capitaine Fracasse* et de Molière. Notre identité grandit, et le public nous apprécie.

Parallèlement, je me produis avec un groupe de musiciens sur une péniche, dans la belle ville de Besançon, en y mêlant quelques éléments circassiens. J'entretiens assidûment ma pratique du jonglage, exercice salutaire pour un esprit prêt à s'égarer tous azimuts comme le mien.

En 1983, un chapiteau nous est prêté à Besançon. Nous y créons un vrai spectacle de cirque, qui suscite un engouement formidable. Il se passe manifestement quelque chose. Un membre de la MJC nous promet une tournée de six dates. Il ne tiendra pas promesse, mais qu'importe, nous partageons la joie d'être ensemble. Notre troupe est hétéroclite : le compositeur a quitté ses études d'architecture en quatrième année, la clarinettiste passe un doctorat d'astrophysique, deux autres se destinent à la médecine (elles ont d'ailleurs continué leur parcours universitaire)... Je propose que nous montions un véritable établissement de cirque : nous achèterions des caravanes, un chapiteau, des gradins, et partirions sur les routes. Le compositeur commence par refuser... mais sera le premier à obtenir le permis poids lourd pour conduire notre remorque. J'annonce à mes camarades que dans dix ans, nous serons le plus grand "cirque nouveau" d'Europe. Ils s'esclaffent et me traitent de mégalomane. Quoi qu'il en soit, nous avons ouvert la caverne d'Ali Baba et entrons dans un univers magique.

Le mot *cirque* est souvent employé sur un mode dépréciatif. « *Le football, c'est du spectacle, pas du cirque!* » s'est un jour défendu Michel Platini... Cet art a toujours été perçu comme un univers marginal, de gens de sac et de corde, de voyageurs, de descendants de la lointaine Égypte appelés Tsiganes et autres militaires déclassés. Tout en fascinant par ses prodiges, il a été relégué à une sous-catégorie sociale. C'est justement parce qu'il était en marge qu'il a su s'ouvrir à tous. Pendant deux siècles, l'ont aussi bien fréquenté les aristocrates pour y acheter des chevaux, que le peuple pour y rire et les bourgeois pour s'y encanailler. Théophile Gautier avouait le désir mêlé de crainte que suscitaient en lui les puissantes circassiennes. Au XIX^e siècle, le cirque apporte les mystères du monde aux portes des villes, avec ses animaux inconnus, ses peuplades dites exotiques et ses monstres. On peut le soupçonner d'avoir commerce avec quelque force obscure. Arlequin aurait à voir avec la Mesnie d'Hellequin, cette horde de défunts chevauchant au travers des forêts. Nous nous plaisons à baigner dans cette mythologie romantique, et inventons notre propre art du cirque.

Avec nos caravanes bleues et notre chapiteau, nous arpentons les villages. Nous prenons aussi soin de rencontrer, un par un, les élus du conseil régional de Franche-Comté pour leur présenter notre projet. Le directeur de la culture y croit. Il nous accorde 80 000 francs de subvention sur la foi de notre parole et de notre enthousiasme. J'appelle alors dix villes pour leur proposer que la troupe s'y produise : nous apporterions à chacune 8 000 francs, et elle nous en attribuerait autant. C'est ainsi que nous construisons une tournée. Et le succès est là.

À notre première sortie, un gendarme nous verbalise pour notre fourgon hors-norme, une caravane tronquée faisant office de remorque pour le chapiteau. Alors que nous traversons la campagne, nos caravanes bleu ciel reliées par de coquets rubans, une voiture d'un bleu plus foncé ferme systématiquement le convoi... Par l'entremise du directeur régional des affaires culturelles, je demande au préfet de lever cette escorte. L'année suivante, nous animons l'arbre de Noël de la gendarmerie!

Le cirque comme paradis perdu

Notre génération est née dix ans après la fin de la "guerre civile européenne de 1914-1945", comme l'appelle judicieusement l'historien anglais Eric J. Hobsbawm. J'ai été marqué par les récits que les anciens faisaient de la Grande Guerre, avec leur part de silence, par la découverte de la Shoah et le sentiment de voir un monde se suicider. Enfant, mon quotidien était aussi empreint d'une certaine brutalité. Je m'étais promis que si j'explorais une voie artistique, ce serait pour contrebalancer toute cette violence. Le cirque donnait justement accès à des émotions poétiques, originelles, fédératrices, celles que l'on ressent en croisant un renard, une biche – pourquoi pas un lynx – dans la forêt, ou simplement en regardant une goutte d'eau glisser sur une feuille de rhubarbe. Autant d'invitations à habiter le monde en poésie, à partager une humanité sensible.

J'avais l'ambition d'inventer un art ouvert, accessible aux gens cultivés comme à mon grand-père polonais qui se régalaient des Marx Brothers. J'avais pris goût au théâtre grâce à des ateliers amateurs où nous jouions Brecht, grâce au festival de Nancy ou encore à la compagnie Bread and Puppet. Je faisais mienne la devise de Jean Vilar de créer un art élitare pour tous.

Cette ambition s'incarnait dans un collectif uni dans la fragilité, où la moindre anicroche pouvait rompre l'équilibre. Nous nous sommes efforcés de consolider nos liens en instaurant quelques règles de vie commune. Une altercation causée par une brouille – une voiture mal garée – nous a fourni la première d'entre elles : toujours rechercher les causes profondes de nos disputes, au-delà des prétextes. Une deuxième loi, qui s'est avérée fertile, a interdit tout commentaire sur les idées proposées par un camarade. Nous pouvions en revanche monter sur scène et faire une suggestion alternative.

Au moment où nous donnons notre deuxième spectacle, aux arènes de Lutèce, je m'interroge sur le terreau dans lequel notre art s'enracine. Je découvre ses origines mythologiques et rituelles, me plonge dans Mircea Eliade afin de comprendre pourquoi nous faisons du cirque. J'apprends que partout dans le monde, les cabanes sacrées se ressemblent peu ou prou : une arène de sable doré qu'enserme un cercle symbolisant le temps infini, des mâts supportant une voûte étoilée, le tout représentant le monde. L'on y interprète des cosmogonies renvoyant à un temps éternel. La similitude entre ces cabanes rituelles et le chapiteau de cirque est frappante. J'en tire la conviction que le cirque représente une nostalgie du paradis partagée par tous les humains. Tout y est possible, comme avant la Chute : les hommes marchent sur les mains, les trapézistes s'envolent, les petits chiens font du vélo, les chevaux savent compter... Du reste, le cirque tire son intensité de la perspective d'une chute – celle de la balle du jongleur ou celle du funambule. Cet art fait jaillir l'espérance d'appartenir à un Eden. Je me nourris de cette idée pour concevoir des spectacles. Prenons ce numéro où je commence par ouvrir la main : elle est vide. Mais mon ombre, plus maligne, jongle avec une petite boule rouge. Travailler sur les ombres est comme explorer l'âme des choses. J'ai constamment brodé sur ce passage du réel brut au réel poétique, qui n'est pas l'illusion. C'est ainsi que le Cirque Plume a pris le chemin de la fragilité et de la poésie, saupoudrées d'une bonne dose d'humour et de burlesque.

En ces années excellaient deux autres compagnies, Archaos, troupe de punks jonglant avec des tronçonneuses dans un univers apocalyptique, et Zingaro, fondée par un aristocrate tsigane autoproclamé, Bartabas. Après avoir perdu son audience pendant deux décennies, le cirque retrouvait du public grâce à trois propositions dont chacune exprimait une forme de marginalité : les Tsiganes, le hard rock et notre poésie écolo-libertaire. Dès lors que le cirque redevenait un lieu de marge, il était de nouveau ouvert à tous.

Trouver son étoile

Notre spectacle aux arènes de Lutèce nous a laissé une dette de 250 000 francs. Nous avons alors décidé d'embaucher un administrateur... et de le rémunérer confortablement. C'était notre première bonne idée de gestion. Il a structuré la compagnie, en commençant par mettre en place une comptabilité analytique évitant bien des gaspillages. Il a aussi interdit le travail au noir, prétendant que nous y gagnerions. Ces efforts ont vite porté leurs fruits.

Il se trouve que le producteur Pascal Bernardin, fils du fondateur du Crazy Horse, avait beaucoup apprécié notre dernier spectacle. Il avait l'argent, nous avions le talent : il y voyait l'occasion de nous lancer dans le show-business. Nous avons refusé d'emprunter la voie commerciale à laquelle il nous destinait. Nous voulions continuer à distinguer – ou presque – la couleur des yeux des spectateurs du dernier rang.

À la même époque, la troupe a eu une discussion fondamentale sur sa raison d'être. L'un de nos associés nous avait enjoint d'agir contre le changement climatique et de passer à une flotte de camions au gaz. Ce fut l'occasion d'ouvrir un grand débat : quel était le but du Cirque Plume ? Voulions-nous devenir riches et célèbres, honorer nos parents ou leur faire un pied de nez, créer une communauté, être des hérauts de l'écologie ? De ces réflexions a émergé une mission, que nous avons consignée noir sur blanc : *la rencontre lumineuse et vivante entre une œuvre de cirque et un public le plus large possible*. Dès lors que nous étions portés par cette finalité, il devenait moins

pénible de changer le pneu d'une caravane sous la neige en bord d'autoroute! Et notre comptable ne se contentait plus d'aligner des chiffres : elle participait à la rencontre lumineuse et vivante entre une œuvre de cirque et un public le plus large possible. Cette dimension nous a nourris et guidés.

Dans le même temps, j'ai conçu un spectacle plus écrit que les deux premiers, *No animo mas anima*, souvent considéré comme la charnière entre le cirque traditionnel et le cirque nouveau.

En 1991, le directeur de l'équipe de préfiguration de La Villette, Christian Dupavillon, nous autorise à nous installer dans ce parc situé au nord de Paris. Tous les acteurs qui s'intéressent à ce lieu sont hostiles à notre présence. Nous posons notre chapiteau dans la boue, devons payer de notre poche une arrivée d'eau pour la modique somme de 300 000 francs... Quoi qu'il en soit, nous jouons à guichets fermés tous les soirs. Le dernier jour, nous faisons les comptes : nous avons récolté 2 millions de francs de recettes pour 3 millions de francs de dépenses. Cela ne nous inquiète nullement. Que représente une dette d'un million de francs lorsqu'on contribue à la rencontre lumineuse et vivante entre une œuvre de cirque et un public le plus large possible ?

Sur ce, le directeur du Palais omnisports de Paris-Bercy nous propose dix-huit représentations devant une salle de douze mille spectateurs. Je l'éconduis, ce dont notre administrateur se désole, la compagnie ne pouvant pas se permettre de snober cette occasion de se remettre à flot. Je me montre donc plus à l'écoute lorsque le directeur me rappelle. Il m'annonce son budget ainsi que ses conditions : un projet écrit à remettre à la fin de la semaine, un spectacle avec des animaux, une unique journée de répétition à Bercy, une nuit de réglage des éclairages sans la troupe. Je me lance alors dans la conception d'une pièce et demande 500 000 francs supplémentaires. Le directeur accepte sans discuter. Dommage, j'aurais dû exiger le double! Je réunis cinquante artistes et vingt-cinq musiciens, appelle des amis qui travaillent avec des chevaux. Ils possèdent également une ferme. Qu'à cela ne tienne, je fais monter dans mon arche moutons, chiens de berger, oies et tracteurs. J'écris la pièce un chronomètre à la main. Nous la répétons en une journée et je passe la nuit à régler les lumières avec un technicien. Nous donnons nos dix-huit représentations, parfois à raison de trois par jour. Ce n'est pas notre meilleur spectacle, mais il est ponctué de moments formidables. Le public parisien s'émerveille de voir des oies domptées... quand elles se contentent de suivre benoîtement un rai lumineux. Cette aventure sauve la compagnie et lui ouvre les portes des banques. Nous organisons une tournée dans toute l'Europe.

Quelques années plus tard, grâce au formidable succès de notre spectacle *Toiles*, la compagnie grossit jusqu'à atteindre quarante personnes. Nous avons été une dizaine jusqu'en 1989, puis une trentaine jusqu'en 1992. Dans cette troupe agrandie, certains nouveaux venus ont fait souffler un vent de fronde. Lors d'une réunion d'assemblée générale, le personnel a exigé de constituer un collectif dont tout un chacun serait propriétaire. J'étais partagé face à cette revendication. Certes, il était beau de donner et partager, mais cela imposait aux fondateurs de se départir de ce qu'ils avaient patiemment construit. Alors que nous ne nous étions pas payés pendant des années, des jeunes ayant à peine fait leurs preuves demandaient une part du gâteau! J'ai eu la bonne idée de lancer un défi à la troupe pour tester la viabilité de son projet. Le collectif autoproclamé serait subventionné par la compagnie et prendrait la responsabilité de la vie du camp : gestion des cuisines, entretien des sanitaires... Il n'y a jamais eu de deuxième assemblée! Constitués depuis toujours en SARL, nous avons interdit tout partage des bénéfices : ceux-ci devaient uniquement financer la création de l'œuvre suivante. Robert Miny, notre compositeur, et moi-même avons fait don de nos droits d'auteur à la collectivité pendant les vingt premières années. Puis nous avons décidé de les toucher en cette mesure : 30 % pour l'auteur, 30 % pour le compositeur et 40 % pour les artistes, inclus dans leur salaire. La mesure actuelle, un peu différente, comprend également les droits pour la production de la musique.

Depuis *No animo mas anima*, nous faisons le plein partout. Pour notre dernière création, donnée en mai 2017 à Besançon, nous avons vendu vingt mille places en dix jours. Nous jouons aux Nuits de Fourvière à guichets fermés, soit trente mille billets. Le public nous suit de génération en génération. La compagnie s'est autofinancée à 87 % tout au long de sa carrière.

Nous donnerons notre dernier spectacle en 2020, avant de mettre la clé sous la porte. Durant toutes ces années, nous avons travaillé sur la joie. J'y suis très attaché, en adepte de Spinoza selon qui « *la joie est le passage d'une moindre à une plus grande perfection* ». Ceci, nous l'avons fait en vérité. Les arts du cirque s'ancrent dans le temps

immédiat. L'acrobate met sa vie en jeu dans un saut périlleux. Il doit mobiliser une telle concentration pour vivre cet instant qu'il invite les spectateurs à s'y engager tout aussi intensément, dans le présent. Ensemble, ils frôlent une forme d'éternité. Le cirque invite chacun à la présence, dans un espace de poésie.



© Yves Petit / Cirque Plume 2017

La dernière saison

Débat



Une créativité entre cadre et partage

Un intervenant : *Votre projet artistique semble s'être formalisé peu à peu, à mesure que vous avanciez. Dans cette aventure, quelle a été la part respective de l'intention initiale et de l'intuition ?*

Bernard Kudlak : Ma motivation d'origine était théâtrale. J'étais émerveillé par Ariane Mnouchkine, Peter Brook ou encore Jérôme Savary et son Grand Magic Circus. Ma génération a eu la chance incroyable de voir des artistes "débouler" dans un grand vent de liberté et lui annoncer que le monde était à elle. Plus précisément, j'entendais inventer une nouvelle forme de théâtre qui s'adresserait à tous. Or, il est compliqué de trouver un langage dramatique universel. Le cirque fut une révélation : il offrait la possibilité de se faire éclairer par la poésie !

Nous voulions aussi monter un collectif, comme beaucoup à l'époque, en réussissant là où les autres avaient échoué. Nous aspirions à créer tout à la fois une communauté, un lieu marginal, une troupe... Je tenais à ce que nous n'ayons pas une organisation patriarcale, autoritaire. Au bout de quelques années, nous avons interrogé notre parcours pour comprendre où nous étions. Nous avons appris au fur et à mesure.

Int. : *Comment s'organise la création de vos spectacles ? Y associez-vous les artistes ?*

B. K. : J'écris la structure du spectacle et y insère quelques idées de création. La compagnie travaille vingt-six semaines sur cette ébauche, en explorant des propositions. Il m'arrive de prévoir des scénographies, voire de les construire en amont, afin que les artistes se les approprient. La plupart du temps, ils conçoivent seuls leur propre

numéro. Partant de la musique, de la mise en scène et des idées générales que j'ai tracées, le spectacle prend forme dans un échange permanent.

Prenons l'exemple de *Plic Ploc*, pièce qui filait le thème de l'eau. L'idée en a germé alors que nous jouions à New York. Pour climatiser le chapiteau, un camion crachait de l'air froid par une machinerie impressionnante. Je me suis pris à rêver d'un spectacle où un "climatiseur américain", monstre réfrigérant ayant pour tentacules d'immenses tuyaux d'air et d'eau, s'installerait en forêt amazonienne et détraquerait encore un peu plus le climat de la planète. Une goutte d'eau s'en échapperait, percuterait une cymbale et entraînerait des catastrophes en cascade. J'ai soumis cette idée au compositeur, qui est resté pour le moins sceptique. C'était un bon début ! J'ai supprimé le climatiseur et exploré la piste des jeux aquatiques, tel cet acrobate en équilibre dans un parapluie, sur un jet d'eau. Le hasard fournit aussi des idées fabuleuses. Un drap de soie que l'on suspend sur un plancher mouillé fait soudain apparaître une plage. Il ne reste plus qu'à broder sur ce mirage fragile.

Dans un registre plus sombre, j'ai imaginé un spectacle après avoir vu des images de femmes serbes quittant la Krajina pendant l'opération Tempête de 1995. J'étais traumatisé par cette guerre qui faisait rage au cœur de l'Europe depuis quatre ans. Je me suis demandé ce que des mères pouvaient dire à leurs fils pour qu'ils massacrent ainsi des populations. Cela m'a incité à dédier un spectacle aux relations entre hommes et femmes. Un acrobate fort en muscles y jouait de son ombre, fier de voir enfler sa stature à mesure qu'il s'éloignait, mais dépité de la voir rétrécir lorsqu'il tentait de rejoindre une autre ombre, féminine cette fois. Après des approches maladroites, ces deux silhouettes s'entremêlaient.

Voilà quelques exemples de la façon dont naissent les idées. Je ne les impose jamais : je les propose, et la troupe les met à l'épreuve. Dans tous les cas, je me fais garant du style du Cirque Plume.



Plic Ploc, « La plage »

Une structure qui libère

Int. : *Comment les règles de la compagnie sont-elles formalisées et transmises aux nouveaux venus ?*

B. K. : Un livret d'accueil recense tous les principes simples qui régissent la vie du camp : les fêtards n'installent pas leur caravane près de familles dont les enfants se lèvent tôt; les voitures ne pénètrent pas sur le terrain; le bar coupe la musique à minuit... Nous avons depuis nos débuts deux cuisinières hors pair. Dans la cuisine collective, il est interdit d'organiser des apéritifs, sauf événement exceptionnel, et de parler de travail. Les conflits n'y ont pas droit de cité. Ils doivent se résoudre dans un cadre professionnel, en prenant rendez-vous. Autre principe, nous ne payons personne au noir. Toutes ces règles sont écrites noir sur blanc. L'éthique que nous avons adoptée participe au succès de la compagnie.

Int. : *Souvent, dans les collectifs créatifs, les efforts de structuration de l'organisation font grincer les dents, comme s'ils dénaturaient l'aventure. Dans votre cas au contraire, cette démarche semble être intervenue de façon naturelle, au bénéfice de la compagnie. Comment y avez-vous procédé ? Par exemple, comment avez-vous recruté votre gestionnaire ?*

B. K. : Nous l'avons rencontré dans la MJC qu'il dirigeait et où nous nous étions produits. Le courant était passé. Ses premières propositions nous ont d'abord paru rébarbatives, mais nous avons fini par nous rendre à la raison.

Au début, je faisais tout et étais omniprésent. C'était pénible pour tout le monde ! Un beau jour, nous avons distribué les responsabilités. J'ai décrété que je ne m'occuperais absolument plus des tâches que les autres

rempliraient. Mon frère étant en charge de la communication, le cirque a eu beau créer des affiches qui me déplaisaient, qu'importe. Pour ma part, je choisis les artistes qui travaillent pour nous. C'est apaisant pour la troupe : si je commets une erreur, c'est à moi seul qu'elle s'en plaint, sans nourrir d'autre rancœur.

À un certain stade, nous avons décidé que la compagnie n'aurait plus huit directeurs – situation invivable pour les salariés – mais qu'elle serait dirigée par ceux qui assumaient vraiment des responsabilités. La solidarité de la troupe s'est construite sur un noyau de quatre personnes, dont chacune a eu un apport indispensable : notre administrateur Dominique Rougier, notre chef technique Jean-Marie Jacquet, mon frère Pierre Kudlak, qui a su réguler les relations au sein du collectif, et moi-même qui ai imprimé le style du Cirque Plume.



© Emmanuel Dumont / Cirque Plume 2005

Le chapiteau du Cirque Plume, place d'Arènes à Besançon

Dominique et Pierre ont structuré le pragmatisme dont nous faisons preuve. Nous quatre dirigeons aujourd'hui la compagnie et prenons les décisions en commun.

Nous avons aussi dû hiérarchiser les fonctions. Les monteurs de gradins ont, par exemple, été subordonnés au chef monteur, organisation plus propice à assurer la sécurité des spectateurs. Pour autant, tous ces efforts de structuration n'ont pas altéré le but de la compagnie : la rencontre lumineuse et vivante entre une œuvre de cirque et un public le plus large possible.

Nous demandons aux artistes de signer le règlement intérieur de la compagnie, dont une clause les autorise à changer les règles. Jamais nous ne dérogeons à l'impératif de traiter le moindre problème ou conflit. Nous avons redoublé d'efforts

pour apprendre à nous parler. Chacun a aussi pris soin de chasser ses démons intérieurs, souvent grâce à l'analyse transactionnelle. Notre chance a été de savoir qui nous étions et ce que nous voulions. Quand nous nous fourvoyions, nous savions nous le dire et faire jouer une autorégulation.

En 1996, nous avons commencé à jouer dans un chapiteau de mille places, disposé en amphithéâtre. Ce changement d'échelle a été contrebalancé par un principe : désormais, ce serait croissance zéro. Nous nous y sommes tenus et avons par conséquent décliné les nombreuses propositions de dupliquer la troupe en des tournées parallèles. Je trouvais précieux de maintenir une compagnie unique qui partage un instant donné, en un endroit donné.

Le succès ne nous est pas monté à la tête. Nous sommes restés en Franche-Comté, bien que la ville de Besançon ne nous ait guère aidés. Nous restons attachés à nos forêts, à nos rivières, à la nature. Je cultive mon potager depuis toujours. Nous sommes heureux sur cette terre d'indépendance et d'utopie. Si nous n'avons pas atteint notre objectif de changer le monde, nous avons au moins accédé à un certain état poétique.

Un dialogue pacificateur

Int. : *Comment se renouvelle la troupe ?*

B. K. : Les fondateurs siègent toujours au conseil d'administration et le bureau n'a pratiquement pas changé depuis vingt-huit ans. Certains musiciens font partie de la compagnie depuis dix à vingt ans. Le chef monteur est arrivé à dix-huit ans. Le responsable de la maintenance est là depuis l'origine et un monteur de chapiteaux depuis près de vingt-cinq ans. En revanche, les artistes changent au gré des spectacles. Je les choisis selon les besoins de la future pièce, en donnant autant d'importance à leur caractère qu'à leur virtuosité. Les uns restent trois ans et demi, le temps d'une tournée, les autres sept ans. Nous faisons en sorte que certains assurent la transition et la transmission entre deux spectacles.

Int. : *Votre troupe a-t-elle connu des conflits ou des désaccords majeurs ?*

B. K. : Dix ans après nos débuts, trois membres ont voulu instaurer une écriture collective. J'ai proposé que chacun soumette un projet et que la troupe choisisse le meilleur. En effet, je ne peux pas envisager de me fondre dans un groupe pour l'étape de création pure. L'exercice me paraît trop intime pour être partagé. La compagnie a choisi mon projet, mais l'un des frondeurs est parti.

Parfois, des artistes se révèlent être des personnalités difficiles. Il faut alors trouver un terrain d'entente, sans jamais occulter les problèmes.

Je pourrais aussi citer le conflit profond que nous avons eu avec l'un de nos membres. Après avoir joué dans deux spectacles, il avait voulu imposer sa compagnie dans le troisième. La mésentente était telle qu'il a menacé de partir, demandant 100 000 francs de dédommagement. Mon frère a proposé l'intervention d'un psychologue médiateur. Ce fut notre première entrée dans l'analyse transactionnelle. L'exercice fut lumineux. Chacun s'est exprimé à son tour, puis le médiateur s'est contenté d'une remarque : on ne peut pas dire une chose et son contraire, il faut choisir. Trois heures plus tard, le climat s'apaisait. La demi-heure suivante, nous ne savions plus pourquoi nous étions là. Surtout, nous comprenions que nous avions joué le classique schéma victime-persécuteur-sauveur. Dans ce genre de situation, j'assume mon rôle de chef de troupe, non sans douleur parfois, et avec l'aide précieuse de mes compagnons de direction.

La transmission par le désir

Int. : *Au-delà de la velléité d'écriture collective que vous avez évoquée, certains membres de la troupe ont-ils eu la volonté de créer leur propre spectacle ?*

B. K. : Non. Chacun jouissait déjà d'un large champ de création pour son propre numéro au sein des pièces que j'écrivais. Personne n'a émis le souhait d'aller au-delà.

Pour ma part, j'ai créé des spectacles en dehors du Cirque Plume, pendant les tournées, pour m'oxygéner. J'ai monté la pièce *Variété* de Mauricio Kagel avec un orchestre contemporain, présentée à la Cité de la musique à Paris et dans des festivals. J'entendais initialement en faire un projet du Cirque Plume, mais notre compositeur Robert Miny avait été heurté d'être ainsi remplacé temporairement. J'ai donc changé de cadre.

Int. : *Pourquoi avoir décidé de mettre fin à la troupe, plutôt que de transmettre le flambeau ?*

B. K. : Notre entreprise est impossible à transmettre. En tant que producteurs, nous finançons les créations à 90%. Chacune coûte 700 000 à 1 million d'euros, soit le salaire de quarante personnes pendant six mois. À chaque spectacle, nous remettons tout en jeu. Certes, la plupart de nos partenaires achètent les tournées à l'avance, grâce à la confiance qu'ils nous accordent. Malgré tout, nous pouvons toujours échouer. Un éventuel repreneur prendrait le risque d'assumer des dettes colossales. Nous avons fait un métier de funambules toute notre carrière. Notre économie a beau être saine, nous sommes toujours sur le fil.

Par ailleurs, les jeunes circassiens n'ont pas la même pratique que la nôtre. Leur technicité est phénoménale. L'institution, en même temps qu'elle commence à reconnaître le cirque, l'incite insidieusement à dériver vers un art qu'elle reconnaît et juge noble, la danse.

Je revendique au contraire l'appartenance du cirque à une culture populaire et non pas élitaire. Notre troupe compte certes des virtuoses, mais aussi des artistes capables de donner le sentiment qu'ils savent faire très peu de choses. Les spectateurs s'identifient à eux spontanément : eux aussi pourraient presque entrer dans l'arène. Cela ouvre le champ des possibles, induit une fraternité.

Cela étant, nous avons essaimé. Le pays compte quatre cents troupes de cirque, dont certaines ont été créées par des jeunes qui ont eu une révélation en voyant nos spectacles. Nous avons transmis un désir plutôt qu'une entreprise. Aujourd'hui, place aux jeunes !

■ Présentation de l'orateur ■

Bernard Kudlak : cofondateur du Cirque Plume, créé en 1984 en Franche-Comté avec un groupe dont il fait partie, composé d'artistes, musiciens, saltimbanques, certains étant étudiants, tous amoureux des chemins buissonniers. La troupe rencontrera son premier grand succès sept ans plus tard. Il a été clown et jongleur, et a écrit et mis en scène tous les spectacles du Cirque Plume. Directeur de la compagnie, il en est aussi le directeur artistique. En juin 2017, l'équipe a annoncé que le Cirque Plume s'arrêtera en 2020.

Diffusion juillet 2018
