

Un public amusé?

À propos du 10^e festival des arts de la rue de Kingston (*The 10th Annual Kingston Buskers Rendez-vous*)

Johanne Bénard

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16546ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bénard, J. (1998). Un public amusé? À propos du 10^e festival des arts de la rue de Kingston (*The 10th Annual Kingston Buskers Rendez-vous*). *Jeu*, (89), 124–127.

Un public amusé ?

À propos du 10^e festival des arts de la rue de Kingston
(The 10th Annual Kingston Buskers Rendez-vous)

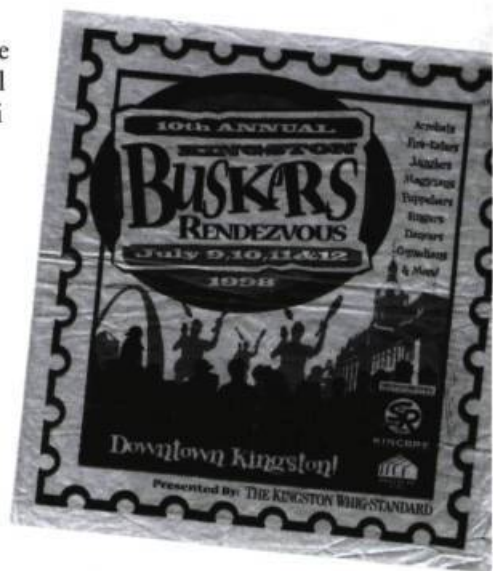
Les buskers à Kingston

À trois heures de Montréal, j'ai parfois l'impression d'être à l'autre bout du monde. Ainsi, qui, au Québec, a entendu parlé du festival des *buskers* de Kingston (Ontario) ? Un festival des artistes de la rue, qui sont ici désignés par un nom britannique dont le caractère « distinct » ne favorise pas les comparaisons. Dans un article du *Devoir* datant du 20 juillet 1998 sur le volet animation de la rue du *Festival Juste pour rire*¹, je ne m'étonne pas ainsi de ce qu'il ne soit pas fait mention du festival de Kingston qui s'est tenu presque en même temps et qui, lui aussi, a fait venir des artistes d'Europe et des États-Unis. La parenté des événements est pourtant indéniable, et ces deux festivals participent d'un même mouvement artistique qui, malgré ses références anciennes, ne semble avoir émergé en Europe et en Amérique que depuis une dizaine d'années², soit justement l'âge du festival de Kingston.



La tradition du carnaval

Tout festival des arts de la rue se présente comme une fête populaire, qui puise aux sources du carnivalesque. Non seulement le peuple « envahit » les rues de la cité pour s'y amuser, mais encore tous les traits du carnaval, tels qu'ils ont été décrits par Bakhtine, s'y retrouvent : de la parodie aux travestissements (comme les maillots de bain féminins du duo masculin des Screaming Beavers ou le réalisme grotesque des costumes des Cowguys) en passant par les blagues reliées au bas corporel (parsemant, par exemple, le dialogue des Flying Dutchmen³). Certes, à la différence du carnaval, le spectacle de la rue ne peut totalement « ignorer la rampe⁴ ». L'amuseur public, avant chaque spectacle, fait délimiter l'espace de jeu par son public, qui



1. Marie-Andrée Chouinard, « Humour de proximité », *Le Devoir*, 20 juillet 1998.
2. C'est le postulat d'un numéro de la revue française *Du théâtre, la revue*, consacré aux « Arts de la rue » (automne 1996).
3. Les deux premiers duos viennent d'Ottawa ; le dernier est composé d'un Hollandais et d'un Torontois.
4. Mikhaïl Bakhtine, *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.



s'assoit toujours en cercle autour de lui⁵. Mais, dans toutes les performances, le public est appelé à participer activement – pour assister l'artiste dans les numéros d'adresse et de jonglerie ou pour lui donner simplement la réplique ; à l'inverse, l'amuseur traverse constamment le cercle imaginaire pour rejoindre le public.

En fait, à l'instar du carnaval, cette communication libre avec le public va jusqu'à « l'abolition de certaines règles et tabous en vigueur dans la vie normale⁶ ». Alors que la ville moderne est fondée sur l'interdit des contacts physiques entre les étrangers, qui se côtoient en évitant de se toucher, et sur des règles et mesures d'hygiène visant à contrôler la propagation des maladies, la fête de la rue transgresse constamment ces tabous et règles. Non seulement les amuseurs s'étendent souvent (parfois à moitié nu) sur un macadam sale et brûlant (comme Giovanni, amuseur new-yorkais, qui se roule sur le sol pour se libérer de chaînes qui sont elles-mêmes chauffées par le soleil !), mais encore ils ne se gênent pas pour sauter, littéralement, dans les bras de leur public : pour décoiffer le spectateur, l'embrasser, lui prendre une bouchée de son cornet, porter à sa bouche ses cigarettes (et les lui remettre dans son paquet !), lui emprunter sa chaise, son appareil photo, son peigne, ses lunettes, son chapeau, etc. Le public, après avoir vu quelques spectacles, ne s'en surprend plus, mais le rire trahit le malaise (comme le tabou) et, bien sûr, s'en nourrit.



Photos : Johanne Bérard.

L'Homme-papillon

Spectatrice déambulant à tout hasard dans les rues de Kingston, par une très chaude journée de juillet (en me laissant guider par les voix, les bruits et la musique des performances plus que par le programme), l'idée ne m'était pas venue de rendre compte d'un festival qui me séduisait plus qu'il ne faisait vibrer ma fibre critique. C'était sans compter sur la performance de l'Homme-papillon (The Butterfly Man), vedette du festival (venu directement de Los Angeles), mais aussi, disait-on dans le programme, figure légendaire parmi les amuseurs publics⁷. Cette dernière performance à laquelle j'assisterais allait donner un sens, rétrospectivement, à toutes les autres et me pousser à la réflexion⁸. Car si, comme l'annonçait le programme, les festivaliers se souviendraient et reparleraient de l'Homme-papillon, ce n'était pas à cause du caractère spectaculaire de ses numéros de cirque (unicycle et jeux d'adresse divers), mais bien à cause de la forte dose de provocation que comportait son spectacle. J'allais sortir de ce festival avec le souvenir amer d'une performance qui avait profondément

5. Par ailleurs, tel que le remarque Michel Crespin dans son article sur « La ville théâtralisée » (*Du théâtre, la revue, op. cit.*, p. 69), cet espace est « démultiplié par la monumentalité de la ville » et se projette sur un axe vertical quasi infini : au festival de Kingston, par exemple, cela se manifestait par les très hauts unicycles ou échelles et, de façon tout à fait spectaculaire, par les trampolines sur lesquelles rebondissaient les performeurs de Spring Action (d'Ottawa).

6. *Ibid.*, p. 24.

7. On pourra visiter le site de l'Homme-papillon sur l'hyper-toile : www.butterflyman.com

8. Cet ordre, il va sans dire, est tout à fait aléatoire, le spectateur faisant son propre itinéraire parmi les performances qui sont répétées plusieurs fois par jour.

bouleversé le rapport de l'amuseur public avec son public. Si l'Homme-papillon aurait pu, au Québec, être comparé au désabusé Oncle Georges (personnage presque aussi « légendaire » de Daniel Lemire) ou au magicien « éccœuré » des Fous braques, il me semblait avoir poussé le *jeu* beaucoup plus loin, jusqu'à le subvertir.

Des conventions à leur transgression

Alors qu'il semblait prendre plaisir à insulter son public, à le décevoir en ratant ses numéros, voire à le tromper quand il l'assistait, l'Homme-papillon mettait à jour certaines conventions propres au spectacle de la rue. Il faut dire que la libre circulation des spectateurs tout autant que le mélange des performances qui se produisent en simultanéité et en contiguïté (ce qui rend inévitables les interférences) renforcent les codes et favorisent les échanges ou emprunts entre les différents spectacles. Par exemple, alors que tous les amuseurs qui jonglent avec des torches (un numéro très populaire dans ce festival) ont demandé systématiquement à un spectateur de leur prêter un briquet, l'Homme-papillon a démasqué la « supercherie » ou, plus exactement, le caractère codé de cet échange, en utilisant le briquet d'un spectateur, puis en vidant dans la rue un sac contenant des dizaines de briquets « empruntés ». Ou bien, de façon encore plus spectaculaire, et plus choquante, il a emprunté le biberon d'un enfant, l'a tété et l'a redonné à la mère gênée... qui n'a pas osé le refuser à son bébé qui pleurait ! À la différence des autres contacts familiaux, le geste, ici, tenait de la provocation. La familiarité a aussi son code, qui tient à la direction des échanges ; on ne dit rien tant l'amuseur prend sur lui tous les « risques ».

Par ailleurs, l'Homme-papillon a prolongé indûment ce préambule propre à l'amuseur, qui lui permet non seulement de réchauffer son public, mais aussi d'abord de l'attirer, puis de s'assurer qu'il est vu et entendu de spectateurs en perpétuel déplacement. Le ton de (fausse) confiance contrastait alors avec le caractère « public » de la performance ; l'improvisation l'emportait sur les numéros de cirque bien réglés. Le public ne savait plus du reste quand se terminait le préambule et quand commençait le véritable spectacle. Est-ce ce qui poussait plusieurs spectateurs à partir avant la fin de la performance ? Cela leur valait souvent les commentaires désobligeants de l'amuseur, qui trouvait là un bon prétexte pour les interpeller, voire les intimider en leur demandant de payer avant de partir. L'Homme-papillon, qui semblait n'exercer là que son cynisme, (re)plaçait en fait son spectacle (désormais moins « populaire ») dans le circuit d'une culture bourgeoise. Car dans ce festival, le don, qui est la clôture obligée de tous les spectacles et qui est sollicité à peu près dans les mêmes termes par la plupart des amuseurs (discours autour de la liberté fondamentale du spectateur et de



9. Certes, le risque (propre à la performance de cirque) semble pouvoir être, dans la rue, partagé par le public, à qui on demande de prendre part à des numéros dangereux. Il fallait voir ainsi un spectateur tenir dans sa bouche la cigarette que deux jongleurs devaient allumer.

l'absence de rémunération de l'amuseur) fait figure de rituel, de code et, surtout, de signe populaire : la monnaie échangée après plutôt qu'avant le spectacle n'est indépendante ni de la fortune du spectateur ni de son appréciation, de son plaisir.

Le rire ambivalent

Notons une importante particularité du rire de la fête populaire : il est braqué sur les rieurs eux-mêmes. [...] C'est là une des différences les plus essentielles qui distinguent le rire de la fête populaire du rire purement satirique de l'époque moderne. L'auteur satirique qui ne connaît que le rire négatif se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie, il s'oppose à celui-ci ; ce qui a pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde, alors le risible (négatif) devient un phénomène particulier¹⁰.

Aucun doute ici. L'Homme-papillon qui, pour le dire avec Bakhtine, fait de son public l'objet de sa raillerie, ne suscite pas un « rire ambivalent », c'est-à-dire à la fois « joyeux, débordant d'allégresse » et « sarcastique ». Suis-je puriste ou puritaine quand je m'offusque de la façon que les enfants, qui composent pour une grande partie le public de tels festivals, sont interpellés dans ce spectacle ? La plupart des artistes se sont amusés de l'émerveillement ou de la candeur des enfants (souvent pris comme volontaires), mais toujours l'ironie ou le sarcasme semblait participer de la fête populaire. À l'Homme-papillon qui apostrophe un enfant pour se moquer de son costume (« Ta mère devrait t'empêcher de t'habiller comme cela ; tu feras rire de toi à l'école ! »), s'oppose la complicité joyeuse du New-Yorkais Hilby avec un enfant de quatre ans à qui il demande littéralement de lui sauter dans les bras et qui finira par le porter sur ses épaules dans un numéro d'unicycle particulièrement réussi. Les dif-

férences peuvent paraître subtiles, la subversion est totale. En prenant à partie dans toute sa performance une femme âgée handicapée, qu'il ne se gênait pas pour insulter en insinuant qu'elle ne pouvait comprendre la subtilité de ses blagues, l'Homme-papillon croyait peut-être simplement reculer les limites du sarcasme. Il a en fait montré qu'il ne pouvait s'exclure aussi facilement de ses railleries et est devenu lui-même le dindon de la farce quand le fils de cette femme lui a dit à la fin de son spectacle que sa mère, malentendante, ne l'avait pas (littéralement donc) entendu. Faute commise envers la fameuse rectitude politique ? La fête populaire pose

aussi ses propres limites à la satire et au cynisme. Le verbe « amuser », qui peut autant signifier divertir que tromper, manifeste pour moi la dangereuse ambivalence du spectacle de l'Homme-papillon, qui a cru qu'en s'amusant de son public il pouvait l'amuser. ¶



L'Homme-papillon :
un souvenir amer...
Photo : Johanne Bénéard.

10. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 20-21.