

TOUT UN CIRQUE POUR SI PEU : MICRONOUVELLES EN TRADUCTION

THÈSE DE MAÎTRISE EN TRADUCTION LITTÉRAIRE

Véronique Lessard
École de traduction et d'interprétation
Université d'Ottawa
Directeur : Marc Charron

© Véronique Lessard, Ottawa, Canada, 2018

RÉSUMÉ

La présente étude invite le lecteur à s'éloigner des longs fleuves d'encre pour plonger dans le monde du bref, du furtif et de l'allusif, et à explorer le genre qu'est la micronouvelle. Cette étude sert de prétexte, paratexte et péri-texte à la traduction, de l'espagnol au français, du recueil de micronouvelles *Fenómenos de circo* (2011) de l'écrivaine argentine Ana María Shua.

La micronouvelle jouit d'une diffusion différentielle dans le monde : particulièrement intense dans l'espace hispanophone, beaucoup plus timide dans l'espace francophone. À la traduction du recueil de micronouvelles le plus récent à ce jour d'une auteure connue et réputée en microfiction, j'ajoute la production d'une sorte d'état des lieux thématique des réflexions théoriques actuelles sur ce genre littéraire, sa définition, sa dénomination et une partie de son histoire. J'étudie ensuite huit caractéristiques qui ressortent des œuvres de microfiction en général et de celles d'Ana María Shua en particulier : fractalité, brièveté, métafiction, hybridité, intertextualité, effet de chute, présence du fantastique et rôle actif du lecteur.

La traduction de la microfiction ne semble pas fondamentalement différente de la traduction de toute autre œuvre littéraire dans la même combinaison de langues. Elle reçoit néanmoins l'influence du rayonnement différentiel de la micronouvelle dans les espaces hispanophone et francophone ainsi que des caractéristiques propres au genre microfictionnel.

ABSTRACT

This thesis invites the reader to break away from the meanderings of longer literary forms and delve into the allusive realm of brevity by exploring microfiction as a literary genre. This study serves as pretext, paratext and peritext to the translation, from Spanish to French, of a microfiction collection: *Fenómenos de circo* (2011) by Argentinian author Ana María Shua.

Microfiction is unevenly distributed between the Spanish- and French-language literary traditions: widespread in Spanish, it is relatively scarce in French. In addition to translating the most recent work of microfiction by Shua—a renowned author of the genre—I will examine a number of theoretical reflections on the genre, including attempts to define it, account for its various denominations, and retrace some of its history. I study hereafter eight features of the genre brought out in microfiction works in general and in Ana María Shua's in particular: its fractal quality (*fractalité*), brevity (*brièveté*), metafiction (*métafiction*), hybridity (*hybridité*), intertextuality (*intertextualité*), unexpected or unusual conclusion (*effet de chute*), fantasy (*présence du fantastique*), and the active role of the reader (*rôle actif du lecteur*).

Translating microfiction does not, on the surface, appear fundamentally different from translating any other literary work in the same language combination. Nevertheless, this type of translation is influenced by its uneven distribution in the Spanish- and French-language literary traditions, as well as by specific features of microfiction as a literary genre.

TABLES DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	1
Objet et objectif	1
What's in many names	2
Être ou ne pas être un genre littéraire	3
Œuvre à l'étude.....	6
Ana María Shua.....	6
Description de <i>Fenómenos de circo</i>	6
Quelques raisons de traduire Ana María Shua	8
Traduction anglaise de <i>Fenómenos de circo</i>	9
La série fractale	10
EN PERSPECTIVE	13
Histoire (pas si) courte d'une histoire courte	13
Petit historique du genre en Argentine	15
Ailleurs	17
À la recherche du temps perdu : microrécit et langue française	19
Présence et racines dans l'espace francophone	21
CARACTÉRISTIQUES.....	23
Choix des caractéristiques étudiées	23
Fractalité : rappel.....	25
Brièveté : de l'importance de la taille	26
Réflexion sur le genre : poétique de la micronouvelle.....	30
Hybridité	34
Fiction et réalité.....	34
Narrativité.....	37
Oralité	38
Intertextualité.....	40
Départ <i>in medias res</i>	42
L'art de la chute	44
Éclatement des points de vue	45
Le fantastique	47
Le lecteur agile : micronouvelles dont vous êtes le héros.....	50

MICROFICTION ET TRADUCTION.....	53
Lecteur agile, traducteur agilissime : liberté et créativité.....	63
Mot du début et de la fin	65
Petites bêtes de cirque.....	65
BIBLIOGRAPHIE.....	67
TRADUCTION FRANÇAISE DE <i>FENÓMENOS DE CIRCO</i>.....	72
TOUT EST CIRQUE.....	73
LES MÉTIERS	81
LES FREAKS.....	101
LES ANIMAUX	109
HISTOIRE DU CIRQUE.....	116
Quelques faits historiques et vérifiables au sujet de certains personnages réels et/ou célèbres mentionnés dans ce livre	132

PRÉSENTATION

Objet et objectif

La présente étude invite le lecteur à s'éloigner des longs fleuves d'encre pour plonger dans le monde du bref, du furtif et de l'allusif, et à explorer le genre qu'est la micronouvelle. Cette étude servira de prétexte, paratexte et péritexte à la traduction, de l'espagnol au français, du recueil de micronouvelles *Fenómenos de circo* (2011, ci-après FC) de l'écrivaine argentine Ana María Shua.

La micronouvelle, ou microfiction, ou microrécit, jouit d'une diffusion différentielle dans le monde. On peut affirmer que dans l'espace hispanophone cette diffusion est particulièrement intense, tandis que dans l'espace francophone elle est beaucoup plus timide. Il s'agira donc pour moi de tenter de contribuer au rayonnement de la micronouvelle dans l'espace francophone d'abord par la traduction du recueil de micronouvelles le plus récent à ce jour de l'auteure qui est, sinon la, l'une des plus réputées en microfiction; puis, par l'étude, en français, de certaines caractéristiques du genre et de l'état actuel des réflexions théoriques (formulées principalement en espagnol) sur le genre, de produire une sorte d'état des lieux thématique.

Je me pencherai d'abord sur la question de la dénomination du genre, afin de poser (ou non) certaines balises. Suivra une description de l'œuvre à l'étude avec l'esquisse de quelques caractéristiques principales. La deuxième partie de l'étude sera consacrée à une brève histoire de la micronouvelle, à ses multiples visages dans le temps et dans le monde, et à quelques pistes de comparaison entre les espaces hispanophone et francophone en ce qui concerne le genre microfictionnel. Nous verrons ensuite un certain nombre de caractéristiques qui ressortent des œuvres de microfiction en général et de celles d'Ana María Shua en particulier. Je me référerai aux micronouvelles de l'auteure et à mes traductions pour illustrer mes propos. Enfin, je dégagerai quelques répercussions de ces caractéristiques sur la traduction française.

What's in many names

Micronouvelle, microrécit ou microfiction ? Tantôt micro, mini, nano, tantôt pico, voire texticule, twittérature ou brève littéraire... Selon Lois Barr (2010), au Japon, elle tient dans « la paume de la main »; en Chine, elle dure « le temps d'une cigarette ».

On trouve encore plus de dénominations en anglais : quick fictions, mini, micro, flash fictions; shorter stories, shortest stories; skinny fictions, auto-rich fictions, four minute stories, blasters et sudden fiction (Planells, 1992, p. 40). Aujourd'hui, on entend très souvent « short-shorts », mais le fleuve des noms ne tarit pas : one-minute fiction, story of a thousand words, palm fiction, snapshot fiction, urban legends... Comme le disent si bien Aili Mu et al., « *short-shorts are hybrids that resist definition.* » (2006, p. xvi)

En espagnol, la microfiction a mille et un noms : minicuentos, átomos literarios, microcuentos, nanocuentos, ficción relámpago, cuentos brevísimos (Barr, pp. 216-217), arte conciso, brevicuento, caso, cuasicuento, cuentín, cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, hiperbreves, historias mínimas, microcuento, microficción, microrrelato, microtexto, minicuento, minificción, minitexto, nanocuento, relatillo, relato corto, relato mínimo, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención, textículo (Rojo, V., 2016).

Violeta Rojo (2016) fait remarquer que les plus usités de nos jours sont *minificción*, *microrrelato*, *minicuento* et *microficción*, tous quatre étant relativement interchangeables et souvent pris comme synonymes. Irene Andrés Suárez disait pour sa part en 2008 que la microfiction est une sorte de générique qui englobe un certain nombre de genres spécifiques comme le microrécit, l'aphorisme, etc. (2008, p. 21).

Pour Rojo, « peu de genres littéraires portent autant de noms », mais cette absence de nom fixe représente bien l'ambiguïté (et j'ajouterais l'hybridité) d'un genre peu enclin aux affirmations d'absolu, aux certitudes ou aux vérités toutes faites (Rojo, V., 2016, p. 380).

Dans mon étude, je me référerai tantôt à la microfiction (*minificción, microficción*), tantôt au microrécit (*microrrelato*), tantôt à la micronouvelle (*minicuento* ou *microcuento*). Tous seront traités ici en synonymes pour la simple et bonne raison qu'il n'y a pas encore de consensus sur la question, seulement certaines tendances dans l'usage.

Être ou ne pas être un genre littéraire

La microfiction se cherche-t-elle en tant que genre ? C'est ce que pourrait laisser entendre la multiplicité des dénominations qui lui sont associées. Depuis les années 1990, un grand nombre de spécialistes espagnols et latino-américains se sont prononcés en faveur de l'autonomie générique du microrécit (Andrés Suárez, 2010, p. 56). Pour Esther Andradi, il s'agit du « quatrième genre narratif », un genre à part entière qui « rompt définitivement avec l'aristocratie du roman » (2014, p. 202). Aili Mu et al. caressent d'ailleurs l'espoir d'une acceptation officielle des *short-shorts* en tant que quatrième membre de la famille narrative « *alongside full-length and mid-length novels and short stories* » (2006, p. xxii). D'autres ne partagent cependant pas cet avis. David Roas, en particulier, considère que les caractéristiques formelles et thématiques du microrécit, telles que formulées en 1842 par le père incontesté de la forme, Edgar Allan Poe, et développées plus avant par ses successeurs, ne permettent pas de le dissocier du *cuento*, soit la nouvelle ou *short story* (2008, p. 49). Il admet cependant que ces caractéristiques sont « intensifiées au maximum dans le microrécit et sont à la source de son ultrabrièveté » (2008, p. 53), ce qui exige une participation maximale du lecteur (2008, pp. 61-62).

Pour Lauro Zavala (2002), la micronouvelle compte cinq caractéristiques : brièveté, diversité, complicité, fractalité (un concept qui sera abordé plus loin) et fugacité. Dolores Koch (2003), pour sa part, souligne la précision et la bisémie, ainsi que l'usage de l'humour, du paradoxe, de l'ironie et de la satire; Laura Pollastri (2010) y ajoute l'intertextualité et la fragmentation. Enfin, tous les auteurs s'entendent pour dire que le microrécit est bref ou, mieux dit, ultrabref. Dans une première version (traduite en français par Lauro Capdevila) de son article de 2016, Violeta Rojo propose une définition simple et facile du microrécit, reproduite ci-dessous pour donner le pouls de ce qui s'écrit sur la question :

On pourrait choisir la simplicité et dire que la microfiction est une forme littéraire très brève, narrative et fictionnelle. De longueur variable, elle ne devrait pas excéder une page imprimée, soit 1 500 caractères. Son appellation est débattue : micro et minifiction, mini et microrécit, micro et mininouvelle et autres variantes qui impliquent sa brièveté et son appartenance à la narration fictionnelle. Au nombre de ses caractéristiques : l'élégance de l'écriture (car en si peu de place, il faut employer le mot juste) ; le côté hybride, protéiforme et transgenre (car elle change de forme et de genre) ; le recours à l'intertextualité (car le lecteur identifie ainsi les prédécesseurs et peut tenir pour connues bien des choses) ; ainsi que l'usage de la parodie, de l'ironie, de l'ellipse et de l'humour. On considère qu'il s'agit d'un genre né en Amérique latine, d'où proviennent ses pionniers : Rubén Darío, Julio Torri, Leopoldo Lugones et Juan José Arreola, parmi d'autres. C'est aussi en Amérique latine qu'elle a commencé à se développer avec vigueur à partir d'Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, surtout au cours des années 70, puis de manière universelle depuis les années 90 du siècle dernier et jusqu'à aujourd'hui où elle est représentée dans beaucoup de langues et de pays¹.

(Rojo, V. C., 2014, pp. 13-14)

On peut voir ici esquissées un certain nombre des caractéristiques que j'étudierai plus loin; la plus évidente étant la brièveté, sorte de caractéristique parapluie dont découlent toutes les

¹ À noter que l'auteure nuance considérablement cette solution facile et univoque dans la suite de son article, j'en reparlerai brièvement.

autres (David Roas, encore une fois, diverge sur ce point; pour lui, le caractère ultrabref serait plutôt la conséquence de l'intensification de toutes les autres caractéristiques de la nouvelle ou *cuento*).

Cerner le genre n'est donc pas si facile. Mon but ne sera pas ici de trancher ou de pencher de l'un ou l'autre de ces côtés. S'il en faut, mon but sera, au moyen de la traduction d'un recueil de micronouvelles et de la présente réflexion sur le « genre, sous-genre ou dégénéré » (Rojo, V., 2016, p. 376), de donner à ce dernier une plus grande visibilité dans l'espace francophone, duquel il n'est du reste pas complètement absent.

L'auteure de l'œuvre qui intéressera ici (œuvre qui est – la critique est unanime – d'une grande qualité et d'un grand rayonnement) fait elle-même référence à « *mi querido género* » (« mon genre chéri »). Si l'autonomie du genre ne fait pas de doute pour Ana María Shua, surnommée la *Reina del microrrelato*, cela me suffit.

Œuvre à l'étude

Ana María Shua

Née en 1951 à Buenos Aires, Ana María Shua est certainement l'une des praticiennes de la microfiction les plus lues et prolifiques. La critique la qualifie de Reine de la microfiction. C'est une invitée régulière des universités américaines, où elle prononce fréquemment des conférences et donne des ateliers d'écriture (Barr, 2010, p. 217).

L'Argentine, son pays d'origine, est l'un des centres névralgiques de la microfiction et a vu grandir de grands noms comme Leopoldo Lugones, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares.

Écrivaine primée et de renom, elle a signé romans, contes, nouvelles, poèmes, récits pour enfants et, bien entendu, recueils de microfiction. Ses micronouvelles sont regroupées dans *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004), *Cazadores de letras. Minificción reunida* (2009) et *Fenómenos de circo* (2011) (Navarro Romero, 2013, p. 249). De ces recueils, seuls *Botánica del Caos* et *Temporada de fantasmas* ont été à ce jour publiés en français.

Description de *Fenómenos de circo*

À une question concernant ses écrits à venir, Ana María Shua répondait, lors d'une entrevue en 2007, qu'un nouveau recueil de micronouvelles n'était pas envisagé « parce que les quatre livres déjà écrits totalisent près de 800 textes, et en ce moment j'ai l'impression que je me répéterais, et bon, un écrivain cherche toujours en quelque sorte l'originalité, à ne pas se répéter. Je dois donc lutter contre mes livres antérieurs pour tenter de faire chaque fois quelque chose de différent, et je dois avouer qu'à mesure que les années passent, c'est de plus en plus difficile » (2007, p. 330, ma traduction). Heureusement pour nous, *Fenómenos de circo* a vu le jour en 2011, chez Emecé pour l'Argentine et Páginas de Espuma pour

l'Espagne. À ce sujet, le microrécit « Surprendre » (ci-dessous dans sa traduction) résume admirablement bien les hésitations de l'auteure. Nous verrons plus loin que la microfiction d'Ana María Shua, et la microfiction en général, est truffée de ce type d'allusion métalittéraire.

Surprendre

(Ana María Shua)

Nous les artistes de cirque nous demandons désespérément comment surprendre les spectateurs. Être parfaits dans la tradition ne suffit pas. Nous recherchons, dès lors, la démesure dans les formes connues : faire un saut périlleux avec cinq vrilles, jongler avec dix plumes et dix enclumes, avaler un parapluie, ou un lampadaire, faire tenir sur le fil mou une pyramide humaine de la taille d'une pyramide d'Égypte, entrer dans une cage avec trois cent cinquante lions et deux tigres, faire disparaître à jamais les ennemis d'une personne du public choisie au hasard.

Comment surprendre les spectateurs ? Dans les nouveaux cirques, on agrmente les vieux tours avec les costumes, la chorégraphie, l'éclairage, le théâtre.

Mais à mesure que nous vieillissons, nos corps ne supportent plus la démesure et nous ne sommes plus assez beaux, plus assez drôles, plus assez souples, plus assez ingénieux pour faire partie des nouveaux cirques. Comment surprendre ces satanés spectateurs cyniques qui ont tout vu ? Dans l'effort d'arriver au Spectacle Suprême, nous nous laissons mourir sur le sable au milieu des applaudissements et ce n'est pas assez, ce n'est pas assez. Ça, tout le monde sait le faire.

Fenómenos de circo comprend 141 microrécits allant d'une ligne à une page (une page et demie en quelques rares occasions), tous sur le thème du cirque (en apparence). Ils sont divisés en cinq grandes parties ou rubriques : « *Todo es circo* » : 22 récits, « *Los oficios* » : 50 récits, « *Los freaks* » : 21 récits, « *Los animales* » : 15 récits et « *Historia del circo* » : 32 récits. Le microrécit « *El deseo secreto* » précède toutes les rubriques et sert en quelque sorte d'introduction. Sous chaque rubrique, les microrécits sont organisés en un ordre vaguement alphabétique. Suivent 48 biographies, anecdotes ou capsules regroupées sous le titre de « *Datos fehacientes y comprobables acerca de algunas personas reales y/o famosas mencionadas en este libro* ». Cette dernière partie ne se veut pas le simple complément

qu'elle pourrait laisser présager : il s'agit en fait de 48 micronouvelles qui sont si j'ose dire « déguisées » en capsules d'information, mais elles font partie intégrante du recueil. Nous verrons plus loin que cette particularité relève de l'aspect hybride de la microfiction, et notamment de la frontière poreuse qui y existe entre fiction et réalité.

Quelques raisons de traduire Ana María Shua

Ana María Shua déplorait en 2007 que « l'auteur qui n'est pas un bestseller immédiat emprunte difficilement le chemin de la traduction » (Shua A. M., 2007, p. 321, ma traduction). Une sorte d'« antimondialisation de la littérature » s'oppose donc au rayonnement de la microfiction, si peu commerciale selon les mots de l'auteure. « [Les micronouvelles,] il faut les traiter aux petits soins et rappeler au monde qu'elles existent » (Shua A. M., 2007, p. 326).

Les articles qui traitent de la traduction de la microfiction sont peu nombreux, mis à part les résumés et comptes-rendus de littérature d'œuvres microfictionnelles traduites. En fait, je n'en ai recensé qu'un seul. La traduction dont il fait état est un type de traduction intersémiotique, soit la traduction en langue des signes pour personnes sourdes à des fins didactiques pour les interprètes (Giovanny Barreto, 2015), ce qui reste assez éloigné de mon propos.

Il n'y a pas a priori de raisons de penser que la traduction de la microfiction de l'espagnol au français est fondamentalement différente de la traduction de toute autre œuvre littéraire dans cette combinaison de langues. L'intérêt de mon étude réside dans le fait de traduire une œuvre représentative d'un genre narratif lu, apprécié, connu et réputé en langue d'origine dans une langue où le genre est nettement moins populaire, voire peu connu.

Je profiterai donc de l'occasion pour présenter certaines caractéristiques du genre tout en faisant quelques détours par l'histoire et l'évolution de la microfiction, ainsi que par quelques

questions théoriques qui, en langue espagnole, font couler beaucoup d'encre, suscitent continuellement l'intérêt et stimulent l'intellect des experts, des auteurs et des lecteurs.

Traduction anglaise de *Fenómenos de circo*

Without a net, une traduction anglaise de Steven J. Stewart, rassemble un certain nombre des micronouvelles de *Fenómenos de circo* et d'autres micronouvelles d'Ana María Shua dans une sorte d'anthologie qui suit en partie seulement l'ordre d'apparition des micronouvelles dans l'œuvre originale.

Bon nombre des micronouvelles précédentes d'Ana María Shua ont été traduites vers l'anglais en 2008 par Rhonda Dahl Buchanan dans *Quick Fix: Sudden Fiction*, un recueil bilingue qui puise dans *La sueñera*, *Casa de geishas*, *Botánica del Caos* et *Temporada de fantasmas*. Puis, en 2009, a paru *Microfictions*, une anthologie de micronouvelles de Shua traduites par Steven J. Stewart, qui puise dans les quatre mêmes livres. Lois Barr compare en ces termes ces deux traductions :

Because flash fiction stories often build upon themselves both Stewart and Buchanan have included clusters of stories that reference the same allusion or deal with the same characters; however, Buchanan's system of keeping the stories from the same original work together by section provides a more solid context than Stewart's anthology which mixes stories from all of Shua's works and groups them in seven different headings... (2010, p. 217).

Ces commentaires me permettent d'aborder un trait de la microfiction très présent dans l'œuvre de Shua : la fractalité, qu'on pourrait définir par les liens intra-, inter- et métatextuels tissés entre micronouvelles.

La série fractale

Cassidy Hilderbrand étudie, dans sa thèse de maîtrise (2013), les implications de traduire un cycle de nouvelles (*short story cycle*), plutôt que de traduire les nouvelles d'un recueil prises individuellement. Elle s'appuie en outre sur les deux caractéristiques majeures et les deux caractéristiques mineures de ces cycles relevées par Gerald Lynch, soit respectivement les personnages (*character*) et les lieux (*place*), l'unité thématique (*thematic unity*) et la cohérence du style ou du ton (*consistent style or tone*) (Hilderbrand, 2013). Peut-on parler d'un *short-short story cycle* dans le cas de *Fenómenos de circo* ?

Le développement et l'apparition répétée des personnages, en microfiction, sont problématiques. L'écrivain mexicain Daniel Espartaco Sánchez reproche d'ailleurs à la microfiction le manque de profondeur de ses personnages, qui sont selon lui l'âme de l'écrit littéraire : « pires [encore] sont ceux qui prennent la littérature à la légère et pratiquent la microfiction, car au sein de celle-ci il ne peut exister de personnage véritable, complexe. » (Espartaco Sánchez, 2013, ma traduction). Sans cautionner un tel refus global et acerbe, la plupart des spécialistes s'accordent sur cette « carence » de complexité des personnages. Pour Lauro Zavala, auteur d'études approfondies sur la microfiction, l'épiphanie textuelle ne peut y retomber sur les personnages, qui sont peu définis (2002, p. 545). Ana María Shua elle-même, parlant de la forte présence du fantastique (que j'aborderai plus loin) dans ses microrécits, évoque la nécessité de « provoquer une forme ou une autre de surprise esthétique, thématique ou de contenu, étant donné que le développement subtil de climats ou de personnages est quasiment impossible » (Shua, 2008, p. 581, citée dans Navarro Romero, 2013, p. 263).

Ce développement subtil de personnages et de climats – et on peut rapprocher ceux-ci de la notion de *place* énoncée plus haut – est donc presque impossible en microfiction, faute d'espace pour le faire. On y détecte donc très peu les deux caractéristiques dites majeures des cycles de nouvelles. Pour ce qui est des deux caractéristiques mineures cependant, elles

sont admirablement bien représentées dans FC, puisque, on l'a vu plus haut, le livre est organisé autour d'un seul et même thème et sous un titre parapluie. Sur cette question du titre, Hilderbrand mentionne d'ailleurs que « de nombreuses études sur le cycle de nouvelles considèrent que le titre d'une œuvre peut être un bon indicateur que le recueil est en effet un cycle » (Hilderbrand, 2013, p. 13, ma traduction). FC dégage également une grande unité de style et de ton. Cette dernière caractéristique, évidemment, peut facilement se confondre avec le style même de l'auteure, non seulement tout au long de son livre, mais tout au long de son œuvre microfictionnelle.

Peut-être en appui à la thèse de l'autonomie générique de la microfiction, il vaut sans doute mieux employer un cadre comparatif un peu différent pour parler de cycle de microfiction. Plus utile à mon propos sera donc le concept de « série fractale ».

Selon Andradi, c'est le scientifique Benoit Mandelbrot qui utilise pour la première fois, en 1975, le terme « fractal » (2014, p. 203), dans le domaine des sciences. En 2001, Zavala appliquera le terme à ce qu'il appelle « *[un] nuevo género literario : la serie fractal* » (2001, p. 177), plutôt que *ciclos cuentísticos*, *cuentos enlazados* ou *cuentos integrados*, pour désigner les recueils de micronouvelles comme *La sueñera* d'Ana María Shua. Il est donc permis de considérer les autres recueils de microfiction de Shua, y compris FC, comme tels si l'on accepte la description suivante que fait Zavala d'une série fractale : « Une série fractale, en termes de microfiction, est une série où chaque texte est littérairement parlant autonome [...], mais conserve certains traits formels communs au reste » (2001, p. 178, ma traduction). Ces traits formels communs peuvent prendre différentes formes : intra- et intertextualité, récurrence et traitement des thèmes (parodie, humour, points de vue non conventionnels, etc.), et procédés littéraires employés. Ces traits communs établissent un réseau de liens qu'on pourrait désigner comme un « paratexte ».

Selon plusieurs auteurs, cette fractalité, ou « sérialité », existe chez Shua non seulement dans ses recueils pris individuellement, mais dans l'ensemble de son œuvre microfictionnelle

(Boccuti, 2013, p. 5). Graciela Tomassini parle plutôt de *constelaciones* (« constellations ») qui s'articulent autour de l'élément parodique dans les trois premiers recueils de microrécits d'Ana María Shua (2006). L'organisation de ses recueils fournit une sorte de paratexte qui permet de les relier entre eux de différentes façons. De la même manière, Francisca Nogueroles note que Shua « manifeste une nette conscience du genre et porte une attention spéciale à la structure de ses livres, unis par le paratexte » (2008, p. 181, ma traduction).

Ce qui précède laisse donc place à une grande liberté pour l'anthologiste ou le traducteur en sa qualité de lecteur : en anthologie ou en traduction intégrale, les liens du cycle ne sont pas nécessairement rompus et peuvent même être renforcés. Les séries fractales diffèrent donc des *short story cycles*, notamment parce que les liens peuvent transcender les limites d'un même recueil.

Basilio Pujante Cascales note qu'« entre les microrécits d'un même livre s'établissent des liens préétablis par l'auteur que le lecteur actualisera. » (2010, p. 98, ma traduction). Le livre devient alors une superstructure et les microrécits qui y figurent partagent un certain nombre de traits, dont, mis à part le style de l'auteur, le thème et les personnages récurrents. Cette superstructure, bien qu'ordonnée par l'auteur, n'oblige pas le lecteur à une lecture séquentielle, puisque la fractalité n'enlève rien à l'autonomie des microrécits.

On peut facilement apparenter *Fenómenos de circo* à une série fractale en tenant compte de trois caractéristiques relevées par Pujante Cascales : une proposition thématique et formelle commune aux textes, la présence constante d'humour et d'ironie et un haut degré d'intertextualité qui peut prendre la forme de parodie, d'hybridité générique ou de métafiction.

Deux conclusions s'imposent : 1) la « fractalité » constitue en soi une caractéristique de la microfiction et 2) pris en anthologie ou en sa qualité de recueil complet, FC est bel et bien une série fractale, ce qui aura certaines implications pour la traduction. J'y reviendrai.

EN PERSPECTIVE

Histoire (pas si) courte d'une histoire courte

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

– Augusto Monterroso (El dinosaurio)

Rojo, dans son article « La microficción n'est plus ce qu'elle était : une approche de la littérature ultrabrève », évoqué plus haut, rappelle que l'existence de la littérature ultrabrève remonte à la nuit des temps :

La littérature ultra-brève existe depuis l'aube de l'écriture car elle est présente sous les formes de l'aphorisme, de l'allégorie, de l'apologue, du tableau, du cas, de l'*exemplum*, l'épigramme, l'estampe, la fable, la parabole, le proverbe, la sentence, la vignette et l'infinie variété de textes littéraires anciens très courts. Quelle différence avec la microficción ? (Rojo, V. C., 2014).

La micronouvelle, quant à elle, commence avec le vingtième siècle. Dans sa forme moderne, son histoire peut être retracée à la modernité et à l'avant-garde. Violeta Rojo rappelle que David Lagmanovich y Laura Pollastri ont étudié *in extenso* les racines que le genre puise dans les *vanguardias latinoamericanas* et dans la littérature moderniste. Ce serait Lagmanovich qui aurait fait ressortir pour la première fois ce qu'il appelle les « racines modernistes du microrécit » (Epple, 2008, p. 129, ma traduction). Nombre d'autres théoriciens du genre semblent d'accord avec cette affirmation.

Pour Juan Armando Epple également, la conception moderne du microrécit « comme genre indépendant et articulé autour de lois de composition spécifiques commence à apparaître seulement au dix-neuvième siècle, et spécialement à partir de la poétique proposée par Edgar Allan Poe » (2008, p. 125, ma traduction). À ce sujet, David Roas, on l'a vu plus haut, considère le microrécit comme une sorte d'évolution du conte ou de la nouvelle pendant le

dernier tiers du dix-neuvième siècle, par exemple avec Blaise Cendrars, Francis Ponge, J. V. Voix, Ernest Hemingway, Enrique Jardiel Poncela, Taruho Inagaki, etc. (2008, p. 75).

Et enfin, selon Guillermo Siles :

Si bien este tipo de escritura encajaría en los marcos de la estética posmoderna², sus orígenes se remontan al Modernismo y a la Vanguardia, a la obra *Ensayos y poemas* (1917), del mexicano Julio Torri, quien funda la genealogía del género en nuestro continente. (2009, p. 149)

Domingo Ródenas de Moya souligne la contribution de certains pionniers du tout début du vingtième siècle, comme Félix Fénéon en 1906 avec ses *Nouvelles en trois lignes* publiées dans *Le Matin* pendant sept mois, ou Kafka en 1917 avec *Die Wahrheit über Sancho Pansa* et *Das Schweigen der Sirenen* (2008, p. 86). Il explique qu'à partir de 1917-1918, la « *estética de la brevedad* » imbibe toutes les sphères de l'Art et vient briser, avec l'avènement du dadaïsme et du nihilisme, les esthétiques du dix-neuvième siècle (2008, p. 117).

D'autres pionniers latino-américains du vingtième siècle cités par Rojo sont Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri, José Antonio Ramos Sucre, Luis Vidales, Vicente Huidobro, Ernesto Lugones et Ramón Gómez de la Serna. En 1955, paraît *Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, qu'on considère comme « la première anthologie d'un genre qui n'existe pas encore comme objet d'étude [...] et peu après, en 1959, Augusto Monterroso publie le plus célèbre microrécit de tous les temps, "El dinosaurio", dans *Obras completas (y otros cuentos)* » (Rojo, V. C., 2014, p. 16). Les auteurs de micronouvelles commencent à foisonner vers la fin du vingtième siècle et le début du vingt-et-unième. Il est permis de dire que c'est en espagnol que fleurit le genre, tant en ce qui concerne la production littéraire que les écrits théoriques sur le sujet. Dolores M. Koch fut l'une des premières à

² Cette étiquette postmoderne, selon Ana María Shua, n'est pas nécessairement bien vue en Argentine : « Qu'un auteur soit qualifié de postmoderne signifie que l'on considère son œuvre comme légère, peu profonde, une salade de choses sans rapport les unes aux autres. » (2007, p. 319, ma traduction).

étudier les mille et une facettes de la microfiction en 1981 dans un article prédécesseur de sa thèse de doctorat publiée en 1987. La majorité des articles parus sur le thème de la microfiction l'ont été en langue espagnole (Zavala, 2008, p. 208), notamment au Mexique, en Espagne et en Argentine.

Petit historique du genre en Argentine

Lors de la première conférence nationale argentine sur la microfiction, Francisca Noguerol faisait ressortir quatre temps forts de l'histoire du genre en Argentine (2008)³, genre qui fait néanmoins, selon elle, peu de cas des catégories génériques et qui serait né d'un scepticisme général face à toute valeur absolue.

Le premier temps a cours pendant les *vanguardias históricas*, mouvement d'avant-garde latino-américain qui voit naître les premiers microrécits dans une poussée d'opposition « aux présumés littéraires établis » (ma traduction), dans un style que Noguerol qualifie d'*irónico flâneur*. Avec Borges⁴, dit-elle, « le narrateur abandonne son piédestal pour revendiquer une œuvre où le lecteur acquiert un rôle décisif ».

Selon Graciela Tomassini, « la parution, en 1955, de *Cuentos breves y extraordinarios de Borges et Bioy Casares* constitue, selon la critique et les théoriciens, l'événement fondateur de ce qui devait devenir le microrécit [argentin] (Lagmanovich, 2010; Zavala, 2006; Siles, 2007) » (Tomassini, 2016, ma traduction).

³ Il convient ici de préciser que ces quatre temps forts ne se veulent pas exhaustifs. Un historique complet du genre en Argentine dépasserait largement le cadre de cette étude. Je passerai donc sous silence certains précurseurs importants, notamment le poète et critique littéraire Saúl Yurkiévich (1931-2005), connu pour son analyse d'œuvres de César Vallejo et de Julio Cortázar, pour ne nommer que ceux-là.

⁴ Jorge Luis Borges est au premier plan du développement du genre en Argentine. Notons cependant l'apport et l'influence de son mentor et précurseur Macedonio Fernández (1874-1952) et de l'écrivain uruguayen Felisberto Hernández (1902-1964).

La constitution du canon est la deuxième étape du développement générique. Le rôle de l'anthologiste est au premier plan pendant cette période. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi et Enrique Anderson Imbert en sont autant de protagonistes principaux. Le canon de la microfiction ne se constitue cependant pas tout à fait de la même manière que pour des genres plus traditionnels. La microfiction donne à ses auteurs, à ses anthologistes et à ses lecteurs une grande liberté. Lagmanovich va jusqu'à dire qu'« à la différence de genres plus traditionnels, la microfiction n'est pas tombée sous le joug de la supervision tyrannique des académies, ministères de l'Éducation, grands journaux et éditeurs, [...] et] l'accès de telle ou telle microfiction au canon est déterminé presque exclusivement par choix ou consensus des lecteurs » (2008, p. 41, ma traduction).

Vient en troisième lieu la « généralisation d'une catégorie », où la microfiction se fait pour un temps plus « orale et populaire ». Nogueroles mentionne en outre les auteures Luisa Valenzuela et Ana María Shua qui font entre autres tomber le préjugé selon lequel les femmes n'ont pas d'humour. Dans le cas de Shua, c'est aussi une grande « *conciencia de género* » qui habite son œuvre et qui explique donc en bonne partie la forte présence de métalittérature à même ses micronouvelles.

Suivent ce que Nogueroles appelle les années « *de gloria* », où le genre microfictionnel prend pleinement sa place dans la littérature argentine et est même diffusé à travers des textes scolaires : « Le corpus microfictionnel argentin comprend autant de textes métaphysiques et universalistes que réalistes et profondément argentins, et s'est enrichi ces dernières années de veines lyriques, théâtrales, cybernétiques et massmédiatiques » (2008, p. 186, ma traduction).

Ailleurs

En Espagne, le développement du genre serait encore plus récent. Pujante Cascales décrète que son essor s'est fait à partir de 1988 avec la parution des *Historias mínimas* de Javier Tomeo. Fait plus intéressant peut-être qu'une date précise, il ajoute que « le développement du genre s'est fait parallèlement à son étude théorique et historiographique » (2013, p. 95, ma traduction), ce qui pourrait expliquer, en partie du moins, la forte présence d'une réflexion sur le genre à l'intérieur même des œuvres microfictionnelles.

Aux États-Unis, le genre est florissant. Cependant, aux dires des théoriciens eux-mêmes, on manque, justement, de théoriciens. Robert Shapard affirmait, lors du *Quinto Congreso Internacional de Minificción*, tenu en 2008 à la Universidad Nacional del Comahue, que : « nous avons grand besoin de l'apport de la critique. Je crois que le monde hispanophone indique le chemin, par exemple avec des congrès comme celui-[là] » (2010, p. 524, ma traduction).

En Asie, la littérature ultrabrève fait partie de la culture du vingtième siècle. Dans la préface et l'introduction du recueil *Loud Sparrows: Contemporary Chinese Short-shorts*, Aili Mu et al. retracent la popularisation des *short-shorts* dans certaines régions d'Asie. Ainsi, à Taiwan, les efforts de promotion des *short-shorts* ont commencé dans les années 1960. En Chine continentale, le *Journal of selected shorts-shorts* a compté 500 000 abonnés chaque année pendant 10 ans à partir de 1985 (2006, p. xiii). À Hong Kong, les journaux se sont mis à publier des micronouvelles dès les années 1950. Selon l'expression de Janet Wilson, c'est la capacité de la société d'aujourd'hui « à accueillir une pluralité des voix et à promouvoir d'autres façons de penser » (2006, p. xix) qui a permis au genre de s'installer en Asie comme « *an antidote to super-sizing and overdose* » (2006, p. xiv).

À l'ère des blogues, de Twitter, Facebook, Tumblr et autres hauts-lieux de la « twittérature », la microfiction dispose en effet de moyens privilégiés de diffusion, vu sa longueur plus avenante pour ces médiums (Rojo, V. C., 2014, p. 17). Pour Irène Langlet, la microfiction fleurit au sein d'une culture de la multiplicité, d'une culture du zapping (2010, p. 35). Gustavo Lespada ajoute que « les images vertigineuses, le zapping, la transgression générique, la canonisation du fragment qui caractérisent l'époque postmoderne font partie des facteurs qui favorisent la prolifération de la microfiction. [...] La polyvalence de ce microgenre réside dans son caractère hybride, de mélange, [...] sa forte présence sur le continent métis n'est donc pas une surprise » (2010, p. 73, ma traduction).

Rosa María Navarro Romero ajoute toutefois une mise en garde à ce qui précède. En effet, la micronouvelle est en apparence le genre parfait pour notre « société liquide », car « elle se prête à la consommation rapide ». Pourtant, la micronouvelle « est brève dans sa forme, mais même si elle se lit en peu de temps en raison du nombre de mots, une deuxième, voire une troisième lecture est habituellement nécessaire pour en comprendre tout le sens [et] après la lecture, comme la poésie, elle invite à la réflexion » (2014, pp. 2-3, ma traduction). Enfin, il est souvent dit qu'une micronouvelle se lit comme un poème, c'est-à-dire lentement (Grace Paley, citée dans Shapard, 2012, p. 49).

Va pour ce rapide tour d'horizon spatio-temporel de la micronouvelle. Mais qu'en est-il de la micronouvelle dans l'espace francophone ? C'est ce que nous verrons maintenant.

À la recherche du temps perdu : microrécit et langue française

Le stéréotype va comme suit : « *The French market for short stories is limited, because the French don't read short stories* » (King, 2004, p. xii). Nombreux sont les érudits à avoir remarqué : « ni la nouvelle ni la micronouvelle n'étaient alors [dans les années 1920 et 1930 qui ont vu décliner le genre romanesque] des genres de prédilection de la littérature française, tout comme ils ne le sont pas plus aujourd'hui » (Lagmanovich, 2010, p. 189). Ana María Shua trouve elle-même « curieux qu'un genre dont on peut presque dire qu'il est né en France (Lautréamont, Artaud, Apollinaire, Schwob, etc.) suscite aujourd'hui si peu d'intérêt » (correspondance de l'auteure, 12 janvier 2018, ma traduction).

La micronouvelle, dans l'espace hispanophone et ailleurs, peut être vue comme une réaction au mode narratif qui avait cours jusqu'au début du vingtième siècle. Comme nous l'avons vu plus haut, Laura Pollastri a étudié les racines avant-gardistes et modernes de la microfiction. Elle explique en outre que « toute tentative de rénovation du récit au cours du vingtième siècle s'est opérée de façon à détruire le caractère représentatif du roman réaliste » (2008, p. 164), fleuron de la littérature française du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle.

Julio Torri, l'un des pères du microrécit mexicain, met ironiquement dans la bouche de l'un de ses premiers personnages un certain dédain du roman réaliste :

En principio nunca leo novelas. Son un género literario que por sus inacabables descripciones de cosas sin importancia trata de producir la compleja impresión de la realidad exterior, fin que realizamos plenamente con solo apartar los ojos del libro. (Torri, 1980, p. 51, cité dans Olea Franco, 2002, p. 154)

Zavala va quant à lui jusqu'à établir une caractérisation des genres littéraires que sont le roman, la nouvelle (*short story*) et la micronouvelle en fonction de leur *lingua franca* respective. Ainsi, la « *lingua franca* du roman (dans sa version canonique du réalisme du dix-

neuvième siècle) a été le français pendant la seconde partie du dix-neuvième siècle; celle de la nouvelle (ou *cuento*, dans son expression la plus traditionnelle), l'anglais pendant la première moitié du vingtième siècle... » (2004, p. 6). Il ajoute que la *lingua franca* de la micronouvelle pourrait bien être l'espagnol, latino-américain surtout, de la seconde moitié du vingtième siècle. Le temps perdu, ou plutôt l'espace-temps perdu, s'en trouve ainsi vite rattrapé, tant sur le plan littéraire que théorique.

Pour Zavala, l'étude du microrécit permet l'avènement en langue espagnole d'une théorie littéraire, ou du moins d'un nouveau paradigme, typiquement hispanophone. La longue liste d'auteurs d'œuvres microfictionnelles en espagnol en témoigne : Arreola, Avilés Fabila, Borges, Britto García, Cortázar, Denevi, Galeano, Monterroso, Samperio, Shua, Torri, Valenzuela et nombre d'autres encore. L'épicentre du microrécit se trouverait donc en Amérique latine. Toujours selon Zavala, ce mouvement naît « d'une tendance à la fragmentation, au questionnement de la monumentalité et à l'écriture cybernétique ». Il compare le phénomène à celui du roman réaliste du 19^e siècle [et début 20^e], dont « la quintessence appartient au français, dans les romans de Flaubert, Stendhal, Balzac, Zola et Proust » (2010, p. 27, ma traduction).

La fameuse *novela decimonónica*, ou « roman-fleuve » ou encore « roman-monde » selon les expressions de Pierre Senges (Senges, 2010, p. 98, cité dans Chassay, 2010, p. 47), serait donc en quelque sorte l'apanage du français. Si l'on peut certes discuter une caractérisation aussi catégorique que celle de Zavala, on peut néanmoins supposer que le roman dans sa forme canonique a été, et est toujours, plus difficile à détrôner en français.

Présence et racines dans l'espace francophone

Pourtant, la micronouvelle n'est pas absente de l'espace francophone, pas plus que son étude d'ailleurs. En 2010, dans son article « Microfiction et roman » paru dans la *Revue critique de fiction française contemporaine*, Andréas Gelz écrit :

L'ère postmoderne ayant eu raison des grands récits, la microfiction se serait substituée au roman [...] dont elle aurait pris la place au sein d'une hiérarchie des genres littéraires – réflexion qui apparaît comme l'écho lointain d'une poétique d'avant-garde, d'une esthétique de rupture (par. 1).

Et :

Le microrécit comme genre littéraire constitue selon cette interprétation une mise en question du genre romanesque (par. 2).

Des termes assez similaires, donc, à ceux des théoriciens hispanophones, quoique plus rares. La microfiction n'est donc pas un sujet tabou. Pour ne donner que quelques exemples, la revue *Les langues néo-latines* consacrait en 2014 un numéro au microrécit (Capdevila, 2014); le premier numéro de la *Revue critique de fiction française contemporaine*, en décembre 2010, avait pour titre « Micro / macro ». L'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) est un « groupe expérimental fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, auquel ont appartenu Ítalo Calvino, Georges Perec, Marcel Duchamp, entre autres, et qui s'inscrit dans la lignée de la tradition pataphysique, du surréalisme et du dadaïsme » (Paruolo, 2010, p. 83, ma traduction), trois mouvements associés au mouvement avant-gardiste qui a vu naître la microfiction.

Les *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes, *La vie, mode d'emploi : romans* (1978) de Georges Perec, et les *Études de silhouettes* (2010) de Pierre Senges (une série de variations sur des incipits de Kafka) sont autant d'exemples de la présence de la micronouvelle, sous une forme ou une autre, dans l'espace francophone. Ana María Shua fait également mention du Belge Henri Michaux comme l'une de ses grandes sources d'inspiration.

Enfin, Rojo rapporte que « Lagmanovich considère que les *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire sont des précurseurs importants » de la micronouvelle (2014, p. 16).

Entretemps, les revues en ligne et les blogues sont nettement moins timides au moment de parler de micronouvelle, et d'en publier. On peut entre autres saluer l'initiative de la revue *Harfang* avec son concours « La micro-nouvelle du mois... 100 mots pour le dire » (2015).

La microfiction, on peut le voir, n'est pas une mode passagère et a des racines profondes et ramifiées au sein des cultures littéraires. Elle bénéficierait cependant d'un plus grand rayonnement dans l'espace francophone. C'est ce vers quoi je tendrai dans les pages qui suivent en étudiant les caractéristiques du genre microfictionnel qui se dégagent de FC, et leurs éventuelles répercussions sur la traduction.

CARACTÉRISTIQUES

Choix des caractéristiques étudiées

Il n'est pas facile de mettre le doigt sur le je-ne-sais-quoi qui confère(rait) à la microfiction son statut de genre littéraire autonome. Même la mesure de la brièveté, caractéristique fondamentale de la microfiction, est matière à débats. On ne peut pas plus prétendre que les autres caractéristiques à l'étude sont uniques à ce genre pourtant unique en son genre.

Comme le dit Rosalba Campra, « parmi les aspects régulièrement signalés comme spécifiques à la microfiction, il ne s'en trouve aucun, sauf peut-être l'extension, qui soit suffisant ou exclusif. Aucun d'entre eux ne lui est réservé, ni ensemble ni séparément » (2008, p. 216, ma traduction).

Lagmanovich, pour sa part, « signale trois coordonnées indispensables pour reconnaître la micronouvelle : brièveté, narrativité et fiction » (Boccuti, 2013, p. 2). D'autres disent plutôt que le seul critère indispensable pour reconnaître une bonne micronouvelle, c'est qu'elle soit bonne, car « la force, la concision et la justesse ne résident pas dans la brièveté... le problème se pose quand surgit ce que signale Borges : quand le lecteur a déjà refermé le livre et que l'auteur continue de parler... » (Bustamante Zamudio, 2010, p. 537, ma traduction). Mais d'autres encore s'opposent à l'arbitraire d'un tel critère subjectif de qualité. Pour David Roas par exemple, « un sonnet, si mauvais soit-il, reste un sonnet » (2008, p. 65, ma traduction).

D'autres caractéristiques prédominantes de la micronouvelle seraient l'« association imprévue d'éléments concrets et abstraits » et la présence d'épiphanies (Noguerol, 2008, pp. 194-196); l'hybridité, l'ellipse et « la destruction de la progression tripartite du récit (présentation, nœud, dénouement) » (Aparicio, 2008); le rôle actif du lecteur, les doubles sens, l'incertitude et les doubles possibilités, les thèmes de la double identité ou des mondes parallèles, l'humour (Brasca, 2008, pp. 504-505); et enfin l'ironie, le caractère protéiforme et la « présence de deux histoires : celle qui est racontée et l'autre, celle qui émerge à la fin » (Shua A. M., 2008,

p. 581, ma traduction). Sur ce dernier point, presque tous s'entendent pour dire que la micronouvelle a habituellement un dénouement ambigu, ambivalent (Koch, 2003) ou circulaire et qu'elle fait grand usage de jeux de mots ainsi que du fantastique.

Enfin, on l'a vu plus haut, Rojo résume bien les caractéristiques généralement attribuées à la microfiction : assez courte pour tenir en une page, elle appartient à la narration fictionnelle. Élégamment écrite, elle a recours à l'intertextualité, la parodie, l'ironie, l'ellipse et l'humour.

L'article de Rosa María Navarro Romero, « El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua » (2013) et, dans une moindre mesure, celui de Facundo Gabriel Casas Caro, « Aproximaciones a la obra de Ana María Shua: Hacia una lectura del microrrelato como intergénero rizomático » (2013) serviront de point de départ à mon étude des caractéristiques.

Pour Navarro Romero :

Ana María Shua est l'exemple parfait de l'élaboration d'une poétique de la microfiction, car dans ses textes se reflètent les caractéristiques fondamentales du genre : ellipse, intertextualité, métafiction, jeux linguistiques et prédominance du fantastique, en plus de traits formels tels que l'absence de complexité de la trame, l'usage de personnages types, l'espace-temps limité, le dénouement surprenant et énigmatique et l'expérimentation continue (2013, p. 266, ma traduction).

Pour faire cette affirmation, Navarro Romero analyse certains microrécits des six recueils de microfiction (dont l'un reprend les microrécits des recueils précédents) de Shua. Casas Caro centre quant à lui son étude sur une théorie « rhizomatique » du microrécit, qui met en lumière le processus de « réécriture » qui a cours dans l'œuvre de Shua, ainsi que la nature « transtextuelle » de ses microrécits. De l'article de Casas Caro, je retiens principalement que la théorie de l'« *intergénero rizomático* » coïncide avec la notion de série fractale de Zavala, évoquée plus haut, en s'appuyant sur la présence d'une forte intertextualité entre les récits

d'un même recueil et de toute l'œuvre microfictionnelle de Shua, ainsi que sur le rôle actif réservé au lecteur dans FC.

Je ne prétends pas, dans ce qui suit, mettre en opposition micronouvelle et nouvelle, roman, poésie, etc. Les caractéristiques retenues l'ont été parce qu'elles se trouvaient bien représentées dans les écrits théoriques consultés et, surtout, dans FC.

Étant donné ce qui précède, les huit grandes caractéristiques que j'aborderai sont la fractalité, la brièveté, la métafiction (ou la réflexion sur le genre), l'hybridité, l'intertextualité, l'art de la chute (ou effet de chute), la présence du fantastique et le rôle du lecteur. Pour chacune, je m'attarderai sur quelques aspects théoriques d'intérêt, certaines particularités et caractéristiques connexes, ainsi que sur un certain nombre de micronouvelles tirées de FC qui exemplifient ou expliquent chacune des caractéristiques.

Chacune des 141 micronouvelles et des 48 capsules d'information de FC exhibe l'une ou l'autre des caractéristiques du genre, et dans la grande majorité des cas, on peut en déceler plusieurs (parfois toutes). Il serait fastidieux et redondant de relever les caractéristiques présentes dans chacun de ces textes. Par choix méthodologique et souci de concision, je me bornerai à les souligner au moyen de quelques extraits choisis et d'énumérations comptant des renvois aux micronouvelles correspondantes.

Fractalité : rappel

Je passerai rapidement sur le concept de fractalité, décrit plus haut. Je rappelle simplement que la fractalité se définit pas les liens intra-, inter- et métatextuels tissés entre micronouvelles. La série fractale en est la manifestation, le résultat. Dans la grande majorité des cas, les micronouvelles sont organisées en recueils ou en anthologies, c'est-à-dire en séries fractales. On peut soupçonner que la brièveté des œuvres microfictionnelles rend difficile leur publication isolée, bien que le cyberspace y soit plus propice. C'est d'ailleurs sur cette extrême brièveté que je me pencherai maintenant.

Brièveté : de l'importance de la taille

Por suerte creció hasta llegar a la estatura de un enano.

– Ana María Shua (2011, p. 23)

Le microrécit est bref. Zavala lui confère une extension d'environ 400 mots (2004, p. 6). En fait, ce même auteur a établi une classification encore plus précise : soit les microrécits brefs (de 1000 à 2000 mots), très brefs (de 200 à 1000 mots) et ultrabrefs (1 à 200 mots) (2002, p. 540). Je ne m'attarderai pas sur une telle précision. Il suffit de dire que le microrécit tient la plupart du temps en une page, souvent en quelques lignes, parfois en une seule, comme en témoigne le microrécit de Shua ci-dessus.

Nombreux sont les théoriciens du microrécit à considérer sa brièveté comme une caractéristique parapluie de laquelle découlent plus ou moins toutes les autres (Rojo, V., 2016). De cette brièveté résulte une synthèse extrême des éléments textuels (Navarro Romero, 2013, p. 249). D'autres, comme David Roas, pensent au contraire que la brièveté du microrécit est plutôt « la conséquence de l'intensification des composants narratifs » (2008, p. 53, ma traduction).

Dans FC, Ana María Shua exprime lucidement les risques auxquels s'exposent les auteurs de micronouvelles en concluant ainsi l'une d'elles :

Je me balance moi-même violemment sur les mots et j'entends le lecteur soupirer de soulagement quand j'évite de quelques millimètres, à chaque envoi, d'être propulsée au-delà de la limite des vingt-cinq lignes établie par la critique pour ce genre littéraire. (extrait de « Los freaks », FC p. 87, traduction p. [101](#))

On l'a vu, l'extension réduite du microrécit empêche le développement de personnages et de climats complexes. Prenons par exemple le microrécit en épigraphe, dont voici ma traduction :

Mesures relatives

Par bonheur il a grandi jusqu'à atteindre la taille d'un nain.

« Il » est ici peu défini, si ce n'est qu'il s'agit d'un nain. Le récit place le lecteur devant un fait accompli (il a grandi), actualisé dans le présent, mais lui épargne les détails de cette croissance. Le temps, ainsi comprimé (Rovner, 2015, p. 111), nous permet d'entrevoir un long processus en un seul clin d'œil.

On trouve un autre exemple de cette élasticité du passage du temps dans « Fiesta aniversario » (FC p. 162, traduction p. 131). Le microrécit, hautement fantastique, témoigne en trois paragraphes de temps forts (réels et fictifs) du cirque romain, étalés sur 10 000 ans. La couverture d'une période aussi longue en si peu de place suppose que le récit est maintenu ensemble par autre chose que le développement des personnages, des lieux ou de la trame. La brièveté même du récit permet donc d'en développer « d'autres » aspects. Prenons par exemple le microrécit « El circo de mis sueños » (Shua A. M., *Fenómenos de circo*, 2011, p. 13), dans sa traduction :

Le cirque de mes rêves

À *Silvio*

Il n'y a ni clown bourré ni écuyère, le dompteur n'y est pas, ni les tigres soumis, il n'y a pas de gitan et son ours danseur, pas de lanceur de couteaux et sa téméraire partenaire, pas d'acrobates, ni trapézistes, ni vendeurs de friandises, ni jongleurs, les nains n'y sont pas non plus, pas de chapiteau, ni fanions, ni délicats éléphants, ni magicien aux doigts véloces. Mais nous y sommes toi et moi. Et on nous applaudit.

Ici, le microrécit ne raconte pas grand-chose. Il s'agit plutôt d'une courte description. Seuls le titre, la dédicace et les deux dernières phrases permettent d'extraire un sens plus profond à l'« histoire » et de la rapprocher d'une lettre d'amour de la narratrice (ou de l'auteure) à

son mari, Silvio Fabrykant. De microrécit à lettre d'amour, il y a un saut intergénérique. Plus que la simple brièveté du genre, ce microrécit illustre sa propension à l'hybridité. Il prouve également que chaque microrécit est une combinaison de plusieurs caractéristiques, sinon de toutes. Il montre enfin que la brièveté permet en quelque sorte de transcender le récit lui-même pour toucher quelque chose de plus grand. Antonio Planells fait pour sa part le lien avec le concept essentiel de « mortalité » : « Brevity is the face of mortality [... where] time, like our fiction, is getting shorter » (Alvin Greenberg, cité dans Planells, 1992, pp. 41-42).

Shua, quant à elle, en exploite toutes les facettes, notamment celle d'en venir à l'essentiel. Dans « Circo pobre » (FC p. 14, traduction p. 74), l'auteure met en scène les personnages d'un cirque pauvre dans lequel ils doivent jouer plusieurs rôles en raison de cette pauvreté ou carence (on peut lire « brièveté »), ce qui aura des conséquences aussi farfelues qu'un dompteur qui doit également faire le tigre et passer la tête dans sa propre bouche. Le microrécit suivant, « Circo pobrísimo » (FC p. 15, traduction p. 74), fait suite par son titre à « Circo pobre » et pousse cette « carence » apparente encore plus loin, jusqu'à l'absence totale de cirque, que le spectateur, et le lecteur doivent imaginer. Le lecteur est donc interpellé. Au lieu de regarder passer l'action comme dans un roman, il doit être actif et faire preuve d'imagination. J'y reviendrai.

Un trait intéressant de FC est la présence de 48 biographies, anecdotes ou capsules regroupées sous le titre « *Datos fehacientes y comprobables acerca de algunas personas reales y/o famosas mencionadas en este libro* », qu'on peut considérer comme faisant partie intégrante de l'œuvre. Il s'agit de microrécits en soi et je me servirai de certains d'entre eux pour illustrer quelques caractéristiques. En ce qui a trait à l'obligation d'« aller à l'essentiel » en raison de la brièveté du microrécit en général, la « biographie » de Tod Browning (FC p. 192, traduction p. 149) est éloquente :

TOD BROWNING. Il naquit et mourut, fut artiste de cirque et réalisateur, tourna plus de soixante films, mais surtout un : *Freaks* (1932). Du vivant de Browning, *Freaks* fut un énorme et coûteux fiasco. Joué par d'authentiques phénomènes de

cirque, politiquement incorrect, censuré, démolé par la critique, ce film de mauvais goût ruina la carrière de Browning et lui assura l'immortalité.

On passe ici très vite sur les « détails » (il naquit et mourut...) pour aller à l'essentiel : l'immortalité.

Enfin, Shua exprime une conscience très claire du genre (Tomassini, 2016) et donc des caractéristiques de la microfiction, notamment de sa brièveté, et ce, à même ses microrécits, comme en témoigne le microrécit « Enanismo » (FC p. 18, traduction p. 75) :

Nanisme

Comme le savent bien les producteurs de cirque, la taille n'est pas un destin mais un choix. N'importe quel adulte peut se changer en nain en suivant une série d'instructions simples qui exigent, ça oui, une grande concentration. Par exemple, ce minuscule petit homme que vous voyez ici était encore il y a deux mois un robuste gaillard d'un mètre quatre-vingt-deux et de quatre-vingt-dix kilos. Par exemple, ce microrécit que vous êtes en train de lire était jusqu'à hier même un roman de six cent vingt-huit pages.

Pour Navarro Romero, ce microrécit prouve que la brièveté, et par extension le genre microfictionnel, relève d'une décision (2013, p. 264) et est le résultat d'une grande concentration. Ce commentaire métalittéraire, présent à l'intérieur même d'un récit de fiction, m'amène à parler d'une autre caractéristique définitoire de la microfiction : la métafiction, ou réflexion sur le genre.

Réflexion sur le genre : poétique de la micronouvelle

La micronouvelle est un genre très introspectif. Le fait qu'il ne s'agit pas d'un genre tout à fait établi suscite de fait la réflexion métalittéraire, et « la technique de la métafiction est très fréquente au sein du genre. Au moyen de ce procédé, les contes reconnaissent leur caractère inventé et nous montrent leurs processus de construction » (Navarro Romero, 2013, ma traduction). Ainsi, on peut dégager certaines « clés » du microrécit dans l'œuvre de Shua, notamment dans FC. Navarro Romero considère de fait qu'avec FC, Ana María Shua élabore une sorte de « poétique du microrécit, faite à base de petits essais fantastiques » (2013, p. 263, ma traduction). Les microrécits et fragments suivants en témoignent :

Identité

La prolifération des spectacles qui se disent de cirque et qui sont néanmoins très différents du cirque classique nous oblige à poser la question des frontières. Si l'adresse des acrobates et trapézistes sert à un numéro d'opéra ou de théâtre, si l'émotion de la fiction surpasse l'émotion du réel, est-ce un cirque oui ou non ?, me demandé-je en me regardant dans la glace. (« Identidad », FC p. 21, traduction p. 76)

Ici, le titre, « Identité », revêt une importance toute particulière. Si l'on accepte que les références métafictionnelles sont nombreuses dans FC, le questionnement sur l'identité du genre devient évident, surtout que pour l'auteure, « tout est cirque », comme le laisse présager le sous-titre de la première série de micronouvelles du livre. Le commentaire métalittéraire va ici encore plus loin puisque l'émotion suscitée par la fiction est comparée à celle suscitée par le réel par une écrivaine face à son propre reflet. Pour Navarro Romero, « Shua s'interroge sur la nature même de ce qu'elle écrit [... et se demande] si son texte respecte les règles de quelque genre établi » (2013, p. 264, ma traduction).

Ces règles du genre sont plus ou moins définies (on a vu plus haut qu'il est difficile de cerner des caractéristiques exclusives au genre), et Shua a conscience de cette ambiguïté. Dans « Qui est le coupable ? », elle formule ainsi son constat :

Inutile de chercher l'assassin, dit le détective, embêté, au propriétaire du cirque et au lecteur. Il est bien mal à l'aise de devoir travailler dans un conte fantastique : le genre policier auquel il est habitué n'est pas plus réaliste, mais il suit des règles plus précises. (extrait de « ¿Quién fue? », FC p. 31, traduction p. 80, cité en espagnol dans Navarro Romero, 2013, p. 265)

Le doute qui entoure la définition du genre, Shua l'exprime avec humour dans « Dudoso circo » (FC p. 11, traduction p. 73) : « Vous croyez bien être au cirque, mais un doute subsiste, vous cherchez des preuves [...] », ou encore dans « Quizá » (FC p. 32, traduction p. 80) : « [...] surtout s'il n'y a pas de clowns, il est recommandable de se retirer doucement, sans que personne s'en rende compte, peut-être qu'il ne s'agit pas d'un cirque, parfois il vaut mieux ne pas poser de questions ». Cette ambiance où « rien n'est ce qu'il paraît » (Navarro Romero, 2013, p. 263) fait également le lien avec l'aspect fantastique de la micronouvelle, étudié un peu plus loin.

L'opposition pour le meilleur et pour le pire au roman, discutée plus haut, se trouve également dans FC. À la « femme qui vole » (pour vrai), le directeur de cirque répond le plus naturellement du monde :

Ce n'est qu'un cirque de micronouvelle, ici. Je suis sûr que vous aurez plus de chance dans un roman de réalisme magique. (extrait de « La mujer que vuela », FC p. 58, traduction p. 90)

Dans « Robert Houdin y la caja de acero », le narrateur met le lecteur en garde contre « certains auteurs qui, au lieu de reconnaître le poids véritable de leur roman, rejettent la faute sur la faiblesse du lecteur. » (FC p. 154, traduction p. 127)

Tout au long de FC, un rapprochement est fait entre écriture et cirque. La mise en évidence du processus de construction, évoquée par Navarro Romero, est au meilleur de sa forme dans « Introducción al circo » (FC p. 22, traduction p. 77) :

Introduction au cirque

Je lance en l'air un nom bien rond. Avant qu'il ne tombe, d'un seul tir parfaitement ciblé, j'arrive à le perforer d'un adjectif en plein cœur. Je jongle avec les verbes, je marche sur le fil d'une syntaxe risquée. Au beau milieu de contorsions extrêmes, je fais claquer mon fouet sur les mots pour les obliger à sauter dans les cerceaux de feu d'un sens inespéré. Et alors, dans toute sa variété et sa splendeur, avec luxe de paillettes, surgit le cirque. Le public c'est vous, le spectacle est unipersonnel, s'il vous plaît, faites l'éloge des bêtes féroces et ne dites rien à ceux qui attendent dehors.

Dans « La poeta écuyère » (FC p. 76, traduction p. 97), Shua emploie un métalangage encore plus précis en jouant avec le signe, le signifiant et le signifié.

Dans « Evolución del circo » (FC p. 16, traduction p. 74), l'auteure déplore même le peu d'enthousiasme que suscite la lecture dans le monde d'aujourd'hui : « [...] Comme les hommes sans bras et les femmes à barbe, nous, animaux dressés, sommes tombés en disgrâce, à quoi sert, par exemple, cette ourse aux habiletés littéraires dans un monde où si peu lisent [...] ». Dans « Buffalo Bill » (FC p. 146, traduction p. 123), elle s'interroge sur le peu de reconnaissance sociale qu'on accorde à cette activité :

À un journaliste qui l'interviewait après la représentation, Buffalo Bill avouait qu'il y avait une activité à laquelle il était aussi rapide qu'au tir, mais malheureusement, ce n'était pas quelque chose qui pouvait se faire en public. Avec un sourire complice et coquin, promettant qu'il n'en publierait mot ni n'en conterait rien à personne, le journaliste l'invita à s'expliquer en privé. Je suis bon lecteur, dit Buffalo Bill, soupirant avec quelque mélancolie.

En lisant un peu entre les lignes, on peut aussi comprendre l'effort et l'adresse déployés par l'auteure pour arriver à la micronouvelle, décrits par exemple dans « Houdini, el escapista » (FC p. 139, traduction p. 120) :

Houdini, maître de l'évasion

Tour à tour illusionniste, athlète, contorsionniste et serrurier, il se fit appeler Houdini, créa le numéro d'évasion et en fut de tous les temps le maître absolu. De ville en village, il se faisait connaître en mettant au défi le chef de la police ou de la prison locale de le garder enfermé. Il s'est défait des cordes, chaînes, camisoles de force, menottes de toutes sortes, barils, coffres, malles, bidons, sacs, vestes, cercueils, cages et chambres fermées. Et cependant, j'ai moi-même réussi à le capturer ici pour vous, pour toujours.

Enfin, si l'on accepte que la métafiction transpire tout au long de FC, on peut se demander si « Circo pobrísimo » (FC p. 15, traduction p. 74) n'est pas un commentaire sur l'absence totale de mots dans une micronouvelle : « Mais il y a eu un cirque plus pauvre encore. En plus d'apporter leurs propres chaises, les spectateurs devaient prendre place, feindre de regarder la piste, l'imaginer ».

Hybridité

La micronouvelle, à l'instar d'autres genres littéraires, est un être hybride. Elle comporte des accents du poème en prose, du fait divers ou *crónica* (Siles, 2009, p. 150), de l'aphorisme, de certains genres anciens et du récit non fictionnel (Zavala, 2002, p. 539) comme les entrées d'encyclopédie ou les bestiaires.

La plupart du temps, ces mélanges passent par la parodie, l'humour ou l'ironie et se tiennent en équilibre sur divers types de frontières : partie et tout, fiction et métafiction, réalisme et fantastique, vraisemblance et ironie (Zavala, 2010).

Trois aspects de l'hybridité intéresseront plus avant : la rencontre de la fiction et de la réalité, la frontière de la narrativité et l'influence de la tradition orale, soit l'oralité de la forme.

Fiction et réalité

The line between fact and fiction, after all, is blurred – history has been read as fiction and fiction regarded as an extension of history

Bei Dao (Aili Mu, 2006, p. xi)

Miriam Di Gerónimo postule, dans son étude sur l'émergence de l'histoire et de la littérature dans les microrécits de Mario Goloboff, que la fiction et le discours canonique de l'historiographie officielle coexistent de façon notoire en microfiction : « les héros historiques partagent la scène narrative avec les héros fictionnels » (2010, pp. 158-159, ma traduction). Bien sûr, cela peut être vrai pour tout écrit littéraire. Et d'ailleurs, selon Rojo, « tout texte écrit n'est-il pas fictionnel ? » (2016, p. 382). Ce qui ressort peut-être plus fortement en microfiction qu'ailleurs, c'est cette tendance à se tenir sur la frontière, sans jamais présumer qu'on se trouve totalement dans le réel ou totalement dans la fiction.

En ce sens, FC revêt un intérêt tout particulier. On l'a vu, la dernière partie du livre comprend un certain nombre de capsules d'information regroupées dans ma traduction sous le titre de « Quelques faits historiques et vérifiables au sujet de certains personnages réels et/ou célèbres mentionnés dans ce livre ». Sans leur titre, on pourrait sans aucun doute prendre ces capsules pour des micronouvelles. Le livre se termine ainsi :

YAMAMOTO KOBATA. Selon Dominique Mauclair dans son *Histoire du cirque*, le funambule Hanzo Kirui réussit, en 1783, à marcher, chaussé de sabots de bois, sur un fil tressé en papier de riz. Quelques années plus tard, le petit Yamamoto Kobata, né en 1810, émerveilla le public en dansant sur le fil et termina son numéro en le coupant avec ses orteils pendant qu'il sautait délicatement au sol. Je ne connais aucun autre indice de son existence, de laquelle je ne doute pas une seconde.

Ici, à l'instar de la capsule « Tod Browning », citée plus haut, le récit est au départ factuel, historique. Pourtant, la fin nous indique que tout ça importe peu. Ce qui compte, c'est la perception du narrateur, de la narratrice ou de l'auteure, qui confère véracité et factualité au récit des faits, un peu à la manière de Borges dans certaines de ses *crónicas* (pensons par exemple au *Cautivo*). Ici la micronouvelle reste résolument sur la frontière réalité-fiction. Il en va de même pour « Interrogaciones », qui fait partie des micronouvelles en bonne et due forme du livre et qu'il vaut la peine de reproduire ici en entier pour bien voir que ce qui est raconté dans les deux premiers paragraphes factuels prend une tout autre direction avec la série de questions qui forme le troisième paragraphe :

Interrogations

Dans son *Histoire du cirque*, Dominique Mauclair affirme avoir assisté, en Inde, à un numéro qui avait déjà été décrit au dix-neuvième siècle par un chroniqueur du vieux Paris, qui se pratique aujourd'hui dans les rues et places du Japon, qu'on a même vu, à un moment donné, dans une émission de télévision occidentale. Il s'agit d'un numéro de régurgitation qu'on pourrait appeler « l'homme-fontaine ».

Selon ce que raconte Mauclair, l'artiste, avec l'aide d'assistants, boit environ dix litres d'eau. Pour rendre le numéro plus voyant, il avale aussi quelques petits

poissons rouges, quelques grenouilles et une petite couleuvre. Les spectateurs choisissent de quelle couleur ils souhaitent voir l'eau régurgitée. D'un jet à l'autre, l'artiste expulse aussi les poissons rouges, les grenouilles et la couleuvre.

Cet homme, quand il a soif, qu'est-ce qu'il boit ? De quoi rêve-t-il ? A-t-il un ordinateur portable ou en veut-il un ? Les poissons, meurent-ils à chaque représentation ou survivent-ils ? Gagne-t-il assez pour payer l'éducation de ses enfants ? Est-ce qu'il sait ou imagine quand il mourra ? Les grenouilles, sont-elles dressées ? Comment donne-t-il sa couleur au jet ? Est-ce qu'il tombe amoureux ? Est-il plus heureux que vous ? Change-t-il souvent de couleuvre ? (FC p. 56, traduction p. 89).

Il en va de même pour d'autres capsules et micronouvelles, comme « Malabares en las islas Tonga » (FC p. 64, traduction p. 92), « El tragador de culebras » (FC p. 80, traduction p. 98), « La pequeña Lucía Zárate » (FC p. 95, traduction p. 104), ou encore le très factuel « Informe sobre el circo mongol » (FC p. 132, traduction p. 117), pour ne nommer que ceux-là. Plusieurs micronouvelles prennent la forme d'entrées d'encyclopédie. On peut penser aux micronouvelles regroupées sous « Histoire du cirque », qui partent pour la plupart de faits vérifiables de l'histoire du cirque, notamment racontés dans *l'Histoire du cirque* de Dominique Mauclair, un livre que FC nomme directement dans une micronouvelle et deux capsules d'information. La rubrique « Les animaux » pourrait faire office de parodie d'un traité de zoologie. Par exemple, « Magia » (FC p. 61, traduction p. 91) décrit le processus de reproduction des mammifères pour finir par admettre qu'il s'agit en fait d'un tour de magie. La réalité elle-même est également un thème privilégié en microfiction, ce qui, paradoxalement, donne souvent lieu au fantastique. Dans « Los acróbatas » (FC p. 40, traduction p. 83), le gagnant du concours d'originalité est un acrobate qui exécute un « saut périlleux hors de la réalité ». Malheureusement pour lui, « il n'arrive pas à revenir pour recevoir son prix ». Dans « El esqueleto humano » (FC p. 96, traduction p. 104), le jeu entre fiction et réalité se situe à plusieurs niveaux imbriqués comme des poupées russes :

L'homme-squelette

Pete Robinson, l'homme-squelette, pesait moins de trente kilos. Il était connu dans le milieu du cirque pour l'intensité polémique avec laquelle il défendait ses opinions politiques. Il était marié à la femme obèse Bunny Smith, une beauté de deux cent dix kilos. Cependant, dans le célèbre film *Freaks* de Tod Browning, il interprète le mari de la femme à barbe. Seule la réalité peut se permettre d'être aussi brutalement évidente.

La fiction (micronouvelle en soi) rapporte une réalité (personnages, réalisation d'un film) qui rapporte une fiction (mariage entre un homme-squelette et une femme à barbe). Mais le dénouement de l'histoire ne tranche pas le dilemme et nous laisse méditer sur les prérogatives du réel, le tout en 71 mots.

Narrativité

La pertinence d'aborder la narrativité comme aspect de l'hybridité en microfiction tient au fait que bon nombre de théoriciens tiennent pour acquis que dans une micronouvelle, à la différence du poème en prose, de l'aphorisme ou même de la blague, « il doit se passer quelque chose » (Barros, 2012, p. 254, ma traduction). À cette narrativité s'oppose notamment la « gratuité » du poème en prose, qui « ne progresse pas vers un but, ne déroule pas une succession d'actions ou d'idées, mais se propose au lecteur comme un [...] bloc intemporel » (Bernard, 1959, citée dans Ródenas de Moya, 2008, p. 80, ma traduction). Pour cette raison, « Lagmanovich insiste, face à la prolifération des modalités d'écriture brève, sur la présence indispensable d'une fiction, c'est-à-dire de la narrativité » (Campra, 2008, p. 216). Pour remplir cette « condition fictionnelle » (Lagmanovich, 2006, p. 26, cité dans Pollastri, 2010, p. 15), la micronouvelle doit absolument, toujours selon Lagmanovich, marquer le passage du temps (Pollastri, 2008, p. 168). Cependant, Rojo doutait récemment de la pertinence de cette affirmation (2016, p. 380), signe que le genre évolue et que les

vérités absolues ont la vie dure en microfiction. Si la plupart des microrécits de FC racontent quelque chose, certains restent tout à fait descriptifs, comme « El circo de mis sueños » (FC p. 13, traduction p. 73) évoqué plus haut; ou contemplatifs comme « Como el funambulista y su pértiga » (FC p. 43, traduction p. 84) ou « Crítica y elogio de la medianidad » (FC p. 17, dont voici ma traduction, également en p. 79).

Critique et éloge de la médianité

Pas même dans un monde peuplé de nains et de géants les personnes de taille moyenne ne seraient dignes d'être exhibées. Pas même.

Par ailleurs, être digne d'exhibition, est-ce une prouesse, un avantage ou un bienfait ? Est-ce un prodige ?

Oralité

Le rythme et la « contondance⁵ » du microrécit sont en partie provoqués par le caractère très « oral » de la forme. Javier Perucho soutient que les « formes propres à l'oralité autochtone [...] et métisse [...] ont apprêté l'humus propice à l'enracinement et à l'épanouissement de cette institution littéraire qu'est le microrécit, tant au Mexique que dans le reste de l'Amérique latine » (2006, p. 53, ma traduction), une affirmation qui, bien qu'elle complique l'historique du genre microfictionnel, explique en partie sa concentration en Amérique latine. Langlet soulève quant à elle une particularité généralisée en microfiction : l'importance qu'y revêt la *performance*, par l'acuité, l'art de la chute, le sarcasme et l'humour (2010). De nombreux exemples de cette oralité figurent dans FC. Déjà, le microrécit d'introduction « El deseo secreto » (FC p. 7, traduction p. 72), une longue phrase d'une page, décrit les attentes du spectateur, et du lecteur, qui passent du désir de voir les artistes fracasser et mourir sur la piste à celui de les voir tout réussir, en un seul souffle presque comme une incantation.

⁵ Contondance : effet percutant.

L'oralité se manifeste bien sûr dans les quelques microrécits sous forme de dialogues qui ponctuent le recueil : « Como el funambulista y su pértiga » (FC p. 43, traduction p. 84), « La mujer que vuela » (FC p. 58, traduction p. 90), entre autres.

Plus intéressants encore, du point de vue de l'oralité, sont les microrécits sous forme de dialogues dont on n'« entend » qu'un seul des deux protagonistes : « Ángel en la pista » (FC p. 39, traduction p. 82), « La danza de las arañas » (FC p. 45, traduction p. 85), « Ausencias » (FC p. 89, traduction p. 102), entre autres.

Dans d'autres cas, les personnages se parlent à eux-mêmes, par exemple dans « Problemas con los elefantes » (FC p. 77, traduction p. 97) où le pauvre soigneur d'éléphants en a assez des caprices et des hypocrisies des pachydermes.

L'oralité est aussi la source – ou la conséquence – de la relation intime auteur-lecteur qui s'établit en microfiction. Les deux premiers paragraphes de « Naumaquias y pantomimas » (FC p. 130-131, traduction p. 116) se lisent comme une entrée d'encyclopédie. Mais au début du troisième et dernier paragraphe, le lecteur se frappe à un « Entre nous... » qui le prend à parti, qui l'inclut dans un dialogue duquel les personnages du récit se trouvent par le fait même exclus.

Intertextualité

Ana María Shua décrit on ne peut mieux, dans son texte « El tamaño importa » (FC p. 117, traduction p. [111](#)), la relation entre la brièveté et une autre caractéristique principale du microrécit : l'intertextualité.

De l'importance de la taille

En 1832, à Mexico, est arrivé avec un cirque le premier éléphant à poser le pied en terre aztèque. Il s'appelait Mogul. Après sa mort, sa viande fut vendue pour en faire des hors-d'œuvre et son squelette fut exposé comme celui d'un animal préhistorique. Le cirque comptait également un petit dinosaure, pas plus grand qu'un iguane, mais il n'attirait l'attention qu'en raison de son habileté à danser la habanera. Il est mort au cours de l'un de ces pénibles voyages de bourg en bourgade, on l'a enterré sur le bord du chemin, sans même une pierre pour marquer sa tombe, et on n'en aurait jamais rien su si ne l'avait rêvé Monterroso.

Outre un commentaire métalittéraire qui renvoie à l'extension de la micronouvelle comme obstacle à sa grande diffusion, on trouve dans ce microrécit une allusion au *Dinosaurio* d'Augusto Monterroso, probablement le plus célèbre de tous les microrécits. Si on fait filer la métaphore métalittéraire, il est facile de dire que Shua salue ici ni plus ni moins Monterroso comme pionnier, mais déplore tout de même le peu d'attention que reçoit la micronouvelle sur la scène littéraire.

« Nombreux sont ceux qui coïncident [avec Lagmanovich] pour faire ressortir l'intertextualité comme phénomène constitutif [du microrécit], entre autres Juan Epple, Raúl Brasca, Dolores Koch [et] Lauro Zavala » (Campra, 2008, p. 215, ma traduction). La brièveté même du microrécit fait en sorte qu'y foisonnent les références à différents écrits, sur lesquels on construit. Il peut s'agir de références à des œuvres et à des auteurs connus (Koch, 2003, p. 108) comme Monterroso dans l'exemple ci-dessus; d'allusions à la mythologie, à la religion ou à la culture populaire; de formats anciens comme les bestiaires, les légendes ou les contes populaires (Koch, 2003, p. 109). Tout ceci aura au moins une implication importante : on fait

appel au lecteur pour « compléter l'histoire » (Navarro Romero, 2013, p. 254). Dans FC, on trouve des allusions intertextuelles qui seront plus ou moins évidentes pour le lecteur. Ainsi, l'allusion à Kafka et Calvino saute aux yeux dans « Icaros y antipodistas » (FC p. 54, traduction p. [88](#)), à Shakespeare dans « Payaso shakespeariano » (FC p. 74, traduction p. [97](#)) ou à Sherlock Holmes dans « Houdini y Conan Doyle » (FC p. 152, traduction p. [126](#)). Par contre, bien malin le lecteur qui pourra déceler la référence aux paroles du tango de Manuel Romero « La muchacha del circo » dans le microrécit du même nom (FC p. 65, traduction p. [93](#)).

Les éléments d'intertextualité sont intégrés au moyen de différents procédés, notamment la parodie, l'ironie, l'humour, les jeux de langage, les doubles sens et les défigements. Ainsi, on assiste souvent à un remaniement humoristique ou subversif de l'histoire, de la mythologie ou des traditions religieuses. On se moque des grandes vérités et grandes narrations comme l'histoire de l'Occident, la tradition judéo-chrétienne, la mythologie (Boccuti, 2013, pp. 5-6), ce qui provoque un « effondrement des certitudes du lecteur » (Navarro Romero, 2013, p. 250).

Dans FC, on retrouve à ce titre des éléments de « subversion » (à caractère le plus souvent humoristique) de la mythologie et de la tradition judéo-chrétienne (Navarro Romero, 2013, pp. 255-256). D'aucuns reconnaîtront le déluge biblique dans « Sarrasani cruzando el mar » (FC p. 156, traduction p. [128](#)), ou le démon hébraïque Azraël dans « Ángel en la pista » (FC p. 39, traduction p. [82](#)).

Les éléments mythologiques ne manquent pas non plus, par exemple dans « Tres piernas » (FC p. 104, traduction p. [107](#)), qui fait allusion à un mythe israélien; « Perro de tres cabezas » (FC p. 124, traduction p. [114](#)), qui fait entrer en scène le Cerbère; « Perseo y la cabeza de Medusa » (FC p. 29, traduction p. [79](#)), où Persée cherche du travail avec le cirque; « Prometeo de circo » (FC p. 30, traduction p. [79](#)), « Belerofonte y Quimera » (FC p. 41, traduction p. [83](#)) et « Como un hércules » (FC p. 53, traduction p. [88](#)), où des héros

mythologiques se refusent à accomplir leur destin. « Ilusiones y malabares » (FC p. 140, traduction p. [121](#)) fait référence au mythique empereur jaune de l'histoire de la Chine. « Mago sin libreto » (FC p. 63, traduction p. [92](#)) et « Nada por aquí » (FC p. 67, traduction p. [94](#)) réécrivent le commencement des temps sous le signe de la magie. Enfin, « Nudo gordiano » (FC p. 69, traduction p. [95](#)) montre que trancher le nœud gordien n'est pas toujours indiqué. « Equilibrista nato » (FC p. 49, traduction p. [87](#)) est un bon exemple de « réversion » ou de déformation d'une vérité ou expression toute faite :

Équilibriste né

Malgré une aptitude évidente, le fils de l'équilibriste se refuse au métier que prétend lui imposer son père. Dans la grande ville, séduit par une jeune fille du public, le jeune homme s'enfuit avec une famille d'avocats.

Des années plus tard, ayant réussi et se sentant reconnaissant, il visite le cirque pour se réconcilier avec son père et partager avec sa famille la fortune qu'il a amassée en se tenant en équilibre sur le fil de la loi.

Le microrécit déconstruit en quelque sorte l'expression anglaise « *run away with the circus* », qui décrit une situation où quelqu'un pose un acte inespéré ou fait quelque chose de non conventionnel. Ici, le protagoniste délaisse le cirque pour le très conventionnel milieu du droit. Enfin, la question se pose à savoir si le droit et le cirque sont vraiment des milieux si différents l'un de l'autre.

Départ *in medias res*

Que ce soit en raison d'une allusion intertextuelle ou non, la micronouvelle nous demande de sauter dans un train en marche. Ainsi, le début des micronouvelles place le lecteur devant une scène qui peut avoir un ou des passés. L'intertextualité et le paratexte viennent en aide au récit pour étoffer le contexte donné au lecteur. L'incipit est donc « une frontière privilégiée

entre texte et hors-texte » (Chassay, 2010, p. 43). Par exemple dans « El disfraz » (FC p. 47, traduction p. [86](#)), « sa » et « il » n'ont au départ pas de référent apparent, et ce n'est qu'à la fin qu'on comprend de qui on parle vraiment, c'est-à-dire d'un mort ou d'un zombie en costume de clown.

Parfois, on a l'impression que le texte sort littéralement de nulle part : « Il apparaît soudainement, sans préavis. » (« El circo fantasma » FC p. 12, traduction p. [73](#)); « Vous croyez bien être au cirque, mais un doute subsiste... » (« Dudoso circo », FC p. 11, traduction p. [73](#)); ou encore « Le problème est que le dragon ne sait rien faire. » (« El dragón », FC p. 115, traduction p. [110](#)). En somme, l'entrée en matière des textes ultrabrefs ne saurait être laborieuse, comme l'illustre le microrécit « Leones y payasos » (FC p. 121, traduction p. [113](#)) :

Lions et clowns

Que les lions mangent le clown, c'est un grand malheur. On se doit de faire enquête pour savoir s'il y a eu accident, crime ou suicide.

Que les clowns mangent un lion, c'est un avertissement.

L'art de la chute

Si la microfiction nous oblige à sauter dans un train en marche, il faut voir la manière tout aussi peu cérémonieuse avec laquelle on descend de ce train : c'est ce qu'on pourrait appeler « l'effet de chute » ou « l'art de la chute narrative », procédé majeur en microfiction (Langlet, 2010, p. 33). En d'autres mots, le dénouement d'une micronouvelle est presque toujours inattendu, et à la différence de la nouvelle classique, ce dénouement est bien souvent absurde, ironique ou humoristique. Il révèle la présence de cette « deuxième histoire » (Shua A. M., 2008, p. 581) qui appelle souvent à relire le texte à la lumière de cette nouvelle réalité inespérée, dont voici « Un exemple », pris au hasard...

Un exemple

Dans son roman *Michaël, chien de cirque*, Jack London décrit de manière pathétique et émouvante les tortures auxquelles étaient soumis les animaux de cirque à une époque impitoyable. (Même si toutes le sont.) Cependant, les châtiments n'ont aucunement contribué à mettre à jour l'extraordinaire, unique et secrète habileté de Michaël, découverte, du reste, par hasard. Le servile fox-terrier était capable de chanter, avec une intonation acceptable, un répertoire de six chansons populaires en suivant le son d'un harmonica. Cessez donc de frapper votre mari. (« Un ejemplo », FC p. 123, traduction p. [113](#)).

Bien qu'il ne soit très certainement pas exclusif à la microfiction, un autre trait du dénouement est bien souvent sa circularité. « Dudoso circo » (FC p. 11, traduction p. [73](#)) se termine sur un énigmatique « Et pourtant. », tandis que la circularité est à son meilleur à la fin de « Circo pobre » (FC p. 14, traduction p. [74](#)) : « Mais l'épreuve la plus difficile est celle du dompteur, qui est aussi le tigre, quand il doit passer la tête dans sa propre bouche ».

Éclatement des points de vue

C'est souvent au dénouement qu'on voit éclater la multiplicité des points de vue avec lesquels jongle la microfiction. « El hombre-árbol de Java » (FC p. 98, traduction p. [105](#)) raconte les déboires de Dédé Koswara, affecté d'une rare maladie auto-immune. Le récit, très factuel, se termine sur une note complètement inattendue : « Il ne faut pas dédaigner, néanmoins, l'avis des arbres, qui abordent la question d'un tout autre angle ». Et que dire de « Ostras » (FC p. 137, traduction p. [120](#)) qui se termine sur le point de vue des huîtres... dont l'une vient d'être cuite; de « Monstruos de feria » (FC p. 107, traduction p. [108](#)), qui présente la perspective des monstres; ou encore de « Gétulos y paquidermos II » (FC p. 150, traduction p. [125](#)), où l'on découvre peu à peu que l'histoire est racontée par les pachydermes et non par les hommes, et qu'elle aurait tout aussi bien pu être racontée par les lances, dans leurs diverses réalités respectives.

Le lecteur est continuellement confronté à son propre parti pris. Mis en relation avec le commentaire métalittéraire de l'œuvre, l'éclatement des points de vue renforce le côté antidogmatique du genre microfictionnel tant dans sa forme que dans son contenu, invitant au doute, à la réflexion, voire à la remise en question. À ce sujet, « Muchas versiones » (FC p. 66, traduction p. [93](#)) réussit admirablement bien à nous faire douter du fait « que nous sommes tous en liberté »; et « Yo soy » (FC p. 129, traduction p. [116](#)) nous oblige à accepter que deux versions complètement différentes et loufoques de l'origine du cirque « sont vraisemblables et peuvent être simultanément vraies ».

Ici encore, FC foisonne d'exemples de ces points de vue éclatés : « Desventura de los tragasables » (FC p. 46, traduction p. [85](#)) raconte les efforts déployés par les avaleurs de sabres pour prouver la réalité de leurs prouesses. Mais à la fin, un spectateur sceptique soutient, depuis l'estomac de l'avaleur de sabres, qu'il s'agit d'un truc. Dans « Palomas, mago » (FC p. 72, traduction p. [96](#)), une inversion fantastique fait en sorte que « les

colombes, au départ un symbole d'illusion et de supercherie, révèlent leur vraie nature, et par le fait même leur pouvoir véritable » (Docherty Halbert, 2016, p. 463).

« Toro sentado » (FC p. 144, traduction p. [122](#)) exemplifie une configuration formelle possible et assez usitée du microrécit, pourtant peu présente dans FC : « celle qui dépend, en vue de son effet, de la succession d'un paragraphe long qui donne tous les éléments argumentaires et contextuels et d'un autre beaucoup plus bref, qui met en lumière le dénouement » (Lagmanovich, 2010, p. 197, ma traduction). Bien souvent dans FC, cette division formelle est absente, mais l'effet du dénouement reste le même (par ex. : « Abejas », FC p. 28, traduction p. [121](#); « El tirador » FC p. 79, traduction p. 98; et « Una mujer barbuda », FC p. 159-160, traduction p. [129](#), où la répétition de l'incipit à la fin du récit oblige à une relecture).

J'ai peu parlé jusqu'ici des capsules d'information et biographies qui composent la dernière partie de FC. L'une des raisons qui leur confère selon moi le statut de micronouvelles à part entière tient justement à leur effet de chute, comme on peut le voir dans « Bogdo Khan », FC p. 167, traduction p. 133). L'effet de chute y est d'ailleurs plus évident que dans le microrécit qui mentionne le Bogdo Khan, « Informe sobre el circo mongol ».

Il en va de même pour « Hugh David Evans » (FC p. 179, traduction p. 140) et « Kujten Uul », FC p. 183, traduction p. 143). La biographie de Lucía Zárate (FC p. 184, traduction p. 144) finit presque en aphorisme et invite à la réflexion : « comme si les sourires sur les photos étaient preuves de bonheur ». Les biographies de Robert-Houdin (FC p. 189-190, traduction p. 147), Xuan Zong (FC p. 194-195, traduction p. 151) et Yamamoto Kobata (FC p. 195, traduction p. 151) se terminent par un commentaire très personnel du narrateur.

Le fantastique

Je rappelle ici l'affirmation d'Ana María Shua selon laquelle « les micronouvelles tendent pour la plupart au genre fantastique, en partie parce qu'on s'attend à ce qu'elles provoquent une sorte de surprise esthétique, thématique ou de contenu, étant donné que la construction subtile de climats ou de personnages est quasi impossible » (2008, p. 581, citée dans Navarro Romero, 2013, p. 263, ma traduction). À cela, David Roas ajoute que leur « nature elliptique, allusive, métaphorique oblige à dépouiller le texte de tout élément non indispensable, ce qui suppose souvent [...] l'accentuation de la dimension absurde ou illogique » (2008, p. 140).

Ana Casas, dans « Lo fantástico en el microrrelato español » (2008), dégage un certain nombre de thèmes couramment représentés en microfiction : présence d'une autre réalité, fantômes, monstres, créatures fabuleuses et métamorphoses, altération des coordonnées temporelles (p. 144), mythes réimaginés ou dégénérés (p. 147). Bien que la parution de l'article précède celle de FC de quelques années, ces thèmes y sont extrêmement bien représentés. S'y ajoutent l'opposition rêve-éveil et le doute métaphysique (Campra, 2008, p. 215); les mondes parallèles, futurs, futuristes ou extraterrestres et la frontière entre fiction et réalité déjà abordée plus haut.

Casas Caro souligne à cet égard l'enchevêtrement de plusieurs de ces thèmes dans différents microrécits de FC. Pour lui, « Dudoso circo » (FC p. 11, traduction p. [73](#)), « El circo fantasma » (FC p. 12, traduction p. [73](#)) et « Quizá » (FC p. 32, traduction p. [80](#)) ont ceci en commun qu'ils placent le spectateur-lecteur dans une « position indéfinie face à sa perception [... où il ne peut] établir de certitude sur son entourage : le cirque apparaît et disparaît à sa guise » (2013, p. 12, ma traduction). Le spectateur-lecteur se trouve ainsi à transiter « entre deux mondes », ceux de l'éveil et du sommeil, de la fiction et de la réalité, du cirque et du non-cirque.

Avec le fantastique apparaît une certaine dose d'horreur, comme dans « Mago con serrucho » (FC p. 62, traduction p. [92](#)), où le magicien admet la facilité de son travail puisque, de nos

jours, on ne lui demande plus de faire réapparaître sa partenaire entière après l'avoir coupée en deux; ou dans « Él que tiene el Poder » (FC p. 92, traduction p. [103](#)), où l'assassin d'enfants se justifie par son propre malheur.

Il est intéressant de noter, comme le souligne Ana Casas, que le fantastique se présente en micronouvelle pour « désautomatiser ces thèmes », c'est-à-dire les dépouiller de leurs stéréotypes par divers procédés : ironie, distanciation, incongruence sémantique, littéralisation, utilisation de la polysémie, variation des temps verbaux, ouverture, ellipse (2008, pp. 151-157), pour n'en nommer que quelques-uns. On y prend souvent « la perspective de l'altérité comme point de vue dominant, contrastant avec la tradition » (p. 148, ma traduction), comme on l'a vu plus haut avec l'éclatement des points de vue en microfiction. Je cite en exemple « Todo es relativo » (FC p. 103, traduction p. [107](#)), où le point de vue adopté au départ est celui de l'extraterrestre, mais son point de vue est vite remis en question par un narrateur qu'on présume terrien et terre-à-terre. Le titre illustre admirablement bien cette volonté de désautomatiser les vérités construites, qu'elles soient fantastiques ou non.

Tout est relatif

Tout est relatif. Sur ma planète je gagnais des concours de beauté. Ici je suis un phénomène de cirque, dit tristement la femelle originaire d'Alpha du Centaure en secouant ses appendices vibratiles. Bien sûr, qui peut la contredire.

Dans « Naumaquias y pantomimas » (FC p. 130-131, traduction p. [116](#)), les extraterrestres discutent des avantages et des inconvénients pour les affaires d'utiliser des humains dans leurs spectacles de cirque. Dans « Fiesta aniversario » (FC p. 162, traduction p. [131](#)), des êtres futuristes exhibent les derniers rescapés de l'espèce humaine 10 000 ans après la chute de Rome. On a aussi vu sous la poétique de la micronouvelle que « ¿Quién fue? » (FC p. 31, traduction p. [80](#)) relativisait considérablement l'utilisation littérale du genre fantastique en microfiction.

Les bêtes fantastiques et fabuleuses se taillent la part du lion dans FC, qui documente ainsi l'existence de l'éléphant-homme (« El elefante-hombre », FC p. 93, traduction p. [104](#)); des dragons et autres espèces mythologiques ailées (« El dragón », FC p. 115, traduction p. [110](#)); du lavon (« El lavonio », FC p. 119, traduction p. [112](#)) et du mifps vénusien (« El mifps », FC p. 122, traduction p. [113](#)); de la bête sans nom (« Desnudo », FC p. 114, traduction p. [110](#)); « Un fenómeno de circo », FC p. 105, traduction p. [108](#)) et du ligre vieillissime qui tient tout l'univers dans sa bouche (« El ligre », FC p. 116, traduction p. [111](#)).

Le lecteur agile : micronouvelles dont vous êtes le héros

Casas Caro fait, dans son article de 2013, une très belle analyse du microrécit « Introducción al circo » cité plus haut (FC p. 22, traduction p. 77) et par le fait même du rôle que le lecteur de FC aura à jouer au fil de sa lecture. Il explique que « jongler avec les verbes » et « marcher sur le fil d'une syntaxe risquée » représentent « l'habileté du narrateur à s'exprimer ». « Un sens inespéré » renvoie à deux traits significatifs du microrécit (selon Casas Caro), soient les jeux de langage et la surprise provoquée chez le lecteur par les tours inespérés : « le cirque surgit du langage même » (2013, p. 11). Il ajoute que :

C'est ce rapprochement entre lecteur et spectateur, micronouvelles et bêtes féroces [Shua elle-même les appelle « ces créatures féroces » (Shua A. M., 2008)], spectacle unipersonnel et acte de lecture, qui nous amène en fin de compte à lire tout le recueil comme un cirque composé de micronouvelles destinées aux spectateurs que nous sommes en tant que lecteurs, ou, plus précisément, au lecteur particulier et individuel. (p. 11, ma traduction)

Dans le même ordre d'idée, « El deseo secreto » (FC p. 7, traduction p. 72) décrit, toujours selon Casas Caro, les attentes contradictoires du lecteur et confirme l'expression d'une poétique de la micronouvelle, d'une métalittérature (p. 12). L'auteure présume des attentes du lecteur et établit un dialogue avec lui, ce qui confère indéniablement à la lecture une dimension métaphysique.

Il se crée donc un pacte entre l'écrivain, le texte comme tel et le lecteur (Andrés Suárez, 2010, p. 62). La micronouvelle, en raison de toutes les caractéristiques mentionnées jusqu'ici, pose un double-défi : à l'écriture en condensation, à la lecture en déchiffrement et en imagination (63). Zavala a souligné que « la microfiction est un genre qui exige beaucoup de ses lecteurs, en raison de sa nature elliptique » (2002, p. 12, cité dans Paruolo, 2010, p. 83, ma traduction). Cette ellipse, ce « non-dit », est, pour Navarro Romero, la conséquence de la brièveté et de la compression de la structure textuelle et le trait le plus significatif du genre,

et elle exige une certaine compétence du lecteur (2013, p. 250). Cette compétence du lecteur prend tout son sens dans « Ágiles y portores » (FC p. 38, traduction p. [82](#)) :

Porteurs et voltigeurs

Dans tout numéro d'acrobatie il y a des porteurs et des voltigeurs. Les porteurs sont solides et les voltigeurs, agiles. Les porteurs soutiennent et maintiennent, les voltigeurs font des saltos. Les porteurs exercent une force de propulsion, les voltigeurs exécutent des pirouettes aériennes. Les porteurs sont les bases de la pyramide, les voltigeurs dessinent en hauteur des figures d'équilibre. À la réception, le porteur capture, le voltigeur est capturé. En ce moment, je suis le porteur, vous êtes l'agile voltigeur. Il s'agit bien du seul cirque où il est permis d'échanger les rôles.

William Docherty Halbert, dans son étude du lecteur idéal pour Jorge Luis Borges, Julio Cortázar et Ana María Shua, introduit le concept du lecteur « agile », visé par Shua. La micronouvelle ci-dessus offre d'ailleurs un bel exemple de cette présomption du lecteur « agile », participatif et coopératif (2016, pp. 462-463). Selon Docherty Halbert :

La relation entre porteur et voltigeur, ou auteur et lecteur, suggère une forme de codépendance; la micronouvelle réussie, comme le numéro de trapèze, dépend de l'efficacité de la dynamique entre ses deux protagonistes. Ainsi, tandis qu'on se moque de l'inertie interprétative du lecteur passif, le lecteur agile accède au statut de coacteur. (p. 463, ma traduction)

Le lecteur fait ainsi partie du spectacle, de la *performance*, et de lui dépend donc le succès de ce spectacle (Navarro Romero, 2013, p. 266). Mais si la micronouvelle exige beaucoup du lecteur, elle exige tout autant de l'auteur. On a vu avec « Surprendre » (FC p. 35, traduction p. [81](#)) et « Los acróbatas » (FC p. 40, traduction p. [83](#)) que la recherche de l'originalité est une préoccupation de Shua (Navarro Romero, 2013, p. 265). Un autre exemple se trouve dans « El trapecista original » (FC p. 48, traduction p. [86](#)). Shua intègre d'ailleurs son « public » à sa fiction. De façon tout à fait humoristique, elle admet en outre que ce public

n'est pas toujours facile à émouvoir : tantôt de pierre (« Perseo y la cabeza de Medusa », FC p. 29, traduction p. 79), tantôt cynique (« Sorprender », FC p. 35, traduction p. 81), il a tout de même ses limites, parfois (« Tragar veneno », FC p. 82, traduction p. 99).

Enfin, le duo auteur-lecteur prend tout son sens dans « ¿Quién es la víctima? » (FC p. 78, traduction p. 98) :

Qui est la victime ?

Les clowns travaillent en paires. En général, l'un d'eux est victime des farces, des tours et des ruses de l'autre : c'est lui qui se prend les baffes. Les paires peuvent être l'auguste et le clown blanc, Pierrot et Arlequin, Penasar et Kartala, le nigaud et le finaud, le gros et le maigrichon, le maladroit et l'agile, l'auteur et le lecteur.

Ici, on ne sait pas très bien qui lance et qui reçoit la tarte (Navarro Romero, 2013, p. 267), mais de toute façon les rôles sont interchangeables. Casas Caro tire de ce microrécit au moins trois conclusions : 1) « les actes d'écriture et de lecture s'impliquent mutuellement », 2) « ce livre [FC] peut s'interpréter comme un cirque, un spectacle » et 3) on y trouve « des plaisanteries, des trucs et des manigances pour victimiser le lecteur [... qui pourrait d'ailleurs] faire de même, par exemple dans une analyse de l'œuvre » (2013, p. 12).

MICROFICTION ET TRADUCTION

Je rappelle que ma modeste contribution au rayonnement de la micronouvelle dans l'espace francophone se voulait double. Dans un premier temps, il s'agissait de faire la traduction de FC, un recueil de micronouvelles récent d'une auteure de renom dans le genre. Dans un deuxième temps, il s'agissait de regarder de plus près certaines caractéristiques du genre et de faire un tour d'horizon des réflexions théoriques (formulées principalement en espagnol) sur le genre. Au carrefour de ces deux lignes directrices se trouvent également les influences des réflexions théoriques sur la traduction de l'œuvre.

Pour réaliser pleinement le premier objectif de contribuer au rayonnement de la microfiction par la traduction, il serait évidemment idéal de trouver un éditeur pour me publier, ce qui assurerait une certaine diffusion du genre dans l'espace francophone. J'ai entrepris des démarches en ce sens, mais pour le moment l'atteinte de mon objectif reste partielle.

L'atteinte de mon deuxième objectif, soit d'explorer la réflexion théorique sur le genre microfictionnel, dépend moins d'éventuelles stratégies de commercialisation. Mon travail d'analyse ne m'a cependant pas donné réponse à tout. D'emblée, il m'est impossible de dire avec certitude pourquoi la microfiction reste, malgré l'avènement de la littérature en ligne, beaucoup moins prisée dans l'espace francophone que dans l'espace hispanophone, notamment chez les éditeurs.

À la question de savoir si la traduction de la microfiction, ou de FC, de l'espagnol au français est fondamentalement différente de la traduction de toute autre œuvre littéraire dans cette combinaison de langues, ma réponse est non. Néanmoins, dans cas-ci, je réponds moins catégoriquement à au moins deux autres questions relatives à la traduction :

- Le rayonnement différentiel de la micronouvelle dans les espaces hispanophone et francophone a-t-il une influence sur la traduction ?

- Les caractéristiques du genre microfictionnel dictent-elles une ligne de conduite en traduction ?

En fait, la première question sert de prétexte à la deuxième. Comme le rayonnement du genre est différentiel, il vaut la peine d'étudier les caractéristiques de la microfiction et ainsi d'en voir les répercussions sur la traduction elle-même. Par conséquent, la notion de lecteur agile prend tout son sens pour le traducteur. En tant que traductrice, la participation à ce spectacle, de cirque et du reste, a certainement mis ma compétence, mon « agilité » à l'épreuve. Les interrelations entre les caractéristiques du genre et le texte des micronouvelles dans FC ont certainement influencé mes choix de traduction. Les implications pour la traduction abordées ci-dessous pourront cependant sembler anecdotiques. Il reste que de petits riens finissent par former un tout, et c'est là le propre de la série fractale.

Le caractère fractal de FC est d'ailleurs la première caractéristique à avoir une influence sur la traduction. Les deux parties du livre (micronouvelles et capsules informatives) sont intimement liées. Mises à part les répétitions et redondances qui lient chacune des capsules à une ou plusieurs micronouvelles, des liens se tissent entre celles-ci. Certaines sont liées par le titre : « Circo pobrísimo » (FC p. 15, traduction p. [74](#)) suit « Circo pobre » (FC p. 14, traduction p. [74](#)). Ici le choix de « pauvrissime » tient plus au respect de la langue de départ qu'à la continuité entre les titres, puisque « Cirque pauvre » et « Cirque très pauvre » auraient eu le même effet sériel.

D'autres micronouvelles reprennent les idées de micronouvelles précédentes; c'est le cas de « La demostración » (FC p. 71, traduction p. [95](#)), qui reprend en quelque sorte le thème de « Desventura de los tragasables » (FC p. 46, traduction p. [85](#)) sous un angle à peine différent. Dans cette dernière micronouvelle, les avaleurs de sabres « vivent dans l'infortune perpétuelle : le public ne peut voir qu'une partie de leur numéro. Pour cette raison la moitié de la démonstration est destinée à prouver que l'autre moitié n'est pas un truc ». La

micronouvelle se termine sur la mise en doute de cette affirmation : « Allumez la lumière. C'est un truc ». Dans « La démonstration » :

Les trapézistes, les clowns, les contorsionnistes, les acrobates, les cavaliers, les hommes forts exhibent allègrement leurs habiletés. Mais les avaleurs de sabres, qui ne peuvent montrer qu'une partie de leur numéro, passent leur vie à tenter de prouver que l'autre partie est authentique. C'est la même chose pour nous, les autres. Nous passons notre vie à vouloir démontrer que nous ne faisons pas semblant, que tout ça est bien réel, que nous avalons l'aiguille à coudre, la canne, les couteaux, l'épée jusqu'à la garde même. À la différence des avaleurs de sabres, nous savons tous pertinemment qu'il y a un truc.

La simple successivité des titres met en évidence la série fractale. On peut penser à « Gétulos y paquidermos I » (FC p. 149, traduction p. [125](#)) et « Gétulos y paquidermos II » (FC p. 150, traduction p. [125](#)); ou encore à « Leones y domador » (FC p. 120, traduction p. [112](#)) et « Leones y payasos » (FC p. 121, traduction p. [113](#)). Mais la fractalité va plus loin. Dans le premier microrécit des lions, ceux-ci se sont mis d'accord pour s'acheter un dompteur. Le récit est raconté du point de vue des lions. Dans le deuxième microrécit, le narrateur prend une certaine distance et le point de vue privilégié est celui des clowns. En soi, les implications précédentes de la série fractale ne sont pas énormes : l'incidence sur les décisions de traduction reste minimale. Par contre, le fait d'avoir conscience de la série fractale n'est pas inutile. Par exemple, « ¿Quién fue? » (FC p. 31, traduction p. [80](#)) raconte en apparence les misères d'un détective qui cherche à trouver qui a saboté divers dispositifs du cirque. On l'a vu, ce microrécit contient en fait un commentaire métalittéraire sur le genre microfictionnel, dont les règles seraient moins précises que celles du récit policier. La traduction du titre de ce microrécit aurait pu donner « Qui l'a fait? », ou « Qui? ». Le microrécit « ¿Quién es la víctima? » (FC p. 78, traduction p. [98](#)) met en scène les différents duos de clowns possibles, le dernier étant l'auteur et le lecteur. Encore une fois, commentaire métalittéraire sur le genre. En traduction, il est possible de lier un peu plus fortement les deux récits par leurs titres, ce

que j'ai fait en traduisant le premier par « Qui est le coupable ? » et le deuxième par « Qui est la victime ? ». Ce lien plus fort se justifie de deux façons : d'abord parce que « Qui est le coupable ? » m'a semblé moins maladroit que les autres options, ensuite parce que le commentaire métalittéraire y est présent et sert de fil conducteur à bon nombre des microrécits de FC.

J'ai parlé plus haut du caractère hybride marqué de la microfiction, notamment dans le traitement de la fiction et de la réalité. Ce traitement a une influence sur la traduction. Comme premier exemple, je cite la biographie de Dédé Koswara (FC pp. 170-171) qui dans l'œuvre originale est écrite en partie au présent. L'homme (réel) est mort en 2016, bien après la parution du recueil. Après consultation avec l'auteure, j'ai réécrit la traduction française de la biographie au passé. L'histoire (réelle) ayant évolué, la fiction devait également changer, nouvelle démonstration de la complexité des liens entre fiction et réalité en microfiction. La biographie ayant été « reléguée » au passé, j'ai dû faire de même pour le microrécit « El hombre-árbol de Java » (FC p. 98, traduction p. 105), d'abord écrit dans un mélange de présent et de passé composé.

Les temps de verbe constituent une autre implication importante en traduction, notamment le choix d'un temps de verbe approprié pour toute la partie « faits historiques » (FC pp. 163-195). Le choix qui s'imposait à moi a d'abord été le présent historique : usuel et concis, il donnait un ton encyclopédique à toute la section. J'ai donc traduit le tout au présent historique, avec quelques rares exceptions. J'avais donc là deux parties bien distinctes : la fiction et le réel. Mais la distinction entre fiction et réalité provoquée par le présent historique était par trop claire et contraire à l'esprit du genre, qui, on l'a vu, préfère se tenir sur la frontière. Le passé simple, temps du récit, s'imposait donc finalement à toute cette partie du livre afin de garder le flou et la continuité du récit fractal.

Les caractéristiques du genre peuvent donc venir en aide au traducteur qui rencontre différents petits problèmes. « La risa inesperada » (FC p. 143, traduction p. [122](#)) et « Frank Brown » (FC p. 176, traduction p. [139](#)) exemplifient cette affirmation. L'une et l'autre micronouvelles proposent des prononciations différentes du nom Frank Brown : *Fran Bron* dans la micronouvelle et *Flambrón* dans la biographie, les deux prononciations étant attribuées aux enfants argentins. Pour recréer l'atmosphère et la prononciation en français, j'ai choisi de doubler les « n » : Frann Bronn. Pour *Flambrón*, il aurait pu en être de même : Flammbronn. La décision de conserver la graphie espagnole *Flambrón* dans la biographie française s'appuie sur le caractère hybride (encyclopédique, biographique) de la capsule. *Flambrón* suit une explication entre parenthèses de l'espagnol dans ma traduction :

Frank Brown, qui aurait pu être un clown anglais, devint à jamais *le* clown anglais (on le surnommait *El Payaso Inglés*). « À moi, Flambrón ! » lui criaient les enfants quand, à la fin du numéro, il distribuait des friandises au public. (extrait de « Frank Brown »)

L'accent mis sur le défini *le*, qui s'oppose à l'indéfini *un*, est tout naturel en espagnol, puisque le surnom du clown est *El Payaso Inglés*. En français, l'italique du déterminant et l'explication, encore une fois rendus possibles et désirables par le caractère hybride du texte, ajoutent au récit sans dénaturer le texte. Et le surnom en espagnol *Flambrón* n'est pas incongru vu ce qui le précède. Le caractère fractal des deux (micronouvelle et capsule) reste intact.

Deux micronouvelles de FC (une micronouvelle comme telle et sa biographie associée) ne figurent pas dans ma traduction. Leur suppression m'a été demandée par l'auteure à la suite de mes recherches au sujet des frères George et Willie Muse, deux frères albinos nés à Roanoke, en Virginie, et séquestrés par un producteur de cirque pour être exhibés comme « freaks ». La micronouvelle « Los embajadores de Marte » (FC p. 94) était une sorte de

dérive extraterrestre sur un fait historique. Cependant, la micronouvelle se basait sur le fait que les deux frères étaient jumeaux, fait contredit récemment, notamment par un livre écrit par Beth Macy et paru en 2016 : *Truevine: Two Brothers, a Kidnapping, and a Mother's Quest: A True Story of the Jim Crow South*. Pour l'auteure de FC, il est préférable de retirer les deux micronouvelles de la traduction, ce qui dénote un souci de se maintenir sur cette frontière entre réalité et fiction, sans devoir pencher trop sévèrement vers la fiction, ou vers une distinction entre les deux.

La portée métafictionnelle de l'œuvre, qui compare l'écriture et la lecture des micronouvelles à un exercice acrobatique, a certainement eu une influence sur certains choix de mots en traduction. Par exemple, c'est sans hésitation que j'ai traduit « el torpe y el ágil » (« ¿Quién es la víctima? », FC p. 78, traduction p. 98), par « le maladroit et l'agile » à la lumière de la notion de lecteur agile (*the agile reader*) de William Docherty Halbert (2016), bien qu'il ait écrit son article bien après la parution de FC. À cet égard, « Ágiles y portores » (FC p. 38, traduction p. 82) a posé un certain problème de traduction. Dans ce cas-ci, « ágil » signifie « voltigeur », qui n'a pas de synonyme courant en français dans cette acception. La référence au lecteur agile étant importante, j'ai dû insérer le mot « agile » comme adjectif vers la fin du récit : « En ce moment, je suis le porteur, vous êtes l'agile voltigeur. Il s'agit bien du seul cirque où il est permis d'échanger les rôles ». Le mot « base » comme synonyme de « porteur » n'est pas vraiment usité, ce qui a occasionné un léger remaniement également, sans plus de conséquences cependant.

Dans tous ces cas et d'autres encore, l'étude des caractéristiques du genre m'a souvent permis de faire plus facilement des choix. Dans d'autres cas cependant, j'ai vu ma tâche se compliquer un peu. Je cite en exemple « El teñido de la Flor Azteca » (FC p. 102, traduction p. 107 ainsi que ci-dessous) :

La teinture de la Flor Azteca

La *Flor Azteca* est un numéro où apparaît la tête d'une femme comme sortant d'un vase. Une tête vivante, animée, qui parle et répond aux questions. Les incrédules de toujours assurent qu'il s'agit d'un simple jeu de miroirs.

Pour lui teindre les cheveux en évitant les allergies du cuir chevelu, on place la tête grisonnante, fraîchement coupée, dans un vase de teinture noire. En quelques heures on verra les cheveux se colorer de noir. Les têtes au cou long sont préférables.

La présence du nom espagnol est nécessaire ici car sa traduction littérale, « fleur aztèque », ne renverrait en rien au numéro de cirque dont il est question. Au départ, j'ai cru bon laisser les deux : « La *Flor Azteca*, ou fleur aztèque, est un numéro où apparaît la tête d'une femme comme sortant d'un vase. » L'explicitation ne me paraissait pas dérangeante, dans la mesure où elle venait appuyer, voire rehausser l'idée d'instruction de botanique qui se dégage de la micronouvelle. L'expression « *flor azteca* » étant cependant tout à fait transparente en français, « fleur aztèque » pouvait disparaître. La conservation des majuscules à « Flor Azteca », ainsi que l'insertion des italiques m'ont finalement semblé avoir le même effet ironique.

Un autre aspect important de l'hybridité concerne le niveau de langue utilisé, notamment dans les dialogues monologués mentionnés plus haut. La substitution de « cela » par « ça » et de « nous » par « on »; l'emploi d'expressions très orales comme « ça fait toujours son petit effet »; les questions posées à l'affirmative et les phrases sans verbe ne sont que quelques exemples parmi d'autres du caractère oral représenté en traduction :

Ange sur la piste

Non, qu'il vole ne présente aucun intérêt, justement parce qu'il a des ailes. C'est comme voir marcher un homme, ou voir nager un poisson. Cela dit, si votre fameux ange savait accomplir un exploit qui soit contraire à ses prédispositions, à son

anatomie... Il est bon lanceur de couteaux, par exemple ? C'est déjà mieux. Vous dites qu'il s'appelle comment ? Azraël... Azraël... ça me dit quelque chose. Mais il faudrait lui donner un nom d'artiste, quelque chose de plus frappant, de plus facile à prononcer. On pourrait l'appeler, par exemple, « L'Ange de la Mort », ça fait toujours son petit effet sur le public. Ah. Je comprends. Justement sa spécialité. Non, pas la peine d'en faire la démonstration. Mais, vous savez, c'est un exploit assez commun. Même un jeune... Et si on lui faisait faire le contraire ? Ça ferait tout un effet ! Mm-hm. Je vois. Pas son fort. Regardez, laissez-le-moi quelques jours, sans engagement, on trouvera bien quelque utilité à ses habiletés, surtout s'il est discret. Réflexion faite, tout le monde a des ennemis. Et des créanciers, vous savez. (« Ángel en la pista », FC p. 39, traduction p. [82](#))

Évidemment, il ne faut pas oublier que l'auteure écrit dans une langue simple et rythmée et qu'elle fait grand usage des propositions juxtaposées par des virgules. Ces traits sont dictés par le style personnel de l'auteure au moins autant que par le genre lui-même.

Autre élément d'incidence sur la traduction : la multiplicité des points de vue qu'on trouve à l'intérieur de FC, parfois même à quelques lignes d'intervalle :

Ça arrive à tout le monde

Si la contorsionniste fait de l'arthrose et que le trapéziste souffre de vertiges, si l'écuycère s'est déchiré le ménisque à l'usure et que le magicien a perdu ses réflexes, si le jongleur est presbyte et qu'une tendinite sus-épineuse empêche le dompteur de faire claquer son fouet, peu importe, la vieillesse n'existe pas. On a l'âge de ses rêves, l'âge de ses désirs, l'âge de la plus jeune de tes amantes, l'âge de ton cœur. Et il y aura toujours une place pour nous au cirque : il s'agit simplement de rajouter une couche de maquillage quand les années nous transforment tous en clowns. « Nos pasa a todos » (FC p. 68, traduction p. [94](#)).

Ici, le titre espagnol exprime quelque chose à la première personne du pluriel, tandis que la traduction a un tour impersonnel. Le rapprochement de « nous tous » et « tout le monde »

fait cependant passer la tournure, qui aurait autrement donné quelque chose d'un peu maladroit comme « Ça nous arrive à tous ». Le récit passe ensuite de « il/elle », à « on », à « tu », puis à « nous », qui ferme la boucle avec le titre. Ce que le titre annonçait en espagnol est un peu perdu en traduction, mais l'effet de chute peut s'en trouver renforcé.

Le respect et le renforcement de l'effet de chute permettent certaines libertés de traduction, comme dans la capsule biographique de Hugh David Evans, où l'idée d'un « face-à-face » avec son cou ajoute à l'absurde du dénouement :

HUGH DAVID EVANS naquit en Pennsylvanie en 1849. Son père était mineur de profession. Sa mère était très forte mais ne survécut pas à l'accouchement. Evans fit de sa force un spectacle et vécut de l'exhiber jusqu'à quatre-vingt-cinq ans. Il choisit de se faire appeler Signor Lawanda. Comme tous les hommes forts, il devait prouver qu'il soulevait des objets réellement lourds, et non des accessoires de cirque truqués. C'est pourquoi son numéro le plus célèbre consistait à soulever avec les dents un baril contenant quatre hommes obèses, pour un poids total d'environ 450 kilos. On l'appela l'homme à la mâchoire de fer. Et pourtant, ce n'est pas sa mâchoire qui faisait le plus peur : personne n'aurait voulu se retrouver face à face avec les muscles de son cou dans une ruelle obscure. « Hugh David Evans », FC p. 179, traduction p. [140](#))

La forte présence d'intertextualité en microfiction en général et dans FC en particulier demande également de s'assurer de certains éléments en traduction. Par exemple, les « paroles de tango » sont indispensables dans la traduction de la micronouvelle « La muchacha del circo » (FC p. 65, traduction p. [93](#)), même si l'allusion risque fort d'être perdue parmi le public francophone (et même hispanophone).

Les références bibliques ou religieuses ont également leur place. Dans « Yo soy » (FC p. 129, traduction p. [116](#)), le choix de mots est important dans la partie qui imite la *Genèse* : « je suis le *verbe* qui sépara l'obscurité de la lumière, je suis celui qui dit *que le cirque soit*, et le cirque surgit des eaux et *je vis que cela était bon* » (mes italiques).

Dans un même ordre d'idée et en guise d'exemple, un choix plus complexe s'est présenté au moment de traduire « Ventajas femeninas » (FC p. 84, traduction p. [100](#)) :

Prérogatives féminines

Qui d'autre sinon les femmes, toujours disposées à nous plier (les hommes sont si droits), avec notre style compliqué et tordu (les hommes sont si simples), avec nos articulations souples (celles des hommes sont si rigides), qui d'autre sinon les femmes et les serpents comme contorsionnistes, s'obstinant en ce nœud obscène, tentateur, répréhensible, qu'on nous exige néanmoins, qu'on applaudit.

Le mot problématique en traduction est « serpiente ». Féminin en espagnol, il sert le double but de représenter le mal ou la tentation judéo-chrétienne et de l'associer à la femme. En français, le mal, la tentation, c'est le serpent, malheureusement masculin. Les mots « vipère » ou « couleuvre », bien que féminins, n'auraient pas eu ce sens biblique, c'est pourquoi j'ai retenu « serpent », avec un changement mineur dans la suite pour éviter de masculiniser « les femmes et les serpents [...], *obstinés* en ce nœud obscène » (mes italiques).

On l'a vu, le lecteur est au cœur des micronouvelles d'Ana María Shua. Elle écrit pour le lecteur agile, et se moque gentiment du lecteur passif. En traduction, cette conscience du lecteur, agile ou passif, a une incidence. Dans « El deseo secreto » (FC p. 7, traduction p. [72](#)), j'ai renforcé le côté moqueur aux dépens du lecteur en traduisant « gente décente » par « bonnes et décentes gens ». On pourrait penser qu'il s'agit d'un ajout, mais « bonnes » permet de rendre le texte idiomatique tout en respectant, et même en renforçant, les caractéristiques du genre.

Lecteur agile, traducteur agilissime : liberté et créativité

Je ne pourrais pas faire le tour des répercussions des caractéristiques du genre sur la traduction sans parler des mots rares et inventés qui parsèment FC, qui sont en quelque sorte des témoignages de la liberté et de la créativité de l'auteure et du genre. Les facettes et les sources de cette liberté sont multiples : liens fractals entre les micronouvelles d'un recueil ou d'un auteur; intertextualité avec d'autres auteurs de micronouvelles, avec l'histoire, les écrits religieux, les mythes; hybridité du genre (capsules encyclopédiques, dialogues, monologues, points de vue éclatés); caractère novateur du genre; forte présence du fantastique et de la fantaisie; dénouement inattendu et souvent incongru. Pour bien traduire cette liberté, il est de mise d'en prendre quelques-unes.

La forte présence en espagnol du suffixe superlatif *-ísimo/a* laissé place à une utilisation un peu gonflée du suffixe *-issime* dans la traduction française : le cirque très pauvre est tellement pauvre qu'il en est pauvrissime, le ligre est si vieux qu'il est vieillissime. Tous deux passent assez bien, tout comme le cirque tellement modeste qu'il est ultramodeste (ici j'ai pris la liberté d'opter pour le préfixe *ultra-*); ou les jambes si petites (diminutif *piernecitas*) que ce sont des mini-jambes (« Johnny Eck », FC p. 181, traduction p. [141](#)). L'exotissime impresario (« Buffalo Bill », FC p. 146, traduction p. [123](#)) est déjà plus dérangeant. La composition du mot suit cependant bien le patron de formation et sa présence, vu son apport novateur, me semble bienvenue.

Certains emprunts sont également nécessaires sans modification de la graphie. Je pense aux mots « gaucho » et « criollo », qui renvoient à des réalités typiquement latino-américaines, particulières dans FC au récit « Juan Moreira ». L'intertextualité avec le roman, la pièce de théâtre et l'histoire a facilité mon choix de ne pas expliciter plus avant ces concepts. À noter qu'une explicitation aurait pu être faite en me prévalant de l'hybridité du genre et du renforcement du caractère « encyclopédique ». La distinction est en effet fine entre une explicitation superflue et une explicitation bienvenue, comme on l'a vu plus haut avec « fleur

aztèque » dans « La flor azteca ». Dans le cas de « gaucho » et « criollo », j'ai jugé que l'explicitation entraverait le rythme et ne soulignerait pas nécessairement l'hybridité des micronouvelles.

En d'autres occasions, peu d'options s'offraient à moi. C'est le cas notamment de l'empereur (fictif) Pléthoricus (« Fiesta aniversario » FC p. 162, traduction p. [131](#)), ou du mifps. J'ai eu plus de latitude en ce qui concerne le lavon, qui aurait pu rester lavonio comme en espagnol. Le fait de franciser le mot donne un résultat que j'ai trouvé juste et comique, et qui m'a permis d'exercer une certaine créativité. C'est cette même créativité qui m'a aussi permis d'utiliser des mots rares ou à demi inventés, comme l'adjectif « microfictionnel », tout au long de mon étude.

« El mifps » (FC p. 122, traduction p. [113](#) et reproduit ci-dessous) m'a en outre permis de réinventer toute une série de termes vénusiens : mifps (nom masc.), larpites (nom fém.), crompsisses (nom fém.), rémodier (verbe), parmoliette (nom fém.) et zompelle (nom fém.). Malgré l'apparente facilité de la tâche de réinvention, ce dernier terme (zompelle) illustre qu'il n'en est rien. *Zompeta* aurait plus naturellement donné zompette en français. Mais zompette fait référence à un nom (Dyvonne, *Zompette à la cour*, 1933) ou à une partie intime masculine (Darry Cowl, *Mémoires d'un canaillou*, 2005). L'allusion est suggérée avec « *zompeta* », mais j'ai préféré un mot qui « n'existe pas » en français, d'où le terme « zompelle ».

Le mifps

Le cirque se distingue par ses animaux exotiques, certains complètement inconnus, des animaux qu'on ne trouve dans aucun zoo, dont on ne trouve trace nulle part dans la jungle, nulle part dans la savane. Le mifps, par exemple, a un aspect tellement étrange qu'il n'a pas besoin d'accomplir quoi que ce soit pour s'attirer les applaudissements des spectateurs, mais comme il est foncièrement travailleur, il le fait quand même, il se redresse sur ses larpites et bouge d'un côté à l'autre sa zompelle ce qui trouble les dames présentes, assez, assez, lui crie le dompteur, mais le mifps ne l'écoute pas, il étire la zompelle et la plante dans le sable, sort toutes ses crompsisses et les fait rémodier à qui mieux mieux sans la moindre courtoisie, et surtout il avale l'air, tout l'air de la piste, le mifps se gonfle

énormément et les spectateurs commencent à se sentir asphyxiés, assez, assez, lui crie le dompteur en brandissant son fouet, mais le mifps ne l'écoute pas puisqu'il ne possède pas d'appareil auditif, et le fouet lui est sympathique, il ressemble à l'une de ses croupsisses, en retour il fouette affectueusement le dompteur dans le dos, qu'on me reprenne, se dit le dompteur, qu'on me reprenne à me mêler de bêtes vénusiennes qui sont aussi parmoliette dure, aussi têtues. (« El mifps » FC p. 122, traduction p. [113](#))

Mot du début et de la fin

On a vu que le genre lui-même, sa dénomination, son histoire, se révèlent et se développent au sein même des écrits microfictionnels en général et dans ceux d'Ana María Shua en particulier, notamment dans FC. En traduction, certaines caractéristiques (non exclusives) de la microfiction émergent et exercent leur influence. J'en ai décrit huit : fractalité, brièveté, métafiction, hybridité, intertextualité, art de la chute, présence du fantastique et rôle actif du lecteur. Ces caractéristiques aiguillent les choix de traduction. Elles font naître des exigences importantes de justesse, mais font également place à une grande liberté pour la traductrice.

Petites bêtes de cirque

Le titre français tout naturel de *Fenómenos de circo* est sans nul doute *Phénomènes de cirque*. En accord avec l'original et avec le concept de série fractale, c'est un titre qui annonce déjà le thème apparent, « le prétexte » : le cirque, tout en laissant présager qu'il s'agit aussi d'autre chose, ou mieux dit, d'autres choses un peu étranges, de curieux phénomènes, de petites histoires rebelles, en marge du courant littéraire principal.

À ce sujet, le titre de la traduction partielle en anglais, *Without a Net*, a l'avantage d'être accrocheur. Si on regarde d'un peu plus près cependant, le lien avec les micronouvelles qui composent le recueil est beaucoup plus faible. Avec *Without a Net (Sans filet)*, le risque, le danger d'écrire les marges et d'écrire *en marge* est présent et l'aspect métalittéraire s'en

trouve certainement mis en valeur. Cependant, les bêtes elles-mêmes, ces « créatures féroces » (Shua A. M., 2008), ne sont pas nommées. Je rappelle les rapprochements de Casas Caro entre micronouvelles et bêtes féroces et entre public et lectorat qui poussent à lire tout le recueil comme un cirque composé de micronouvelles destinées aux spectateurs que nous sommes en tant que lecteurs (2013, p. 11, cité plus haut). C'est cette idée de *Cirque de micronouvelles* (plutôt que cycle de micronouvelles), jumelé à la férocité desdites bêtes, qui m'amène à pousser encore plus loin l'exploitation des caractéristiques du genre et à, pour ainsi dire, nommer la bête. Le titre *Petites bêtes de cirque* garde bien présente la fractalité de l'œuvre et fait honneur à son caractère métafictionnel. La brièveté légendaire de la microfiction est mise en valeur avec le mot *petites*. Les syntagmes *bêtes de cirque* comme *phénomènes de cirque* laissent tous deux entrevoir l'étrangeté et la marginalité des compositions, et ouvrent toute grande la porte du fantastique, ce que *Without a Net/Sans filet* ne permet pas aussi bien. Le syntagme *Bêtes de cirque* peut également se rapprocher du syntagme assez usuel *Bêtes de scène*.

Le choix de *petites bêtes* plutôt que *phénomènes* ne tient qu'à un fil et il convient de mentionner que le manuscrit a été proposé aux éditeurs potentiels avec le titre *Phénomènes de cirque*.

La logique de mon choix s'appuie cependant sur le rayonnement différentiel de la microfiction dans les espaces francophone et hispanophone. Plus explicite et selon moi par le fait même plus parlant, on peut supposer, c'est là le pari que je fais, que *Petites bêtes de cirque* a plus de chance d'attirer l'attention du lecteur potentiel, si central au genre qu'est la microfiction.

BIBLIOGRAPHIE

- Aili Mu, J. C. (2006). *Loud Sparrows: Contemporary Chinese Short-stories*. New York: Columbia University Press.
- Alen Lloyd, M. (2010). La ironía en el microrrelato hispanoamericano. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 121-132). Buenos Aires: Katatay.
- Andradi, E. (2014). Lo pequeño es grandioso. Breve acercamiento personal al cuarto género narrativo. *Confluencia*, 29(2), 202-207.
- Andrés Suárez, I. (2008). Prólogo. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 11-21). Palencia: Menoscuarto.
- Andrés Suárez, I. (2010). Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 51-69). Buenos Aires: Katatay.
- Aparicio, J. P. (2008). Poética cuántica. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 491-495). Palencia: Menoscuarto.
- Barr, L. (2010, Spring). Short, Shorter, Shortest Stories by Shua. *Confluencia*, 25(2), 216-219.
- Barros, P. (2012, juillet). ¡Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género. Muestra de una muestra de microcuentos escritos por mujeres. *Revista Nomadías*(15), 252-272.
- Bernard, S. (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Libraire Nizet.
- Boccuti, A. (2013). Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua. *Orillas*(2).
- Brasca, R. (2008). Microficción: el juego de lo aparente. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 497-511). Palencia: Menoscuarto.
- Bustamante Zamudio, G. (2010). Ekuóreo: nuestra entrada al minicuento. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 527-542). Buenos Aires: Katatay.
- Campra, R. (2008). La medida de la ficción. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 209-225.
- Capdevila, L. (2014, septembre). La fabrique du micro-récit. *Les langues néo-latines*.
- Casas Caro, F. G. (2013). Aproximaciones a la obra de Ana María Shua: Hacia una lectura del microrrelato como intergénero rizomático. *Síntesis: artículos basados en tesis de grado*(4).
- Casas, A. (2008). Lo fantástico en el microrrelato español. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 137-157). Palencia: Menoscuarto.

- Chassay, J.-F. (2010, 15 décembre). La métamorphose. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 39-49. Récupéré sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/2>
- Di Gerónimo, M. (2010). La emergencia de la historia y la literatura en los microrrelatos de Mario Goloboff. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 157-167). Buenos Aires: Katatay.
- Docherty Halbert, W. (2016, juin). The good, the bad and the author: idealized reader constructs in the short fictions of Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Ana María Shua. *Forum for Modern Language Studies*, 52(4), 449-467. doi:10.1093/fmls/cqw031
- Epple, J. A. (2008). Orígenes de la minificción. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 123-136). Palencia: Menoscuarto.
- Espartaco Sánchez, D. (2013, août). La sustancia activa. *Nexos*, 35(428), 85.
- Gelz, A. (2010, 15 décembre). Microfiction et roman dans la littérature française contemporaine. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 11-22. Récupéré sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/2/showToc>
- Giovanny Barreto, A. S. (2015). Depictions y minificción: una reflexión sobre la traducción del microrrelato como didáctica para la formación de intérpretes de lengua de señas en Colombia. *Cadernos de Tradução*, 35(2), 427-457.
- Hilderbrand, C. C. (2013). *Translation and Analysis of Suzanne Myre's Short Story Collection Mises à mort: A Case Study in Translating the Short Story Cycle* (thesis). Ottawa: University of Ottawa.
- Jinshu, W. (2006). Introduction. Dans J. C. Aili Mu, *Loud Sparrows: Contemporary Chinese Short-shorts*. New York: Columbia University Press.
- King, A. (2004). *From Africa: new francophone stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Koch, D. M. (2003, août). Minificción: Muestrario modelo de características. *Hispanica*(95), 107-113.
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Lagmanovich, D. (2008). Minificción: corpus y canon. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 25-46). Palencia: Menoscuarto.
- Lagmanovich, D. (2009). El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones. *Iberoamericana*, IX, 85-95.
- Lagmanovich, D. (2010). Brevedad con B de Borges. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 185-206). Buenos Aires: Katatay.
- Langlet, I. (2010, 15 décembre). Les échelles de bâti de la science-fiction. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 23-38. Récupéré sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/2>

- Lespada, G. (2010). Presencia y función del microrrelato. Apuntes para una caracterización genérica. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 71-79). Buenos Aires: Katatay.
- Monterroso, A. (s.d.). *El dinosaurio*. Récupéré sur Ciudad Seva: <http://ciudadseva.com/texto/el-dinosaurio/>
- Monterroso, A. M. (2006). *Le mot magique*. Albi: Passage du Nord-Ouest.
- Navarro Romero, R. M. (2013). El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua. *Castilla: Estudios de Literatura*, 4, 249-269.
- Navarro Romero, R. M. (2014, juin). Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático. *Tonos Digital*(27), 1-12.
- Noguerol, F. (2008). Minificción argentina, éxtasis de la brevedad. Dans R. V. Brasca, *La pluma y el bisturí. Actas del 1er encuentro nacional de microficción* (pp. 167-186). Buenos Aires: Catálogos.
- Noguerol, F. (2008). Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 183-206). Palencia: Menoscuarto.
- Noguerol, F. (2010). Microrrelato y terror: Ajuar funerario de Fernando Iwasaki. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 217-240). Buenos Aires: Katatay.
- Olea Franco, R. (2002, juin). Un lujo mexicano: Julio Torri. *Caravelle*(78), 143-161.
- Paruolo, A. M. (2010). La minificción: ¿una categoría extravagante y difusa? Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 81-93). Buenos Aires: Katatay.
- Perucho, J. (2006, juillet - septembre). El septentrión, origen del microrrelato mexicano. *Revista Universitaria de la UABC*, 53-59.
- Planells, A. (1992). Bosquejo dialéctico de la minificción. *Iberoromania*, 1992(35), 33-49.
- Pollastri, L. (2008). La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 159-182). Palencia: Menoscuarto.
- Pollastri, L. (2010). Entre el tiempo y la letra. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 13-19). Buenos Aires: Katatay.
- Pujante Cascales, B. (2008). Microficción y título. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 245-259). Palencia: Menoscuarto.
- Pujante Cascales, B. (2010). Estructura y cotexto en la minificción. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 95-104). Buenos Aires: Katatay.
- Pujante Cascales, B. (2013). El microrrelato español contemporáneo. *3.a Época*(18), 95-111.

- Roas, D. (2008). El microrrelato y la teoría de los géneros. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 47-76). Palencia: Menoscuarto.
- Ródenas de Moya, D. (2008). El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 77-121). Palencia: Menoscuarto.
- Rodríguez Gándara, F. (2010). El Cuento. Revista de Imaginación de Edmundo Valadés. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 287-297). Buenos Aires: Katatay.
- Rojo, V. (2016). La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 374-386. Récupéré sur <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.mnel>
- Rojo, V. C. (2014, septembre). La microfiction n'est plus ce qu'elle était : une approche de la littérature ultra-brève. *Les langues néo-latines*, pp. 13-26.
- Rovner, A. (2015). The Shape of Time in Microfiction: Alex Epstein and the Search for Lost Time. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 33(4), 111-133.
- Senges, P. (2010). *Études de Silhouettes*. Paris: Verticales.
- Shapard, R. (2010). Panorama de la situación de la minificción en los EE.UU.: "micro", "flash" y "sudden". Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 519-525). Buenos Aires: Katatay.
- Shapard, R. (2012, septembre-octobre). The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction. *World Literature Today*, 46-49.
- Shua, A. M. (2000). *Botánica del Caos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Shua, A. M. (2004). *Temporada de fantasmas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Shua, A. M. (2007). Conversación con Ana María Shua. *INTI*, 65/66, 317-331.
- Shua, A. M. (2008). Esas feroces criaturas. Dans I. R. Andrés Suárez, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 581-586). Palencia: Menoscuarto.
- Shua, A. M. (2008). *Quick Fix: Sudden Fiction*. Buffalo: White Pine Press.
- Shua, A. M. (2009). *Microfictions*. University of Nebraska Press.
- Shua, A. M. (2011). *Fenómenos de circo*. Buenos Aires: Emecé.
- Shua, A. M. (2011). *Without a net*. New York: Hanging Loose Press.
- Shua, A. M. (2014). *Botanique du chaos*. Montreuil: Éditions Folies d'encre.
- Siles, G. (2009, janvier). Bajo un breve cielo: microrrelatos de Borges. *Variaciones Borges*, 27, 149-173.
- Tadié, J.-Y. (1971). *Proust et le roman*. Paris: Gallimard.
- Tomassini, G. (2006). De las constelaciones y el Caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua. *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*(13).

- Tomassini, G. (2016, juillet). La microficción argentina: orígenes y constitución de un canon. *UNAM. Revista Digital Universitaria*, 17(7). Récupéré sur <http://www.revista.unam.mx/vol.17/num7/art49/>
- Torri, J. Z. (1980). *Diálogo de los libros*. Mexico: Fondo de cultura económica.
- Tout sur la microficción. (2015, 11 janvier). *Nouvelles d'Harfang*. Récupéré sur <http://nouvellesdharfang.blogspot.ca/2015/01/tout-sur-la-micro-nouvelle.html>
- Zavala, L. (2001). Estrategias literarias, hibridación y metaficción en La sueñera de Ana María Shua. Dans R. D. Buchanan, *El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua* (pp. 177-188). OAS coll. Interamer.
- Zavala, L. (2002). El cuento ultracorto bajo el microscopio. *Revista de literatura*, 64(128), 539-553.
- Zavala, L. (2002). La minificción en Hispanoamérica. *Quimera*, 211/212, 11-12.
- Zavala, L. (2004). Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. *Revista de literatura*, 66(131), 5-22.
doi:<http://dx.doi.org/10.3989/revliteratura.2004.v66.i131.138>
- Zavala, L. (2008). La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción. Dans I. Andrés Suárez, *La era de la brevedad: El microrrelato hispánico* (pp. 207-229). Palencia: Menoscuarto.
- Zavala, L. (2010). Los estudios sobre minificción: una teoría literaria en lengua española. Dans L. Pollastri, *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 23-39). Buenos Aires: Katatay.

PETITES BÊTES DE CIRQUE

Désir secret

Au fond du cœur de chaque enfant, de chaque mère, de tout spectateur, niche le désir secret de voir tomber le trapéziste, de le voir se fracasser les os contre le sol, son sang sombre versé sur le sable, le désir essentiel de voir les lions se disputer les restes du dompteur, le désir que le cheval traîne l'écuyère restée le pied pris dans l'étrier, se frappant la tête en cadence contre la bordure de la piste, et pour eux nous avons inauguré ce cirque, le plus grand, l'absolu, le cirque où cède la base des pyramides humaines, où le lanceur de couteaux plante ses poignards (par accident, toujours par accident) dans la poitrine de sa partenaire, où l'ours arrache d'un coup de patte la figure du montreur d'ours et pour cette raison, comme les pires vœux se réalisent et on ne désire que ce qu'on ne peut avoir, les espoirs des spectateurs virent aux bonnes intentions : écœurés des calamités et des catastrophes, ils commencent à souhaiter que le trapéziste tende les bras à temps, que le dompteur puisse contrôler les lions, que l'écuyère réussisse à se hisser de nouveau sur sa monture, et au lieu de déborder de mort et d'horreurs, le recoin le plus secret de leur cœur se charge de bonté horrifiée, de soif du bonheur d'autrui, et ils sortent ainsi de notre spectacle tout contents d'eux-mêmes, fiers de leur qualité humaine, mieux à leur aise, bonnes et décentes gens, personnes sensibles et bien intentionnées, public généreux du plus parfait des cirques.

TOUT EST CIRQUE

Cirque douteux

Vous croyez bien être au cirque, mais un doute subsiste, vous cherchez des preuves. L'ourse a la tête de votre mère, le mot *acrobate*, sans cesser d'être pur son, est fait de lettres rouges et comestibles. Vous, qui n'êtes cependant pas une femme, êtes en train d'allaiter un tout petit tigre qui n'est pourtant pas un bébé. Vous faites votre possible pour vous réveiller au son de l'orchestre, mais la musique s'avère hypnotique, asphyxiante. Les mains engourdis de sommeil, vous arrivez à écarter l'oreiller de votre nez et maintenant vous respirez mieux. Rien qui ne prouve que vous n'êtes pas réellement au cirque. Pour en être sûr, il vous faudra vous réveiller, regarder autour, vous assurer que vous n'avez pas débouché sur un autre rêve. Et pourtant.

Le cirque fantôme

Il apparaît soudainement, sans préavis. La fille du menuisier dit que personne n'est venu lui demander de sciure ou de copeaux pour la piste, comme les cirques ordinaires. Quand il se matérialise, tout est déjà prêt pour le début du spectacle. On ne voit pas les gens du cirque monter le chapiteau ni sortir les animaux de leurs cages. Les caravanes sont vides, les artistes attendent leur tour pour entrer en piste. Même le public est transparent, à part vous, bien sûr. Même les clowns portent des chaînes. Aux enfants, le cirque fantôme fait peur. Aux adultes, il fait peine à voir.

Le cirque de mes rêves

À Silvio

Il n'y a ni clown bourré ni écuyère, le dompteur n'y est pas, ni les tigres soumis, il n'y a pas de gitan et son ours danseur, pas de lanceur de couteaux et sa téméraire partenaire, pas

d'acrobates, ni trapézistes, ni vendeurs de friandises, ni jongleurs, les nains n'y sont pas non plus, pas de chapiteau, ni fanions, ni délicats éléphants, ni magicien aux doigts véloces. Mais nous y sommes toi et moi. Et on nous applaudit.

Cirque pauvre

Dans un cirque pauvre, chacun des artistes doit jouer plusieurs rôles. En regardant bien, sans se laisser berner par les changements de costume et de maquillage, on en verra plus d'un mettre ses talents au service de différents emplois. Par exemple, l'équilibriste est l'écuyère, les acrobates sont contorsionnistes, Monsieur Loyal est guichetier et aussi magicien (devant le public, devant les créanciers). Certains sont plus difficiles à découvrir, car ils se donnent des rôles très différents entre eux, comme la trapéziste qui joue le singe dressé (ou vice versa), les éléphants qui travaillent comme placiers, les clowns changés en cerceaux de feu. Mais l'épreuve la plus difficile est celle du dompteur, qui est aussi le tigre, quand il doit passer la tête dans sa propre bouche.

Cirque pauvrissime

En Argentine, le cirque Papelito parcourt encore les villages de province, modeste et pittoresque. Son premier chapiteau était fait de sacs de jute et les spectateurs devaient apporter leurs propres chaises.

Mais il y a eu un cirque plus pauvre encore. En plus d'apporter leurs propres chaises, les spectateurs devaient prendre place, feindre de regarder la piste, l'imaginer.

Évolution du cirque

Les Romains de l'Antiquité admettaient comme plaisir licite le spectacle des lions attaquant, tuant et dévorant des êtres humains. Dans une corrida, l'animal dispose de moindres perspectives, même si on lui laisse la chance de se défendre et, en de rares occasions, la vie

sauve. Dans les cirques de mon enfance, les animaux dressés faisaient ce qu'ordonnait le dompteur : c'était là le spectacle de l'obéissance pure, que les humains ont l'habitude de confondre avec l'intelligence, comme si la révolte n'était pas le signe le plus probant de la liberté de pensée. Mais au cirque d'aujourd'hui il n'y a pas d'animaux, on ne considère notre présence pas plus correcte qu'édifiante, on parle des châtiments et des tortures avec lesquels on nous enseigne à faire nos prouesses. Comme les hommes sans bras et les femmes à barbe, nous, animaux dressés, sommes tombés en disgrâce, à quoi sert, par exemple, cette ourse aux habiletés littéraires dans un monde où si peu lisent. J'ai bon espoir que bientôt on se remettra à nous donner des gens à manger.

Critique et éloge de la médianité

Pas même dans un monde peuplé de nains et de géants les personnes de taille moyenne ne seraient dignes d'être exhibées. Pas même.

Par ailleurs, être digne d'exhibition, est-ce une prouesse, un avantage ou un bienfait ? Est-ce un prodige ?

Nanisme

Comme le savent bien les producteurs de cirque, la taille n'est pas un destin mais un choix. N'importe quel adulte peut se changer en nain en suivant une série d'instructions simples qui exigent, ça oui, une grande concentration. Par exemple, ce minuscule petit homme que vous voyez ici était encore il y a deux mois un robuste gaillard d'un mètre quatre-vingt-deux et de quatre-vingt-dix kilos. Par exemple, ce microrécit que vous êtes en train de lire était jusqu'à hier même un roman de six cent vingt-huit pages.

Ce cirque-ci

On nous enseigne à parler, à marcher, à sourire. On nous enseigne à nous brosser les dents, à manger avec des ustensiles et à résoudre les quatre opérations. On nous enseigne à nous habiller et à employer les formules de politesse. On nous oblige à sauter, courir, danser, jouer au ballon. Chacun de nous a des habiletés et aptitudes propres. On nous applaudit ou on nous châtie, en général de façon arbitraire et cruelle. Et cependant, allez savoir pourquoi (mais seul cet espoir nous permet de survivre sur le sable de la piste), nous croyons tous être spectateurs, sans rien savoir du public qui nous regarde, amusé.

Défauts du raisonnement logique

On n'arrive pas toujours à la vérité par le raisonnement logique. Il serait raisonnable de supposer, par exemple, qu'un habitant d'une autre planète choisisse le cirque comme refuge naturel. Il serait raisonnable de supposer qu'il se sentirait protégé par l'épaisse couche de maquillage du clown, qu'il choisirait d'exhiber ses différences aux humains plutôt que de les occulter, qu'il pourrait étaler sans retenue son habileté exotique au trapèze, qu'il se sentirait attiré par la vie nomade du cirque. En pratique, ils préfèrent se fondre dans le public des grandes villes, ne pas attirer l'attention. La vie nomade oblige à cohabiter étroitement en cercle très restreint, pendant de longues périodes. Certains travaillent au cirque, mais seulement comme main d'œuvre temporaire.

Identité

La prolifération des spectacles qui se disent de cirque et qui sont néanmoins très différents du cirque classique nous oblige à poser la question des frontières. Si l'adresse des acrobates et trapézistes sert à un numéro d'opéra ou de théâtre, si l'émotion de la fiction surpasse l'émotion du réel, est-ce un cirque oui ou non ?, me demandé-je en me regardant dans la glace.

Introduction au cirque

Je lance en l'air un nom bien rond. Avant qu'il ne tombe, d'un seul tir parfaitement ciblé, j'arrive à le perforer d'un adjectif en plein cœur. Je jongle avec les verbes, je marche sur le fil d'une syntaxe risquée. Au beau milieu de contorsions extrêmes, je fais claquer mon fouet sur les mots pour les obliger à sauter dans les cerceaux de feu d'un sens inespéré. Et alors, dans toute sa variété et sa splendeur, avec luxe de paillettes, surgit le cirque. Le public c'est vous, le spectacle est unipersonnel, s'il vous plaît, faites l'éloge des bêtes féroces et ne dites rien à ceux qui attendent dehors.

Mesures relatives

Par bonheur il a grandi jusqu'à atteindre la taille d'un nain.

En regardant le cirque

Allongé dans son lit, il regarde le cirque à la télé. L'écran est géant, l'image, impeccable, et c'est le meilleur cirque du monde. Un homme vole suspendu à un élastique qui lui sert à s'élever dans les airs. Si j'avais commencé tout jeune, pense le spectateur, si je m'étais exercé sans relâche... Ses muscles se tendent sous son pyjama. Il ne pense même pas aux applaudissements sinon à la sensation de voler, à la sensation d'être le maître absolu de chacune des fibres de ce corps, qui se ramollissent, vieillissent et pourrissent sur le matelas, sans espoir, sans but.

Musique de cirque

Il a choisi une musique de cirque comme sonnerie sur son téléphone portable, c'est un son vital, impérieux, plein de magie et de pierreries et il ne serait pas du tout surpris qu'il convoque éléphants, nains, caravanes, fauves, funambules, singes, il ne serait pas surpris qu'ils puissent se matérialiser juste là, en l'air, dans la succursale de la banque où le caissier

le sert avec une courtoisie malaisée, où un policier s'approche et lui demande aimablement d'éteindre son téléphone pour des raisons de sécurité, il ne serait pas du tout surpris, mais rien de tout ça n'arrive, la musique ne convoque rien, au contraire, à chaque appel elle l'éloigne encore un peu plus du cirque, de l'enfance.

Une autre fantaisie de cirque

On l'appelle *Vie intelligente sur la planète Terre* et elle se distingue par le nombre de participants, experts des disciplines les plus diverses : plus de sept milliards pendant la deuxième décennie du vingt-et-unième siècle. Harcelés par les yeux aveugles des caméras qui de toutes parts nous traquent et nous fouillent, nous sommes les artistes ainsi que le public, nous donnons le spectacle et nous nous applaudissons simultanément.

Pourquoi

Pourquoi nous obstiner à sauter d'un tabouret à l'autre, pourquoi nous roussir les poils en passant dans le cerceau de feu, pourquoi défiler en bon ordre en agitant la crinière, pourquoi déambuler bien droits, pourquoi nous exercer au saut périlleux ou à la danse sur deux pattes alors que la cage a disparu, alors que personne ne nous fouette plus, alors qu'il y a belle lurette qu'on ne sait plus rien du dompteur.

Pepino le clown

Une amie m'attend au café. Je vois, en arrivant, son profil de monnaie ancienne, aux lignes rigoureuses et belles. Elle me parle d'un clown célèbre de son enfance, un clown peut-être anglais, qui s'appelait peut-être Pepino. Mais Pepino n'existe plus, ni son enfance, ni la mienne. Le cirque, qu'avant nous attendions fébrilement, avec une impatience joyeuse, aujourd'hui nous encercle, nous envahit, s'infiltré par les interstices. Tout est cirque autour de nous et nous voulons seulement qu'il s'en aille. Pour faire comme si, nous prenons un café.

Persée et la tête de Méduse

Persée c'est très bien. Le son me plaît, il résonne. Nous pourrions vous appeler « Persée le Grand ». Et que vous faut-il pour votre numéro ? Nous avons de bons éclairages et un son colossal. Le casque d'Hadès qui rend invisible ? Non, écoutez, c'est le genre de choses que vous devez fournir, en principe elles font partie de votre numéro. Oui, même chose pour les sandales ailées. Je comprends : elles vous ont été prêtées et vous avez dû les rendre à Hermès. Mais vous avez une belle présence sur scène, ne pouvez-vous pas faire avec ce que vous avez sur vous ? Dans ce drôle de sac, par exemple. Ah, je vois, non, pas la peine de me la montrer, la tête de Méduse est dangereuse. Serait-il possible de lui adoucir un peu le regard ? De lui mettre des lentilles opaques, peut-être ? Nous pourrions les lui mettre en la regardant dans un miroir. De cette façon, on ferait en sorte que les spectateurs sentent quelque chose de spécial, sans aller jusqu'à les transformer du tout au tout... Même si au fond... Je vous propose d'en faire l'essai à l'une des représentations pour voir ce qui en ressort, il n'y aura pas de problèmes. Croyez-moi, au fond, le public est de pierre, mon cher Persée.

Prométhée de cirque

Art ou divertissement ? Si le vautour farfouille profondément de son bec le foie de Prométhée, est-ce de l'art ou du divertissement ?

C'est de l'art si c'est bien du vrai sang qui teint le bec de l'oiseau, si c'est bien du sang qui jaillit à gros bouillons et se déverse par le flanc du corps, si c'est bien du sang qui rougit les pierres auxquelles on a ligoté l'homme. Mais s'il s'agit d'une mixture de glycérine au ketchup, ce n'est que du divertissement, c'est du cirque. Bien sûr, il s'en trouve pour penser précisément le contraire.

Entretemps, comme à cette distance il n'est pas possible de vérifier, il faudra se contenter de profiter du spectacle. Représentations tous les jours.

Qui est le coupable ?

Qui a remplacé le système hydraulique qui propulse l'homme-canon avec de la vraie poudre ? Qui a mélangé ce poison qui pénètre la peau au maquillage du clown ? Qui a limé les trapèzes, qui a coupé et recollé le fil mou, qui a démonté le dispositif des câbles de sécurité ? Inutile de chercher l'assassin, dit le détective, embêté, au propriétaire du cirque et au lecteur. Il est bien mal à l'aise de devoir travailler dans un conte fantastique : le genre policier auquel il est habitué n'est pas plus réaliste, mais il suit des règles plus précises.

Peut-être que

Si les éléphants font mal et que le chapiteau a un goût amer, si les serpents imbibent de sueur froide les trapèzes et que les tigres te dévorent la mémoire, si on entend les cris du magicien appelant au secours mais que personne ne le voit, si le dompteur fouette l'écuyère et qu'il n'y a pas de clowns, surtout s'il n'y a pas de clowns, il est recommandable de se retirer doucement, sans que personne s'en rende compte, peut-être qu'il ne s'agit pas d'un cirque, parfois il vaut mieux ne pas poser de questions.

LES MÉTIERS

Surprendre

Nous les artistes de cirque nous demandons désespérément comment surprendre les spectateurs. Être parfaits dans la tradition ne suffit pas. Nous recherchons, dès lors, la démesure dans les formes connues : faire un saut périlleux avec cinq vrilles, jongler avec dix plumes et dix enclumes, avaler un parapluie, ou un lampadaire, faire tenir sur le fil mou une pyramide humaine de la taille d'une pyramide d'Égypte, entrer dans une cage avec trois cent cinquante lions et deux tigres, faire disparaître à jamais les ennemis d'une personne du public choisie au hasard.

Comment surprendre les spectateurs ? Dans les nouveaux cirques, on agrmente les vieux tours avec les costumes, la chorégraphie, l'éclairage, le théâtre.

Mais à mesure que nous vieillissons, nos corps ne supportent plus la démesure et nous ne sommes plus assez beaux, plus assez drôles, plus assez souples, plus assez ingénieux pour faire partie des nouveaux cirques. Comment surprendre ces satanés spectateurs cyniques qui ont tout vu ? Dans l'effort d'arriver au Spectacle Suprême, nous nous laissons mourir sur le sable au milieu des applaudissements et ce n'est pas assez, ce n'est pas assez. Ça, tout le monde sait le faire.

Immortelle

Lasse de coudre des paillettes, je me suis dit qu'être artiste n'était qu'une question de temps et de discipline. Je me suis dit qu'il me suffirait d'être immortelle pour arriver à être trapéziste, acrobate, dompteuse, pour briller sous les feux dans mon costume à paillettes cousues par une autre.

Deux cents ans plus tard je suis toujours habilleuse, une habilleuse de cirque talentueuse quoiqu'un brin démodée. On fait appel à moi surtout quand les vogues de la mode refluent

vers certaines époques que je connais comme personne. Et cependant, tard le soir, quand le spectacle est fini et que je bois une bière avec mes nouveaux, toujours nouveaux amis, je ne désire pas la mort. Les paillettes ne se cousent plus à la main, la bière est froide et amère, j'aime, comme avant, qu'on me la tire sans collet.

Artistes du trapèze

N'aie pas peur, elle volera, elle a hérité de nos gènes, dit l'artiste du trapèze. Et depuis tout en haut il lance sa fillette, encore bébé, dans l'air, vers les bras de la mère terrorisée et infidèle. Elle a tort d'avoir peur : grâce aux dons de son vrai père, le magicien, la fillette vole pour vrai. Ou bien elle leur fait croire qu'elle vole.

Porteurs et voltigeurs

Dans tout numéro d'acrobatie il y a des porteurs et des voltigeurs. Les porteurs sont solides et les voltigeurs, agiles. Les porteurs soutiennent et maintiennent, les voltigeurs font des saltos. Les porteurs exercent une force de propulsion, les voltigeurs exécutent des pirouettes aériennes. Les porteurs sont les bases de la pyramide, les voltigeurs dessinent en hauteur des figures d'équilibre. À la réception, le porteur capture, le voltigeur est capturé. En ce moment, je suis le porteur, vous êtes l'agile voltigeur. Il s'agit bien du seul cirque où il est permis d'échanger les rôles.

Ange sur la piste

Non, qu'il vole ne présente aucun intérêt, justement parce qu'il a des ailes. C'est comme voir marcher un homme, ou voir nager un poisson. Cela dit, si votre fameux ange savait accomplir un exploit qui soit contraire à ses prédispositions, à son anatomie... Il est bon lanceur de couteaux, par exemple ? C'est déjà mieux. Vous dites qu'il s'appelle comment ? Azraël... Azraël... ça me dit quelque chose. Mais il faudrait lui donner un nom d'artiste, quelque chose

de plus frappant, de plus facile à prononcer. On pourrait l'appeler, par exemple, « L'Ange de la Mort », ça fait toujours son petit effet sur le public. Ah. Je comprends. Justement sa spécialité. Non, pas la peine d'en faire la démonstration. Mais, vous savez, c'est un exploit assez commun. Même un jeune... Et si on lui faisait faire le contraire ? Ça ferait tout un effet ! Mm-hm. Je vois. Pas son fort. Regardez, laissez-le-moi quelques jours, sans engagement, on trouvera bien quelque utilité à ses habiletés, surtout s'il est discret. Réflexion faite, tout le monde a des ennemis. Et des créanciers, vous savez.

Les acrobates

Comme en pornographie ou en patinage artistique, les numéros acrobatiques répètent toujours les mêmes figures suivant diverses combinaisons. Désespérément à la recherche de l'originalité, le collège des acrobates organise un concours pour récompenser un numéro qui soit réellement nouveau.

La plupart des compétiteurs offrent des variantes mineures, qui se distinguent des exploits habituels par la hauteur des sauts ou la quantité d'acrobates participants. Un groupe de cinq millions quatre cent mille artistes chinois propose des sauts simultanés et coordonnés. Du grand spectacle, sans aucun doute, opinent les juges, mais moins original que cher.

Le gagnant est un frêle artiste hongrois au cheveu blond et rare, qui surprend le jury avec un saut périlleux hors de la réalité, mais il n'arrive pas à revenir pour recevoir son prix.

Bellérophon et la Chimère

Une fois par représentation, à l'occasion deux fois par jour, Bellérophon, montant Pégase, tue la Chimère.

Bellérophon est bel homme et porte des vêtements qui découvrent ses muscles de héros grec. La Chimère a la queue d'un serpent, le torse et les pattes avant d'un lion, et sa tête de chèvre incongrue crache des flammes.

Bellérophon place un bout de plomb à la pointe de sa lance. Les flammes qui sortent de la bouche de la Chimère font fondre le plomb, qui coule liquide dans sa gorge et la tue.

La lutte, évidemment, est feinte. Exilés de leur lieu et de leur temps, Bellérophon et la Chimère ont nombre de souvenirs en commun. Encore et encore, la bête feint de mourir sous les applaudissements du public imbécile, qui ne croit pas plus que Pégase sache voler, même en le voyant de tous ses yeux.

Cirque minimal

Je suis né au mauvais siècle. Quand ma vocation de dompteur a commencé à se manifester, il était trop tard. Les animaux dressés provoquaient l'horreur du public bienpensant. Malgré tout j'ai réussi à monter un spectacle tout petit mais bien organisé que n'a encore dénoncé aucune Société Protectrice. Le cirque des puces n'est qu'une farce, mais les amibes et paramécies bien entraînées forment de superbes figures de kaléidoscope dignes du Cirque du Soleil. On ne peut pas les costumer, mais on peut les teindre de couleurs brillantes.

Comme le funambule et sa perche

- Comme le funambule et sa perche, que sommes-nous l'un sans l'autre ?
- Nous sommes le risque, le vertige, la vitesse, l'éclatement. Nous sommes plus et mieux que cet équilibre précaire.

Coney Island Sideshow Circus

Donny Vomit ou Kryssy Kocktail s'introduisent profondément, par les orifices du nez, des clous longs, des tire-bouchons, le foret d'une perceuse manuelle en marche. Il ne s'agit pas d'un truc, sinon de l'utilisation consciente et consciencieuse de certaines cavités naturelles du crâne. Le Black Scorpion accomplit les mêmes exploits avec l'avantage de ne pouvoir exhiber que trois doigts difformes dans chaque main. Bambi la sirène est sans-gêne et montre ses

seins. Tous exécutent les numéros de routine comme le lit de clous, la chaise électrique, marcher sur des morceaux de verre ou des braises, avaler des insectes, du feu ou des serpents. Ce sont les anciens fakirs, les artistes de la faim. Le plus grand de tous est mort au début du vingtième siècle, de malnutrition, abandonné, oublié, alors qu'il avait atteint le sommet dans la perfection de son art. Ses disciples préfèrent les exploits plus grossiers, qui tirent moins en longueur.

La danse des araignées

Non, la danse des araignées ne m'intéresse pas, je suis désolé. De grâce, ne me parlez plus de l'ancienneté du numéro. De l'époque Muromachi, antérieure à celle d'Edo, vous me l'avez déjà dit. Hier on m'a offert un numéro d'équilibre sur menhirs qui date de la préhistoire et il ne m'intéresse pas plus. Voyez, c'est une question d'infrastructure, nous sommes dans un chapiteau, il n'y a pas moyen de déployer des filets entrecroisés entre des piliers, comme dans les temples japonais. Et puis je ne suis pas un ignorant, vous savez très bien ce qui s'est passé quand la danse a cessé d'être une tradition religieuse et s'est convertie en numéro acrobatique, les filets à bonne distance du sol. Extrêmement dangereux, comme vous dites. Ce n'est pas pour rien que ça ne se fait plus, même au Japon. Non, même avec une longe. Par contre... attendez un instant, ne coupez pas. Elles savent faire quoi d'autre, vos araignées ?

L'infortune des avaleurs de sabres

On mentionne peu souvent les avaleurs de sabres car leur nom ambigu fait d'eux la cible de moquerie et de trahison. Ils vivent dans l'infortune perpétuelle : le public ne peut voir qu'une partie de leur numéro. Pour cette raison la moitié de la démonstration est destinée à prouver que l'autre moitié n'est pas un truc. Que de braves sont morts à ce combat.

Signor Benedetti avalait les objets que lui proposait le public. Selon un journal de La Havane de 1874, il avala, lors d'une représentation, l'épée d'un général et plusieurs cannes, mais échoua en tentant d'avaler un parapluie.

Maud Churchill faisait circuler son épée dans le public pour qu'il l'examine. En 1926, alors qu'elle se produisait devant le roi et la reine d'Angleterre, un spectateur entailla imperceptiblement la lame. Maud mourut quelques jours plus tard dans l'erreur, croyant qu'elle avait enfin prouvé l'authenticité de son numéro.

Tony Marino fut le premier, en 1947, à avaler un tube néon et à l'allumer pour démontrer qu'il ne s'agissait pas d'un truc. Le cirque éclata en applaudissements. L'artiste, ému, salua bien bas. On lui sauva la vie dans un hôpital de Détroit.

Dans un village de Hongrie, en 1952, l'artiste allemand Stephan Baum avala un spectateur sceptique. En approchant un microphone de la zone de l'œsophage, on entendit clairement une voix qui répétait : « Allumez la lumière. C'est un truc. »

Le costume

Sur la piste, en costume de clown, sa maladresse passe inaperçue. Le maquillage blanc cache sa blancheur. Ses collègues se plaignent parfois qu'il sent mauvais, mais le directeur du cirque prend sa défense, parce qu'il sait faire rire comme pas un, il se contente de peu, et presque personne ne se rend compte qu'il est mort.

Le trapéziste original

Avec les années, le trapéziste doit bien reconnaître qu'il se répète, qu'il se plagie lui-même. Comme à tout artiste, cette certitude lui fait mal. En quête d'originalité, il s'élance en l'air sans filet, sans longe et enfin sans trapèze. Mais qu'est-ce qu'un trapéziste sans trapèze sinon un amas informe, sanguinolent dans la sciure de la piste et même là, triste à dire, rien d'original.

Équilibriste né

Malgré une aptitude évidente, le fils de l'équilibriste se refuse au métier que prétend lui imposer son père. Dans la grande ville, séduit par une jeune fille du public, le jeune homme s'enfuit avec une famille d'avocats.

Des années plus tard, ayant réussi et se sentant reconnaissant, il visite le cirque pour se réconcilier avec son père et partager avec sa famille la fortune qu'il a amassée en se tenant en équilibre sur le fil de la loi.

Les phoques du cirque

Ma spécialité est le dressage des phoques et je peux vous assurer qu'ils sont très demandés. Applaudir est l'habileté suprême des phoques de cirque. On les place parmi le public, pour stimuler les applaudissements des autres spectateurs. Bien sûr, cela n'arrive pas qu'au cirque. Pouvez-vous distinguer les moustaches qui dépassent du visage de cette dame aux lunettes noires et à la robe à pois ? Voyez-vous ce gros monsieur, qui garde son imperméable malgré la chaleur ?

Gloire de la poésie volante

Quand Alfredo Codona, trapéziste mexicain, réussit pour la première fois, en 1920, le triple saut périlleux, la presse le surnomma la « gloire de la poésie volante » et l'« ange du trapèze ». Il sursauta. Il travaillait toujours avec un filet de sécurité pour étayer le subterfuge, et était certain d'avoir parfaitement dissimulé ses ailes.

Le Grand Garabagne

La magie a ses limites. Même le magicien le plus audacieux n'ose promettre de réaliser n'importe quel vœu, même modeste, de ses spectateurs. Mais le Grand Garabagne promet, à grand renfort d'artifices, exactement le contraire. Avec sa magie, il peut faire que tes désirs

ne se réalisent jamais. Sa renommée internationale continuera de croître tant que personne n'osera le mettre à l'épreuve.

Comme un hercule

C'est un hercule ! s'exclament les spectateurs cultivés, lorsque l'homme fort soulève d'une seule main cheval et amazone. C'est un hercule ! s'exclament d'autres, quand l'homme fort retient avec sa poitrine l'avancée d'un semi-remorque. C'est Hercule lui-même ! croit le reconnaître une jeune dame, le voyant soumettre à mains nues un taureau et un lion.

Mais ce n'est pas Hercule. Las de son labeur secret et monotone (mais combien nécessaire), Atlas s'est laissé tenter par les travaux faciles et les applaudissements du cirque. À dix-neuf heures précises, dès que poindra la première étoile, la voûte céleste s'effondrera irrémédiablement.

Icariens et antipodistes

Déjà dans les bas-reliefs de Haute-Égypte, on peut voir des femmes s'adonnant à des jeux icariens. Comme les antipodistes, les icariens jonglent avec les pieds. Les uns utilisent des accessoires, les autres, des enfants ou des adultes menus et légers. Les bonnes consciences objectent que les enfants courent certains dangers. Pourtant, on en prend bien soin. Un enfant bien entraîné n'est pas facile à remplacer.

Un jour, un enfant projeté dans les airs par les pieds de son père se refusa à redescendre et fut adopté par une famille de funambules. Comme dans un conte de Kafka, l'enfant vécut dès lors en hauteur et s'habitua à dormir sur le fil sans laisser tomber la perche. Lorsqu'on démontait le cirque pour accomplir son destin nomade, les funambules posaient pour l'enfant un petit fil de fer dans la caisse d'un des camions. Dans ses dernières années il se fit bon ami du Baron perché même si, peut-être en raison de son statut de plébéien, il ne figure pas dans le livre de Calvino.

Illusionnistes et sorciers

Avant le vingtième siècle, les illusionnistes étaient obligés de révéler leurs trucs aux autorités afin d'éviter d'être persécutés pour sorcellerie. Beaucoup de sorciers véritables ont dû se faire passer pour illusionnistes afin de survivre. À leur tour, pour pénétrer dans le monde clos et secret des sorciers véritables, beaucoup d'illusionnistes ont dû se faire passer pour des sorciers se faisant passer pour des illusionnistes. Mais les sorciers véritables les démasquaient toujours.

Interrogations

Dans son *Histoire du cirque*, Dominique Mauclair affirme avoir assisté, en Inde, à un numéro qui avait déjà été décrit au dix-neuvième siècle par un chroniqueur du vieux Paris, qui se pratique aujourd'hui dans les rues et places du Japon, qu'on a même vu, à un moment donné, dans une émission de télévision occidentale. Il s'agit d'un numéro de régurgitation qu'on pourrait appeler « l'homme-fontaine ».

Selon ce que raconte Mauclair, l'artiste, avec l'aide d'assistants, boit environ dix litres d'eau. Pour rendre le numéro plus voyant, il avale aussi quelques petits poissons rouges, quelques grenouilles et une petite couleuvre. Les spectateurs choisissent de quelle couleur ils souhaitent voir l'eau régurgitée. D'un jet à l'autre, l'artiste expulse aussi les poissons rouges, les grenouilles et la couleuvre.

Cet homme, quand il a soif, qu'est-ce qu'il boit ? De quoi rêve-t-il ? A-t-il un ordinateur portable ou en veut-il un ? Les poissons, meurent-ils à chaque représentation ou survivent-ils ? Gagne-t-il assez pour payer l'éducation de ses enfants ? Est-ce qu'il sait ou imagine quand il mourra ? Les grenouilles, sont-elles dressées ? Comment donne-t-il sa couleur au jet ? Est-ce qu'il tombe amoureux ? Est-il plus heureux que vous ? Change-t-il souvent de couleuvre ?

La gitane

Elle ne prédit pas l'avenir. Elle le voit, elle le voit réellement, sous forme d'images comme des hologrammes, dans sa boule de cristal. Ce sont toujours des bribes futiles de la vie de ses clients, des bouts d'avenir insignifiants, mais très clairs, très nets. Elle les voit se laver les mains aux toilettes dans un café, prendre le soleil sur une plage inidentifiable, se gratter le pied, mettre du poivre dans un bol de soupe. L'expérience lui a enseigné à tirer certains renseignements utiles de ces images banales. Si elle les voit très vieux, c'est qu'ils auront la vie longue. Certains détails de leurs vêtements ou de l'activité qu'ils sont en train de faire lui permettent de leur prédire la bonne fortune. Mais elle sait qu'elle peut aussi se tromper sérieusement. Par exemple, elle a vu une fois son propre mari au volant d'une voiture de luxe, juste avant qu'on l'embauche au parking public. C'est du pareil au même : à ses clients, de toute façon, elle ment.

La femme qui vole

- Je sais voler, dit la femme. Elle paraît grande et lasse. Elle a été belle.
- Trapéziste. Une trapéziste géniale, comprend le directeur du cirque.
- Non. Je vole. Pour vrai.
- À l'aide de câbles invisibles ? D'un système d'aimants comme David Copperfield ?
- Vous ne comprenez pas. Comme Superman.

La femme prend son envol et fait tout le tour du chapiteau.

- Vous êtes une grande artiste. Mais votre place n'est pas ici, madame.

Le directeur est sincère et déteste devoir refuser une grande artiste.

- Ce n'est qu'un cirque de micronouvelle, ici. Je suis sûr que vous aurez plus de chance dans un roman de réalisme magique.

Lord Mystery

Doué comme pas un pour les arts du cirque, l'aristocrate anglais que nous appellerons Lord Mystery était capable de faire le triple saut périlleux, de maintenir jusqu'à douze assiettes en rotation simultanément, d'émerveiller les spectateurs de sa magie, de se faire obéir par huit lions et quinze tigres, enfermé avec eux dans la cage, de maintenir en l'air deux cendriers, un livre et quatre balles légères, mais il ne pouvait pas tomber amoureux, peut-être parce que ce n'était ni un truc ni une illusion, et que ça ne dépendait pas de son habileté.

Les automates

Ce sont des hommes, des femmes et des enfants qui excellent dans l'art de feindre la vie. Ils imitent si parfaitement les mouvements humains que seule leur constante répétition trahit leur condition de pantins de bois. Leur maître et créateur se distingue par la perfection du menu détail, comme l'éclat de la peau, le volume de la chair. Un des hommes a un tic; une femme aux yeux égarés esquisse un demi-sourire, comme en réponse à un souvenir; un enfant enrhumé renifle.

Mais s'ils sont presque parfaits dans l'imitation de la vie, il faut voir la perfection absolue avec laquelle ils meurent, la pâleur progressive qui s'empare de leurs joues, l'abandon inanimé de leurs corps, la surprenante, surprenante rapidité avec laquelle pourrit le bois.

Magie

Un mâle et une femelle de la même espèce (*homo sapiens* y compris) unissent certaines parties de leur corps, celles par lesquelles ils se différencient le plus. À l'intérieur du ventre de la femelle se fusionnent à leur tour les essences féminine et masculine et de cette union commence à se former un être nouveau qui naîtra après une période de temps variable selon l'espèce : près de deux ans chez les éléphants, neuf mois chez les humains, beaucoup moins longtemps chez les insectes. Il faut beaucoup de patience car c'est un numéro lent, mais dont

le résultat est très impressionnant, surtout pour les enfants. Bon nombre des processus physico-chimiques concomitants sont connus, mais à ce jour personne n'a pu découvrir quel est le truc, ni le copier.

Magicien à la scie

Avec son égoïne, le magicien coupe en deux la boîte d'où sortent les jambes, les bras et la tête de sa partenaire. Le visage de la femme, souriant au départ, se déforme en une moue apeurée. Alors elle commence à crier. Le sang jaillit, la femme hurle au secours et bouge les bras et les jambes avec un désespoir apparent sous les applaudissements et les rires du public. Puis elle ne gémit plus que faiblement et à la fin se tait. En d'autres temps le public était plus exigeant, se souvient le magicien : on s'attendait à voir la femme réapparaître intacte. Aujourd'hui, d'une certaine façon, tout est plus facile.

Magicien sans script

Un jour, il y a bien des années (trop, déjà), un jeune magicien me demanda de lui écrire un scénario pour son spectacle. Je lui demandai de me fournir une liste des tours qu'il était capable de faire, afin de pouvoir les enchaîner sur le fil conducteur d'une petite histoire. Sa réponse me parut tout à fait inattendue et peu professionnelle. Je suis magicien, dit-il : je peux faire n'importe quoi.

Je ne l'ai pas cru, et m'en repends. Combien moins chaotique serait tout ceci avec un bon script.

Jonglerie aux îles Tonga

Aux îles Tonga, dans le Pacifique Sud, les petites filles jonglent avec de grosses noix qu'on appelle *tuitui*. Le succès de leur numéro de jonglerie a des répercussions importantes sur leur mariage et leurs possibilités d'ascension sociale.

Sur l'une des îles, cependant, l'habileté à maintenir les noix en l'air en leur donnant un adroit petit coup par-dessous suscite la peur chez les futurs maris. Pour cette raison, ce sont celles qui réussissent le moins bien au concours de jonglerie qui ont les meilleures chances de se marier. On objectera que dans un jeu d'adresse, perdre est plus facile que gagner. Et pourtant ce n'est pas le cas quand toutes tentent de perdre en même temps.

La fille du cirque

Mais comment pouvez-vous croire que je l'ai fait exprès, s'indigne devant le journaliste la fille du cirque. Vous croyez que j'ai relâché volontairement ma main sur le trapèze ? Pour que le public croie à mon incompetence, à une maladresse, à un manque d'entraînement ? Pourquoi tout le monde pense que nous choisirions un moyen si humiliant, si dangereux, où il est si probable de survivre comme des invalides ? Nous n'avons pas le droit d'avaler des comprimés, de nous jeter devant un train, de nous tirer une balle dans la tête, peut-être ? De grâce, n'allez pas croire tout ce que disent les paroles de tango. Ce qui s'est passé est très simple : c'était de l'incompétence, de la maladresse, un manque d'entraînement.

Le journaliste la laisse se bercer sur son nuage et vole interviewer des personnages plus amènes. Ses ailes fatiguent et il se demande à maintes reprises s'il se trouve vraiment au paradis.

Versions nombreuses

Tentant de s'échapper, le hamster court désespérément dans la roulette qui fait partie de sa prison, peut-être la partie la plus cruelle : le tourment de l'espoir. Pourtant, l'enfant qui le regarde d'un air absorbé ne voit qu'un minuscule spectacle de cirque, où le hamster est un acrobate qui court pour le plaisir de courir, le plaisir des applaudissements.

Au cirque véritable, l'acrobate, le magicien, l'équilibriste, ne tentent-ils pas aussi de s'échapper ? On dit qu'un certain trapéziste a réussi une fois, qu'il est arrivé à s'en aller pour

toujours. Certains disent qu'il est revenu de son propre gré. D'autres qu'il a voulu revenir mais n'a pas pu. D'autres encore qu'on a dû le ramener par la force. Il y en a même qui pensent que nous sommes tous en liberté.

Rien dans les mains

L'avancée de la science a grandement limité les possibilités de la magie. Les bottes de sept lieues, le tapis volant ont été avantageusement remplacés par les avions. À l'aide d'engins technologiques il est possible d'entendre des voix ou de voir des images du passé. L'éclairage électrique, les robots, les ordinateurs ont réduit les magiciens à un seul numéro, répété à l'infini : faire apparaître, faire disparaître, à quelques variantes chorégraphiques près. C'est ce à quoi pense le magicien, mais il ne le dit pas. Avec un grand soupir intérieur, il se dispose à exécuter son numéro en répétant la formule rituelle : rien dans les mains, rien dans les poches. Devant les yeux captivés, émerveillés des spectateurs, le magicien extrait peu à peu l'Univers du Néant.

Ça arrive à tout le monde

Si la contorsionniste fait de l'arthrose et que le trapéziste souffre de vertiges, si l'écuyère s'est déchiré le ménisque à l'usure et que le magicien a perdu ses réflexes, si le jongleur est presbyte et qu'une tendinite sus-épineuse empêche le dompteur de faire claquer son fouet, peu importe, la vieillesse n'existe pas. On a l'âge de ses rêves, l'âge de ses désirs, l'âge de la plus jeune de tes amantes, l'âge de ton cœur. Et il y aura toujours une place pour nous au cirque : il s'agit simplement de rajouter une couche de maquillage quand les années nous transforment tous en clowns.

Nœud gordien

Le char de Gordias, roi de Phrygie, était attaché d'un nœud si compliqué que personne ne pouvait le défaire. Selon l'oracle, quiconque serait capable de défaire ce nœud parviendrait à conquérir toute l'Asie Mineure. Seul Alexandre le Grand fut capable de trouver la solution : il trancha le nœud d'un coup d'épée. Mais tel n'est pas le cas, mes amis, je vous prie de faire preuve d'un peu de patience, insiste la jeune contorsionniste auprès des hommes qui l'ont sortie de la piste sur un brancard et qui tentent depuis trois jours de la dénouer.

L'orchestre du cirque

Tant d'années d'effort, d'argent, de sacrifice, une vie et peut-être deux consacrées au violon, ce monstre mangeur d'enfances et tout ça pour quoi, pour finir dans la fanfare d'un cirque, pense douloureusement la mère du violoniste, tout en suivant le cirque dans son auto à travers tout le pays, elle loge dans des motels bas de gamme, ne manque pas une seule représentation et applaudit, applaudit, applaudit et s'amuse et se propose de parler sérieusement avec le directeur afin qu'il fasse baisser un peu le volume des trompettes.

La démonstration

Les trapézistes, les clowns, les contorsionnistes, les acrobates, les cavaliers, les hommes forts exhibent allègrement leurs habiletés. Mais les avaleurs de sabres, qui ne peuvent montrer qu'une partie de leur numéro, passent leur vie à tenter de prouver que l'autre partie est authentique. C'est la même chose pour nous, les autres. Nous passons notre vie à vouloir démontrer que nous ne faisons pas semblant, que tout ça est bien réel, que nous avalons l'aiguille à coudre, la canne, les couteaux, l'épée jusqu'à la garde même. À la différence des avaleurs de sabres, nous savons tous pertinemment qu'il y a un truc.

Colombes, magicien

Le magicien extirpe les colombes de sa manche, les fait sortir de son chapeau. Après un petit tour de vol, les colombes se posent sur le doigt du magicien, qui les dépose à son tour sur une perche.

Pourquoi ne s'échappent-elles pas à tire-d'aile ? demande un enfant. Parce qu'on leur coupe les ailes, explique son père. Certains magiciens leur coupent les plumes d'une seule des deux ailes et c'est suffisant pour qu'elles ne puissent plus voler. D'autres, pour éviter que le public ne s'en rende compte, leur coupent une plume au milieu, des deux côtés. Lorsque la colombe ouvre les ailes pendant la représentation, on dirait qu'elles sont entières, mais ainsi mutilées elles ne lui permettent pas de se maintenir en l'air. Il y a aussi quelques rares magiciens, très habiles, qui arrivent à les dresser de façon à ce qu'elles ne s'échappent pas.

À la fin du numéro, magicien et colombes retournent à leur caravane. Les colombes plient le magicien en quatre et le rangent dans sa boîte.

Clown parfait

Rien de plus désopilant que le malheur d'autrui. Les clowns ratent tapageusement tout ce qu'ils entreprennent et le public rit, rit, rit. Le clown parfait échoue même à faire rire les spectateurs, qui le regardent avec ennui, voire avec dépit. C'est l'apothéose absolue de son art, mais bien peu le comprennent. Renvoyé du cirque, sans personne pour l'embaucher, il arpente les rues, désabusé, moins drôle que jamais, suivi par un groupe de jeunes universitaires qui vouent un culte à son spectacle. Avec le temps, il réussira à gagner sa vie en donnant des conférences. Son pays propose sa candidature au prix Grock, le prix Nobel des clowns.

Clown shakespearien

William Wasset était un clown anglais qui savait répondre aux commentaires ou aux moqueries du public par des répliques du Barde. L'exploit est difficile mais pas impossible, je l'ai moi-même tenté avec un certain succès. Sauf que personne ne s'en rend compte.

Pyramide humaine

Une famille se distingue dans l'art de la pyramide humaine. Ce qui impressionne n'est pas tant la forme ou la taille de la précaire construction, sinon l'ordre dans lequel elle se constitue. Les premiers sont, comme toujours, les plus forts, mais au lieu de les mettre en bas pour qu'ils soutiennent les autres sur leurs épaules, on les envoie en haut : ils prennent leur place en hauteur et une fois là, ils attrapent les autres et les hissent à bout de bras, jusqu'à ce que chacun soit placé dans la position voulue. Tout en bas, d'une démarche gracieuse, s'installent, légers, une adolescente gracile et un enfant.

La poétesse écuyère

Son numéro consiste à monter le signe et à faire des pirouettes acrobatiques sur la ligne grasse qui sépare signifié et signifiant. Le signe, beaucoup moins docile que le public s' imagine, se cabre parfois et la retourne d'une cabriole. Alors l'écuyère se lamente d'avoir abandonné grammaire et dictionnaire pour suivre le cirque. On l'applaudit peu.

Problèmes avec les éléphants

Toujours le même problème des éléphants. Toutes les difficultés pour les nourrir, leurs caprices. Les ballots de fourrage jamais suffisants, leurs exigences de prima donna. Ils veulent être les derniers à apparaître, le clou du spectacle, figurer en tête d'affiche, ils veulent que la jeune fille qu'ils soulèvent avec leur trompe soit un mannequin connu et bien coté, ils réclament des pralines, imaginez : pas moins de quarante kilos de pralines. Ils réclament du

beurre, en vrac, pas celui en paquet, pour se bouchonner les rides de la peau des genoux. Et puis, en présence du dompteur, comme si de rien n'était : obéissants, graves, silencieux. Tout le monde se moque de moi, personne ne me croit, c'est pénible, j'en ai ras le bol d'être soigneur d'éléphants, je veux échanger, je mange beaucoup, je me laisse pousser la trompe.

Qui est la victime ?

Les clowns travaillent en paires. En général, l'un d'eux est victime des farces, des tours et des ruses de l'autre : c'est lui qui se prend les baffes. Les paires peuvent être l'auguste et le clown blanc, Pierrot et Arlequin, Penasar et Kartala, le nigaud et le finaud, le gros et le maigrichon, le maladroit et l'agile, l'auteur et le lecteur.

La gâchette

Dans les petits cirques du Far West, un tireur de renom exerçait son art. La maîtrise de cette profession exige dextérité, vocation et entraînement infatigable. Notre homme s'était entraîné dans l'art de bien viser, si bien qu'il était capable de perforer d'une balle en son centre une pièce de monnaie à cinquante pas. Quelques heures avant de mourir, il justifiait ainsi auprès du docteur Pemberton sa misérable déroute : aucun des bandits qui l'avaient attaqué n'avait sur lui de petite monnaie.

L'avaleur de couleuvres

J'ai mis trois mois à apprendre à avaler les épées et les serpents. Au début je me blessais avec les épées. Pendant les deux premiers mois je ne pouvais ingurgiter que des aliments liquides. Je me soignais au sucre et au citron. Mes couleuvres ont une longueur d'environ quarante-cinq centimètres et un goût râpeux singulier. Contre un demi-penny, les enfants me les rapportent du petit bois. Elles m'arrivent couvertes de boue. Avant de les avaler, je les nettoie soigneusement avec un linge et je leur arrache les crocs.

Avaler les couleuvres est facile. Elles entrent doucement, quoique les écailles grattent un peu à la sortie. J'introduis leur tête dans ma bouche et je leur plante les ongles dans la queue. En essayant de fuir, la couleuvre enfonce la tête dans ma gorge et le reste de son corps s'enroule dans ma bouche. En réalité, il s'agit d'un truc, parce que la tête ne descend pas plus de cinq centimètres dans le pharynx.

Londres, 1860 : ainsi admet les faits le grand Sallementro, presque honteux. Et vous, que ne feriez-vous pas pour quelques applaudissements ?

Avaleurs de feu

Il n'y a pas de truc. Il n'y a pas de liquide pour protéger la muqueuse buccale ni de substances qui s'enflamment sans chaleur. Les avaleurs de feu éteignent les torches dans la bouche, mâchent des braises à l'occasion, se brûlent souvent. Après un certain nombre d'années à pratiquer leur métier, ils développent des carcinomes buccaux. Leurs poumons contractent la pneumonie lipoïdique à toujours inspirer le combustible utilisé pour cracher des flammes. Le risque est grand : inhaler avec une flamme vive dans la bouche cause la mort. Mais le numéro est des plus économiques, il impressionne le public et ne nécessite que peu d'entraînement. Il suffit de connaître certaines techniques de manipulation du feu et, surtout, d'avoir une bonne tolérance à la douleur. La plupart des avaleurs de feu sont pauvres et se produisent dans les rues de la ville. Ils me font un peu pitié. J'aurais préféré ne pas les incorporer à mon cirque, mais ils sont nombreux, menaçants, ils émettent de longues flambées malodorantes, j'ai cru bon de les accepter, les voilà.

Prendre un poison

Le spectacle du capitaine Veitro consistait à avaler différents poisons. Il était honnête et dévoué à sa profession et comme plus d'un, se voyait contraint à le prouver. La mort d'un poussin, d'une colombe ou d'un lapin lui servait à démontrer la force du poison qu'il se

disposait à ingérer. Après avoir avalé la substance toxique, il la vomissait pour qu'on puisse constater qu'elle s'était bien rendue à son estomac. Son numéro avait peu de succès. Même le public a ses limites, parfois.

Ventriloque et marionnette

Comme un autre moi rebelle et sans vergogne, exempt des limites qu'impose la bonne éducation, la marionnette du ventriloque dit ce que son maître tairait. Voilà sa fonction. Elle va parfois trop loin, certains spectateurs la trouvent offensante et le ventriloque se voit obligé de le lui reprocher en des mots modérés et courtois. Elle écrit également, mais son maître efface ou déchire tous ses textes.

Prérogatives féminines

Qui d'autre sinon les femmes, toujours disposées à nous plier (les hommes sont si droits), avec notre style compliqué et tordu (les hommes sont si simples), avec nos articulations souples (celles des hommes sont si rigides), qui d'autre sinon les femmes et les serpents comme contorsionnistes, s'obstinant en ce nœud obscène, tentateur, répréhensible, qu'on nous exige néanmoins, qu'on applaudit.

LES FREAKS

Les freaks

Dans le numéro du trapéziste, l'essentiel est le risque. Dans celui du jongleur, l'habileté. Mais pour le freak, il ne suffit pas d'être difforme, les gens se lassent vite de regarder. La capacité de concentration est brève chez les êtres humains (comme le savent bien ceux qui prétendent maintenir l'attention avec une toile, une scène, une sculpture). Il n'y a pas de phénomène de cirque qui ait tant d'intérêt pour le public sans devoir présenter quelque numéro. C'est pourquoi les freaks doivent esquisser un petit rôle dans lequel leur difformité est mise en valeur et surmontée, qu'il y ait de l'action, du mouvement, et un récit modique qui sous-tende le tout.

Ainsi, l'artiste anglaise Elizabeth Allen, en plus de montrer ses cornes naturelles, dansait et entonnait des chansons picaresques sur scène. Ainsi, les célèbres Johnny et Robert Eckhart, frères jumeaux (sauf que Johnny n'avait pas de jambes), horrifiaient les spectateurs avec le tour du magicien à la scie. Le plus célèbre des hommes-troncs, le Prince Randian, roulait, allumait et fumait une cigarette en public, véritable tour de force. Je me balance moi-même violemment sur les mots et j'entends le lecteur soupirer de soulagement quand j'évite de quelques millimètres, à chaque envoi, d'être propulsée au-delà de la limite des vingt-cinq lignes établie par la critique pour ce genre littéraire.

Diane Arbus

Avec une perverse curiosité d'enfant et une subtilité fébrile, la photographe Diane Arbus (1923-1971) capturait la beauté funeste des monstres. Elle choisit d'exercer son art dans la même arène où Barnum grandit comme producteur. Arbus devint une chasseresse de phénomènes célèbre, crainte, puis courue. On dit que deux fillettes furent cousues ensemble juste pour apparaître dans ses photos. On dit qu'un homme adulte accepta qu'on transplante sa tête au corps d'un gros garçonnet pour la même raison. Son suicide la changea en l'un d'eux, comme à tout cadavre.

Absences

D'accord, votre artiste n'a pas de pieds, mais ce n'est pas assez. Qu'est-ce qu'il sait faire ? Il marche sur les mains au moins ? C'est un tour des plus communs, mais avec un homme sans pieds on pourrait en tirer profit. Je vois. Pas de mains non plus. Ce serait bien s'il savait faire quelque acrobatie sur les moignons. Ni bras ni jambes ? Bon, ça commence à être intéressant. Un homme-tronc. Vous avez vu le numéro du Prince Randian dans le film *Freaks* ?... Mais d'après ce que vous me dites, le torse... Et la tête ? Une tête qui parle, ça impressionne toujours, surtout si on peut prouver qu'il ne s'agit pas d'un truc. Non plus ? Vous m'intéressez de plus en plus. Pourquoi ne me l'amenez-vous pas que je le voie ? Ah, il est déjà ici, je comprends.

Barnum et Cie.

Les agents de P. T. Barnum parcouraient le monde entier en quête de freaks chaque fois plus différents, plus étranges, plus effrayants. Il fallait, néanmoins, qu'ils rappellent quelque forme humaine, car seule une déformation de ce qui nous est familier peut engendrer cet effet d'horreur et de fascination. C'est ainsi que les agents se sont vus contraints à rejeter certains

spécimens très intéressants, comme l'homme-livre de Cynourie, qu'on pouvait lire de la première à la dernière page sans s'imaginer un instant qu'il eut été enfanté par une femme.

Les deux moitiés

Charles Tripp, l'homme sans bras, gagnait sa vie comme menuisier avant de se joindre au cirque. Eli Bowen, l'acrobate sans jambes, avait deux petits pieds de taille dépareillée qui naissaient de ses hanches et était réputé être le plus bel homme parmi les artistes de cirque. Dans l'un de leurs numéros conjoints, Bowen conduisait une bicyclette alors que Tripp pédalait. Les spectateurs applaudissaient comme des abrutis, sans se rendre compte de tout ce que nous pourrions faire si nous avions cette autre moitié de laquelle nous ne savons rien, la moitié qui nous manque, l'autre partie de ces corps inachevés que par simple ignorance nous imaginons complets.

Celui qui détient le Pouvoir

Lorsque ses parents comprirent qu'il détenait le Pouvoir, ils imaginèrent pour lui un avenir de gloire. Mais la réussite ne dépend pas des habiletés, si magiques soient-elles, sinon d'un amalgame donné d'astuce et de volonté. Un autre aurait pu devenir le maître du monde. Mais lui arrive à peine à gagner sa vie comme phénomène de cirque.

Toutefois, la vie itinérante ne lui déplait pas. Des centaines d'enfants viennent à chaque représentation. De la piste, il a une vue panoramique du public et peut les détecter. Ils sont peu, ils sont rares. Il les reconnaît à tout coup à leurs gestes fuyants, à leur regard triste. Ce sont ceux qui détiennent le Pouvoir. À la fin du spectacle, il s'installe à la sortie et caresse la tête de chacun des enfants. Mais à quelques-uns seulement il injecte ce poison qui les tue au jour suivant presque sans mal, sans douleur. Ma souffrance est bien pire, se dit-il à lui-même pour se justifier.

L'éléphant-homme

Beaucoup d'encre a coulé au sujet de l'homme-éléphant, ce pauvre être difforme, affligé d'une maladie qui le transformait en monstre risible et malodorant, en phénomène de cirque. Mais comme les éléphants n'écrivent pas, on ne sait pas grand-chose du cas curieux de l'éléphant-homme, animal sans trompe ni défenses, capable de sourire et de pleurer, que sa mère protégeait du reste du troupeau. Après la mort de sa mère, l'éléphant-homme fut attaqué par les autres mâles et le troupeau l'abandonna, grièvement blessé, sur la savane. Nouvelle démonstration du fait que, malgré ce qu'on admet communément, les éléphants ne sont pas mieux que les hommes.

La petite Lucía Zárate

Arrivée à l'âge adulte, la Mexicaine Lucía Zárate mesurait cinquante centimètres. Elle pesait deux kilos et demi et était autrement parfaitement normale. Elle fut la naine de cirque la mieux payée de l'histoire. En 1880, elle ne gagnait pas moins de vingt dollars l'heure. Elle mourut d'hypothermie, une nuit où le train dans lequel elle voyageait s'enlisa dans la Sierra Madre.

Tous ceux qui se rendent en pèlerinage jusqu'au lieu de son décès voient en elle un intercesseur auprès de la divinité. Installée au pied du Trône du Seigneur, elle seule parmi toute la hiérarchie des saints serait capable de résoudre les petits problèmes que les autres dédaignent. On implore la minime Lucía de nous débarrasser des cors aux pieds, de la mauvaise haleine, des visites inopportunes, des gens qui parlent pendant le film, des taches de sauce sur le beau linge et des démangeaisons dues aux allergies de contact.

L'homme-squelette

Pete Robinson, l'homme-squelette, pesait moins de trente kilos. Il était connu dans le milieu du cirque pour l'intensité polémique avec laquelle il défendait ses opinions politiques. Il était

marié à la femme obèse Bunny Smith, une beauté de deux cent dix kilos. Cependant, dans le célèbre film *Freaks* de Tod Browning, il interprète le mari de la femme à barbe. Seule la réalité peut se permettre d'être aussi brutalement évidente.

Phénomènes et numéros

Il s'agit que le monstre réalise, justement, les exploits qui exigent la participation des parties manquantes ou difformes. Sont très populaires, par exemple, la femme sans bras qui signe des autographes avec les pieds, la grosse de cirque qui danse le ballet, l'homme sans jambes qui roule à bicyclette, l'enfant sans tête qui se mouche le nez en public.

L'homme-arbre de Java

Dédé Koswara, l'homme-arbre de Java, était affligé d'une rare variante du virus du papillome humain. Des verrues en forme de nœud déformaient ses extrémités jusqu'à les faire ressembler à des branches d'arbre. Au moyen d'une coûteuse opération chirurgicale, on lui retira six kilos de callosités et de verrues, qui recommencèrent très vite à pousser. Pour un temps, Koswara, père de deux enfants, s'était vu obligé à travailler dans un cirque de Bandung pour avoir de quoi se nourrir.

Heureusement, il ne dut pas rester au cirque : grâce à un reportage très bien payé pour le Discovery Channel, il put acheter quelques terres pour cultiver le riz et une voiture usagée qu'il ne pouvait pas conduire avec ses mains comme des branches. Barnum lui-même ne payait pas si bien ses freaks. Il n'avait pas non plus, bien sûr, autant de spectateurs.

Il ne faut pas dédaigner, néanmoins, l'avis des arbres, qui abordent la question d'un tout autre angle.

La femme à tête de mule

Grace McDaniels, la femme à tête de mule, souffrait d'une maladie congénitale, le syndrome de Sturge-Weber, dans sa variante dégénérative. L'Hydre de Lerne, la Chimère et le Cerbère étaient enfants de Typhon et Échidna, c'est-à-dire que, dans leur cas, le problème n'était pas congénital mais héréditaire. Pour leur impresario, cela ne faisait aucune différence.

Sacrifices par amour

Jean Carroll, femme à barbe célèbre, accepta de se raser la barbe pour se marier avec le contorsionniste Johnny Carson. Depuis toute petite, Jean avait toujours été une attraction de cirque, et il ne lui était pas facile de gagner sa vie autrement. Pour cette raison, elle décida de se faire tatouer sur tout le corps sept cents motifs intriqués qu'elle exhiba depuis ce temps avec succès et en détail. Ce fut un processus douloureux et je vous le cite en exemple. Accepteriez-vous d'éliminer ces extrémités hideuses que vous appelez jambes et bras pour vous marier avec moi ? Nos chirurgiens pourraient les remplacer par les agréables appendices vernaculaires. Le reste de votre personne est assez bizarre en ce monde pour continuer à être exhibé sans problèmes.

Toi et Moi, frères siamois

Unis par le dos, les frères siamois Toi et Moi ne se contentent pas de s'exhiber comme phénomènes de cirque, ils demandent mieux que de sommer l'horreur ou la surprise. Comme les autres artistes, ils veulent causer l'admiration. Ils prétendent (et c'est leur droit le plus strict) s'illustrer dans des numéros qui mettent en valeur leur entraînement, leur force, la passion inébranlable des humains à développer des habiletés insensées. Ils coïncident dans leur désir, mais divergent dans leur vocation. Toi aime voler sur le trapèze. Moi est un contorsionniste accompli. Ça vaut la peine de les voir.

La teinture de la Flor Azteca

La *Flor Azteca* est un numéro où apparaît la tête d'une femme comme sortant d'un vase. Une tête vivante, animée, qui parle et répond aux questions. Les incrédules de toujours assurent qu'il s'agit d'un simple jeu de miroirs.

Pour lui teindre les cheveux en évitant les allergies du cuir chevelu, on place la tête grisonnante, fraîchement coupée, dans un vase de teinture noire. En quelques heures on verra les cheveux se colorer de noir. Les têtes au cou long sont préférables.

Tout est relatif

Tout est relatif. Sur ma planète je gagnais des concours de beauté. Ici je suis un phénomène de cirque, dit tristement la femelle originaire d'Alpha du Centaure en secouant ses appendices vibratiles. Bien sûr, qui peut la contredire.

Trois jambes

Le roi Salomon exigea un beau jour d'Asmodée le démon qu'il lui montre un des êtres vivant dans le royaume souterrain. La salle du trône se mit à trembler, la terre s'ouvrit et un homme étrange, à trois jambes, surgit des profondeurs. Asmodée n'avait pas le pouvoir de le retourner à son monde, pas plus que le roi Salomon. Afin de le dédommager un peu pour cet injuste exil, Salomon l'engagea comme berger de ses troupeaux.

Durant la première moitié du vingtième siècle apparut dans des cirques aux États-Unis un homme à trois jambes. Il disait se nommer Francesco Lentini. La troisième jambe naissait de son épine dorsale à la manière d'un appendice caudal et lui servait régulièrement de tabouret dans son numéro.

Se trompe quiconque cherche à établir quelque connexion entre les deux histoires.

Un phénomène de cirque

Il se targue de n'être pas, comme d'autres, le résultat d'une aléatoire combinaison de gènes, sinon un produit choisi, délibéré, décidé par une brillante équipe de scientifiques. Bien peu savent (quoique beaucoup s'en doutent) qu'il n'est rien d'autre qu'un infâme méli-mélo d'ADN involontairement provoqué par la dame qui faisait le ménage au laboratoire.

On pourrait l'imaginer hétérogène, une combinaison de poil, de plumes et de carapace chitineuse et pourtant son aspect est presque monotone, boueux, uniforme. On l'habille, pour les défilés, de tissus aux couleurs brillantes et même là il ennuie, on le garde dans le cirque par compassion, parce qu'il mange peu, on dit aussi qu'il est bon interprète simultanément, très utile quand le cirque voyage à l'étranger.

Trop

Au cirque on me traite avec une douceur compatissante et on me repousse sans violence, avec de bons mots, avec des excuses. De retour à la maison je me regarde dans la glace fêlée et me demande sans réponse : suis-je trop ou pas assez ?

Monstres de foire

Même si les *freak shows* ne sont pas interdits, ils ne sont plus considérés comme des spectacles de bon goût. Réunis en assemblée, les membres de la collectivité décident de permettre l'installation du cirque mais d'interdire le *freak show* qui l'accompagne.

Un des monstres monte sur l'estrade pour défendre son gagne-pain. Que voulez-vous que je fasse d'autre de cette misérable humanité ? demande-t-il, affligé, à son public indigné. Et il ne le dit pas pour qu'on s'apitoie sur son propre sort, mais parce qu'il sait que le mot « humanité » a le don d'émouvoir les terriens.

LES ANIMAUX

Blacamán et Koringa

Le fakir cubain Blacamán, avec l'aide de son élève (et plus tard rivale) Koringa, hypnotisait les lions et les crocodiles au cirque mexicain. Ses détracteurs affirment que les lions étaient drogués et que les crocodiles faisaient comme si, rien que pour l'argent.

Le faux cheval

C'est un vieux tour qui amuse toujours les enfants : le cheval pour de faux. À l'avant il y a un homme debout qui porte la tête de l'animal. À l'arrière, caché sous un tissu qui simule le corps du cheval, un homme penché tient le premier par la taille. Le faux cheval fait quelques tours de piste, exécute deux trois prouesses et puis les hommes se séparent et dévoilent le truc au milieu des applaudissements. Ainsi, celui qui faisait la queue est vu tout entier. Celui de devant, en revanche, montre seulement les jambes, il n'enlève jamais, allez savoir pourquoi, cette tête de cheval si sympathique et légère, en papier mâché. On suppose (mais personne n'a réussi à le prouver) que lui aussi est clown.

Droits animaux

Pendant la seconde moitié du vingtième siècle, la défense croissante des droits des animaux a gravement affecté le cirque traditionnel. En 1982, le petit cirque Fallon, aux États-Unis, s'est vu accusé d'affamer et de martyriser ses animaux, exhibés dans des cages aussi sales qu'étroites et fouettés sans pitié à chaque représentation pour le plus grand plaisir et la plus grande indignation du public. Le procureur a retiré la plainte lorsqu'il a été démontré que les victimes étaient toutes des acteurs déguisés.

Nu

Personne ne le voit, mais ce n'est pas une arnaque comme les habits neufs de l'empereur, ni une farce comme le cirque des puces. Pour le prouver, les clowns dirigent les jets d'eau vers lui afin que le public puisse constater le choc de l'eau se heurtant à une forme fugace. Puis le dompteur invite sur la piste un spectateur tout à fait quelconque choisi au hasard le plus strict. L'homme ou la femme ou l'enfant tend la main avec un sourire amusé et la retire d'un coup, mal à l'aise, dégoûté, pâli, puis s'essuie généralement la paume sur ses vêtements d'un geste angoissé.

Au signal du dompteur, un nain accourt au centre de la piste avec un seau de peinture et le lance vers le haut de toutes ses forces. C'est peut-être le moment que lui déteste le plus, il se met aussitôt à s'ébrouer et à projeter tous azimuts des gouttes et microgouttes de peinture sans pouvoir éviter malgré tout l'horreur, l'horripilation, le malaise que produit la brève et partielle perception de son corps avant de revenir à sa pudique, invisible nudité.

Le dragon

Le problème est que le dragon ne sait rien faire. Il est trop vieux pour voler et peut à peine se soulever de terre comme un poulet. Malgré les deux colonnes de fumée qui s'élèvent faiblement de ses narines squameuses, il n'est plus capable d'expulser son feu vengeur. C'est intéressant, dit le directeur, très intéressant, mais il aurait mieux sa place au zoo qu'au cirque. Embaumé, en son temps, vous pourrez en tirer un bon prix auprès de n'importe quel musée.

Et le maître, ou peut-être l'agent du dragon, quitte le cirque découragé, traînant derrière lui sa troupe d'espèces ailées, un griffon au regard las, une famille de vampires végétariens, un ex-ange qui exhibe maladroitement les moignons de ses ailes mutilées.

Le ligre

Le ligre, lit-on dans les encyclopédies, est le produit du croisement entre un lion et une tigresse. Il a l'aspect d'un lion gigantesque tigré de rayures diffuses. Aux ligres mâles pousse une crinière. Son nom scientifique est *panthera tigris x panthera leo*. Plus grand que son père et sa mère, le ligre peut mesurer plus de quatre mètres et peser jusqu'à quatre cents kilos. Comme le gène qui inhibe la croissance se transmet par la mère chez les lions et par le père chez les tigres, le ligre n'en hérite pas, et grandit donc sans arrêt tout au long de sa vie.

On dit que le plus grand des ligres est plus grand que tout le monde connu. On dit que l'univers entier, depuis le Big Bang même, croît et prend de l'expansion dans la cavité buccale de ce ligre vieillissime sur le point de rendre son dernier souffle.

De l'importance de la taille

En 1832, à Mexico, est arrivé avec un cirque le premier éléphant à poser le pied en terre aztèque. Il s'appelait Mogul. Après sa mort, sa viande fut vendue pour en faire des hors-d'œuvre et son squelette fut exposé comme celui d'un animal préhistorique. Le cirque comptait également un petit dinosaure, pas plus grand qu'un iguane, mais il n'attirait l'attention qu'en raison de son habileté à danser la habanera. Il est mort au cours de l'un de ces pénibles voyages de bourg en bourgade, on l'a enterré sur le bord du chemin, sans même une pierre pour marquer sa tombe, et on n'en aurait jamais rien su si ne l'avait rêvé Monterroso.

La grande attraction

Il se laisse habiller de couleurs brillantes et de paillettes. Dans l'arène du cirque, il marche bien droit. Il démontre sa compréhension de notre langue en obéissant sans hésiter aux ordres du dompteur, il résout des problèmes simples d'arithmétique que lui posent les spectateurs et certains avancent même qu'il sait parler. Son maître l'emmène ensuite avec lui à sa

caravane, il n'a jamais voulu le mettre en cage, ce n'est pas bien de faire ça, explique-t-il aux curieux, à un homme dressé.

Le lavon

De nos jours, peu de gens s'intéressent aux spectacles avec des animaux. On a déjà tout vu. Enlisés dans l'habitude, limités par les exigences de la rectitude politique, les spectateurs préfèrent les cirques où évoluent uniquement les humains, apparemment de leur propre gré. Il n'est pas facile de trouver des animaux capables de provoquer l'émerveillement et qui puissent donner, en même temps, certaines garanties qu'ils n'ont pas été torturés pendant leur entraînement.

Hier à la représentation, notre lavon, toujours indépendant et peu prévisible, a avalé tout rond une vieille dame du public à la chair coriace, recrachant ses os pelés pour prouver l'authenticité de l'exploit. Cependant, les sceptiques, qui ne manquent jamais, dénigraient sa prouesse. Certains disaient que les os se trouvaient déjà dans sa bouche. D'autres n'acceptaient pas que le lavon puisse avoir mangé de son plein gré une vieille dame, sans doute médicamentée, un en-cas au mauvais goût et dangereux pour la santé de l'animal. Parmi eux, beaucoup étaient certains que la soi-disant vieille dame était une jeune actrice bien maquillée, et il était déjà trop tard pour les convaincre qu'ils étaient dans le tort.

Lions et dompteur

Des lions se sont mis d'accord pour s'acheter un dompteur, mais ils n'ont pas beaucoup d'argent. Tout ce qu'ils peuvent se payer est un vieil édenté (néanmoins avec dentier) qui fut dompteur de poulains dans sa jeunesse. Son nom est Francisco Nicomedes Rojas et il vient de Sunchales. Les lions rugissent pour faire féroce, le vieux fait claquer le fouet, il faut avouer qu'il a l'air déceimment fragile et même là le public se lasse. Ils s'en sortiraient mieux avec une jeune blondinette à l'air timide, mais elles sont trop chères, ils économisent.

Lions et clowns

Que les lions mangent le clown, c'est un grand malheur. On se doit de faire enquête pour savoir s'il y a eu accident, crime ou suicide.

Que les clowns mangent un lion, c'est un avertissement.

Le mifps

Le cirque se distingue par ses animaux exotiques, certains complètement inconnus, des animaux qu'on ne trouve dans aucun zoo, dont on ne trouve trace nulle part dans la jungle, nulle part dans la savane. Le mifps, par exemple, a un aspect tellement étrange qu'il n'a pas besoin d'accomplir quoi que ce soit pour s'attirer les applaudissements des spectateurs, mais comme il est foncièrement travailleur, il le fait quand même, il se redresse sur ses larpites et bouge d'un côté à l'autre sa zompelle ce qui trouble les dames présentes, assez, assez, lui crie le dompteur, mais le mifps ne l'écoute pas, il étire la zompelle et la plante dans le sable, sort toutes ses crompsisses et les fait rémodier à qui mieux mieux sans la moindre courtoisie, et surtout il avale l'air, tout l'air de la piste, le mifps se gonfle énormément et les spectateurs commencent à se sentir asphyxiés, assez, assez, lui crie le dompteur en brandissant son fouet, mais le mifps ne l'écoute pas puisqu'il ne possède pas d'appareil auditif, et le fouet lui est sympathique, il ressemble à l'une de ses crompsisses, en retour il fouette affectueusement le dompteur dans le dos, qu'on me reprenne, se dit le dompteur, qu'on me reprenne à me mêler de bêtes vénusiennes qui sont aussi parmoliette dure, aussi têtues.

Un exemple

Dans son roman *Michaël, chien de cirque*, Jack London décrit de manière pathétique et émouvante les tortures auxquelles étaient soumis les animaux de cirque à une époque impitoyable. (Même si toutes le sont.) Cependant, les châtiments n'ont aucunement contribué à mettre à jour l'extraordinaire, unique et secrète habileté de Michaël, découverte, du reste,

par hasard. Le servile fox-terrier était capable de chanter, avec une intonation acceptable, un répertoire de six chansons populaires en suivant le son d'un harmonica. Cessez donc de frapper votre mari.

Chien à trois têtes

Un chien énorme à trois têtes et à queue de serpent fait les délices du public avec ses prouesses jamais vues. Où l'ont-ils trouvé ? demande un enfant. C'est un homme déguisé, lui assure sa mère. Ou peut-être deux.

Le chien marche sur ses pattes arrière, danse au rythme de l'orchestre, fume le cigare et devine le nom et la date de naissance de n'importe qui dans l'assistance. Il devine ou sait aussi la date de sa mort, mais ne la dit pas.

Le public s'amuse. Peu se souviennent, confusément, des difficultés sur le chemin. Le ruisseau tellement gonflé qu'ils ont dû traverser pour arriver au cirque, le vieillard muet et taciturne qui conduisait le chaland pour faire passer les automobiles de l'autre côté et qui n'acceptait qu'une pièce de monnaie comme paiement... C'était quoi déjà, le nom du fleuve ? Pourquoi était-il si loin, ce cirque ?

Tout leur sera révélé après la représentation, quand ils voudront sortir du chapiteau et retrouveront le chien à l'entrée, silencieux et féroce, montrant les dents de ses trois gueules. Alors seulement ils remarqueront, sur les trois têtes du Cerbère, le regard mortel de ces six yeux sanguinolents et cruels.

Les requins se languissent

Au cirque, les requins se languissent. Quiconque a vu leurs petits yeux inexpressifs sait qu'ils sont trop bêtes pour être dressés. Seulement quand tous les autres numéros ont échoué, quand il semble impossible de répondre à la demande d'un public qui s'ennuie, quand les spectateurs commencent à taper du pied de façon agressive et que le directeur sent qu'est

sur le point d'éclater une violente révolte qui pourrait très mal finir, alors seulement on apporte sur scène le bassin des requins et on leur jette un nain, une vieille contorsionniste arthrosique, quelque lion inutile qui mange trop.

HISTOIRE DU CIRQUE

Je suis

Je suis le poteau métallique qui soutient le chapiteau et la toile en fibres artificielles qui le constitue, je suis le lion et le tigre et le ligre et l'ours, je suis la caravane et les lampions et les paillettes du costume de l'écuyère, je suis le trapèze et le trapéziste et la corde où grimpent les acrobates, je suis l'obscurité au-dessus de l'abîme, je suis le chaos, je suis le verbe qui sépara l'obscurité de la lumière, je suis celui qui dit que le cirque soit, et le cirque surgit des eaux et je vis que cela était bon.

D'autres disent que le cirque moderne est né à la fin du dix-huitième siècle, quand Philip Astley, sergent-major de l'armée britannique, découvrit que, grâce à la force centripète, un homme peut se tenir debout sur un cheval qui galope en cercle.

Les deux versions sont vraisemblables et peuvent être simultanément vraies.

Naumachies et pantomimes

Au début les hommes nous imitaient. Les Romains de l'Antiquité, notamment, atteignirent un certain degré de perfection. Dans les pantomimes du cirque, les acteurs étaient en général des criminels condamnés à mort. Ils entraient dans l'arène vêtus de tuniques brodées d'or et de capes pourpres. Bientôt, leurs habits prenaient feu et les délinquants mouraient brûlés vifs. La populace donnait à ces habits le nom de *tunica molesta*. On les enduisait aussi de résine et de poix : en s'embrasant, ils se transformaient en torches humaines qui illuminaient la nuit. Parfois les pantomimes recréaient avec réalisme des événements historiques ou des mythes plus ou moins tragiques, comme la castration d'Attis.

Mais les batailles rangées et surtout les naumachies, simulacres de batailles navales, étaient beaucoup plus sanglantes en raison du nombre de participants. La plus grande naumachie de tous les temps fut sans nul doute celle organisée par l'empereur Claude en l'an 52. Sur un

énorme lac artificiel, la fausse flotte de Sicile affronta la fausse flotte de Rhodes : dix-neuf mille hommes combattirent à mort.

Entre nous, il n'y a pas eu spectacle populaire plus réussi que celui de la Seconde Guerre mondiale, tant pour sa durée que pour la quantité de personnes impliquées. À la fin, quelques voix se sont tout de même élevées en condamnation. Avaient péri cinquante-cinq millions d'êtres humains, qui ne se reproduisent pas facilement. Depuis lors, et surtout depuis le développement des armes nucléaires (ils sont d'un génie créatif!), on préfère les affrontements plus restreints, comme le Vietnam, les guerres tribales africaines, le terrorisme, les Balkans, bref, les situations circonscrites qui permettent d'apprécier le spectacle et de prendre les paris sans mettre réellement en danger cette espèce amusante et belliqueuse.

Capsule d'information sur le cirque mongol

À grand renfort de loups, de yaks et de chameaux, le cirque mongol confirme aujourd'hui sa longue tradition de dressage d'animaux. Le dernier dalaï-lama de Mongolie, Bogdo Khan, également appelé Khutuktu, célébrait chaque anniversaire de son règne par des numéros auxquels participaient fauves et dompteurs. Les animaux de ses étables privées furent empaillés par les révolutionnaires en 1921 et sont aujourd'hui exhibés dans son palais.

Il y a plus de mille cinq cents ans, faisant étalage de cette habileté maintenue par la tradition, les Mongols réussirent à domestiquer la montagne la plus haute de Mongolie, dans l'Altaï : le Kujten Uul. Dans son numéro, ponctué d'un accompagnement musical de tambours vite réduit au silence par le bruit assourdissant que produisait l'artiste, le Kujten Uul déclenchait les avalanches selon le gré du dompteur et était capable, même, de saluer le public d'une révérence.

À partir du huitième siècle, alors que le Tibet était dominé par l'empire mongol, on tenta de dresser l'Everest, mais les trois mille mètres de différence entre les deux montagnes rendirent cette tâche impossible, ce pour quoi il demeure encore aujourd'hui à l'état sauvage.

Théorie des cent exercices

L'âge d'or de l'acrobatie chinoise se situe entre la dynastie Han et la dynastie Song, éteinte par les barbares en l'an 1126. Sous la dynastie Han, l'empereur Yang Han fit inventorier les disciplines acrobatiques pratiquées à cette époque dans sa *Théorie des cent exercices*, ou *Baixi*. Il y a ceux (qui n'aiment pas l'empereur) qui disent qu'à l'achèvement du livre, Yang Han exigea que tout acrobate capable de réaliser des prouesses ne figurant pas dans le livre soit amené en sa présence. Quand l'empereur confirmait lui-même l'originalité absolue du numéro, l'artiste était récompensé de cent lingots d'or et on lui coupait la tête.

Malabars

Les hommes forts du cirque s'entraînent avec des poids et des barils, mais en public ils tendent à soulever seulement des gens ou des animaux, pour prouver que ce n'est pas de la triche. Hugh David Evans était nord-américain et très fort. Selon la chronique nécrologique publiée dans la *Detroit Free Press* du 15 novembre 1934, c'était un homme à la carrure robuste et au poids considérable : il réussit une fois à ébahir P. T. Barnum en soulevant avec les dents un cheval de six cents kilos. Il était aussi capable de couper en deux, d'un coup de dent, un dollar d'argent. Mais ses exploits se sont vus obscurcis par un menu jeune homme à l'aspect fragile et d'à peine cinquante-sept kilos qui réussit à se soulever lui-même d'une seule main pendant vingt secondes.

Juan Moreira

Vers la fin du dix-neuvième siècle parut en Argentine le roman *Juan Moreira*, qui racontait les aventures et mésaventures d'un gaucho rebelle. Le livre connut un succès tel que la triste fin du gaucho Juan Moreira fut représentée au cirque, avec luxe de prouesses au maniement des poignards. De temps à autre, en quelque bled perdu, un spectateur naïf, embrouillé par la

vraisemblance du spectacle, sautait dans l'arène couteau en main, prêt à défendre Moreira dans son combat contre l'autorité.

Cette intervention spontanée avait habituellement d'énormes répercussions sur le reste du public, qui applaudissait, riait, huait et recommandait le spectacle. Si bien que le directeur décida de l'intégrer à la représentation. Pour que le tour fonctionne, le rôle devait être donné à une personne connue dans la région. Dans chaque village on embauchait quelque vagabond mal entretenu, de ceux qui ont l'habitude de promener un peu partout leur bouteille de gin, pour faire le spectateur ingénu.

C'est ainsi qu'en un patelin quelconque, on tomba sans le savoir sur un ex-brigadier de police, dispensé de service en raison de son penchant pour la bouteille. L'homme, séduit par l'occasion qui se présentait à lui, feint d'accepter le rôle afin de pouvoir remplir la mission de toute sa vie : attraper le célèbre Juan Moreira. Pendant le spectacle, fort ivre, il sauta dans l'arène comme pour le défendre, sortit son escopette et tira une balle à l'acteur qui jouait le gaucho rebelle. Jugé et condamné, il ne comprit jamais de quoi on l'accusait.

Papier de riz

La période Edo, époque de grand isolement, dura trois siècles au Japon. Sans influence du monde extérieur, un type d'acrobatie très original vit le jour, heure de gloire des funambules, qui marchaient sur un fil incliné tressé en papier de riz. En 1816, Yamamoto Kobata, six ans, dansa sur le fil et, à la fin de son numéro, coupa le fil avec ses orteils en se laissant tomber délicatement.

L'un de ses émules, âgé de quatre ans au début de l'exploit, réussit à se tenir sur le fil coupé pendant trente-cinq ans jusqu'à ce que, au début de l'ère Meiji, le Japon brise son isolement et que commencent à entrer dans l'archipel les artistes étrangers.

Huîtres

L'Anglais Richardson fut l'un des avaleurs de feu les plus célèbres de l'histoire. Il avalait ou faisait semblant d'avaler des braises, du soufre, de la cire fondue, du brai et du sulfure en flammes, ébahissant le public de France et d'Angleterre du dix-septième siècle. Les cirques n'existaient pas encore. D'abord dans la rue, puis dans les maisons des familles riches, Richardson faisait sensation avec ses numéros de salon tape-à-l'œil. L'un d'eux consistait à placer sur sa langue une huître vivante, puis à la couvrir de braises et à souffler à l'aide d'un petit soufflet jusqu'à ce qu'elle s'ouvre, cuite à point. Les huîtres applaudissaient en tapant des valves, sans déplorer le décès de la suicidée.

Munitions

L'inventeur du tour ou de la discipline de l'homme-canon est un militaire italien du nom de Farini. En réalité, les hommes-canons ne sont pas projetés par une explosion de poudre mais par un ressort activé par un mécanisme hydraulique ou pneumatique. (La poudre s'utilise au cirque pour provoquer des effets sonores, olfactifs et visuels.) Le premier homme-canon était une jeune fille de quatorze ans, tirée en 1877.

À la différence des balles ou des boulets ordinaires, les hommes-canons sont réutilisables. C'est pourquoi, bien qu'ils requièrent un certain entretien, on les recommande souvent comme munitions.

Houdini, maître de l'évasion

Tour à tour illusionniste, athlète, contorsionniste et serrurier, il se fit appeler Houdini, créa le numéro d'évasion et en fut de tous les temps le maître absolu. De ville en village, il se faisait connaître en mettant au défi le chef de la police ou de la prison locale de le garder enfermé. Il s'est défait des cordes, chaînes, camisoles de force, menottes de toutes sortes, barils,

coffres, malles, bidons, sacs, vestes, cercueils, cages et chambres fermées. Et cependant, j'ai moi-même réussi à le capturer ici pour vous, pour toujours.

Illusion et jonglerie

De Blas et Mateu notent qu'en Orient ancien, il y a de cela quelque trois mille ans, les jongleurs et acrobates se déplaçaient déjà en troupes, utilisant des objets de toutes sortes, comme les armes (instruments habituels des arts martiaux), jouets pour enfants (diabolos, bâtons du diable) ou ustensiles domestiques (vases de porcelaine) qu'ils lançaient et rattrapaient avec différentes parties du corps. Le célèbre jongleur Tse Ling Puan de la cour de l'empereur Huang pouvait maintenir en l'air jusqu'à cinq châteaux en même temps. Certains le considèrent comme le créateur de l'illusionnisme.

Le premier avaleur de feu

Eunus était syrien et esclave, ingénieur et rebelle. En l'an 133 av. J.-C., il devint (sans jamais le savoir) le premier avaleur de feu connu de l'histoire de l'Occident. Il mena une révolte d'esclaves en Sicile, où il prit plusieurs villes et arriva à se faire couronner roi. Comme preuve de l'inspiration divine qui l'animait, il avançait en tête de ses troupes désespérées en crachant feu, fumée et étincelles. Il tenait dans la bouche une coquille de noix remplie de matière ignée, tisons et soufre et soufflait à travers ses orifices, avec l'effet d'un soufflet sur les braises. Au Cirque du Soleil il aurait été brillant. Capturé vif, la multitude de Rome s'est limitée à le démembrer, spectacle sans nul doute intéressant mais impossible à reproduire.

Abeilles

Londres, 1772. Le public applaudit avec enthousiasme sans savoir qu'il est en train d'admirer un artiste qui n'aura pas son pareil dans l'histoire. Un pied sur la selle et l'autre sur le cou du cheval, Daniel Wildman exécute des acrobaties équestres. Son visage et sa tête sont couverts

par un essaim d'abeilles vivantes, comme un masque. Sur un geste de leur dompteur, les abeilles s'écartent pour découvrir sa bouche. Wildman porte alors à ses lèvres une coupe de vin à la santé du public. Dans un autre numéro, il est attaqué par trois molosses féroces qu'il réussit à mettre en fuite en lançant à leurs trousses trois essaims d'insectes.

Il croit faire école et pourtant il ne laissera pas de disciples. Daniel Wildman, embauché par le cirque de Philip Astley, sera reconnu à jamais comme un génie de l'apiculture et le seul artiste hippo-apicole dont on se souviendra. Les abeilles travaillent pour lui. Beaucoup l'estiment bourdon, mais personne ne s'avise de le dire. Il craint le vol nuptial.

Le rire inespéré

Le célèbre clown Pepino 88 n'était pas anglais. Il s'appelait José Podestá. L'Anglais, c'était Frank Brown, que les enfants argentins appelaient Frann Bronn. Tous deux se produisirent à Buenos Aires à la fin du dix-neuvième siècle. Il y en eut un autre, qui ne réussit pas moins bien mais resta inconnu, qui n'avait pas de nom ou ne voulut jamais le dire. Sa spécialité était de faire rire enfants et adultes lors de situations malaisées, comme les veillées funèbres, les examens scolaires, les visites aux malades ou les réunions de travail. Beaucoup disent qu'il rôde encore, exerçant son art secret et tentant, inutilement, de se faire embaucher par un cirque : les directeurs craignent que sa présence annule l'effet de suspens dans les numéros à haut risque, ou les rende plus difficiles.

Sitting Bull

Sitting Bull, chef des Sioux Lakota, vainquit l'armée américaine, qui était sous le commandement du général Custer, lors de la bataille de Little Bighorn. À peine quelques années plus tard, il faisait partie des artistes du *Wild West Show* que Buffalo Bill fit tourner en Europe. Le grand chef gagnait cinquante dollars par semaine, plus ce que lui rapportait la vente de photos autographiées. Buffalo Bill et Sitting Bull étaient bons amis, conscients, sans

doute, d'appartenir à une espèce en voie de disparition, comme les bisons qu'ils chassaient jadis.

Ils se trompaient pourtant : les bisons ont survécu.

L'acrobate émissaire

Dans l'éducation d'un prince d'Angleterre, le *whipping boy* jouait le rôle fondamental du bouc émissaire. Quand le prince commettait quelque erreur ou quelque forfait, on administrait au whipping boy le châtement qu'il était interdit de décharger sur la personne sacrée de Sa Majesté.

Le célèbre acrobate italien Archange Tuccaro, auteur du premier traité sur *l'exercice de sauter et voltiger en l'air (Trois dialogues, Paris, 1599)*, fut engagé pour enseigner l'art acrobatique à l'empereur Maximilien d'Autriche. Selon le récit d'un témoin oculaire, chaque fois que le monarque commettait une maladresse en exécutant ses culbutes aériennes, un jeune saltimbanque tombait par terre à sa place. En raison de la piètre inclination naturelle de Maximilien pour ce type d'exercice, les jeunes acrobates, avec leurs os cassés, devaient être remplacés régulièrement.

Buffalo Bill

William F. Cody, alias Buffalo Bill, défendit et alimenta nombre de caravanes au cours de leurs traversées de l'Ouest américain, tuant Indiens et animaux. Une entreprise de chemin de fer l'engagea pour tuer les bisons qui s'interposaient sur le passage du train et qu'on considérait comme une plaie. Son tir rapide et précis lui valut le statut de légende vivante.

Au cours des dernières années de sa vie, Buffalo Bill créa et dirigea son propre cirque : le gigantesque *Wild West Show*, où il exhibait pour le public son adresse au tir, deux ou trois bisons et beaucoup des Indiens contre qui il avait lutté. Il fut plus heureux que ce que beaucoup imaginent.

À un journaliste qui l'interviewait après la représentation, Buffalo Bill avouait qu'il y avait une activité à laquelle il était aussi rapide qu'au tir, mais malheureusement, ce n'était pas quelque chose qui pouvait se faire en public. Avec un sourire complice et coquin, promettant qu'il n'en publierait mot ni n'en conterait rien à personne, le journaliste l'invita à s'expliquer en privé. Je suis bon lecteur, dit Buffalo Bill, soupirant avec quelque mélancolie.

Fantaisies hippiques

En 1827, l'Anglais Andrew Ducrow, disciple d'Astley, maria pour la première fois le jeu théâtral à l'acrobatie équestre dans une fantaisie appelée *Le Courrier de Saint-Pétersbourg*. Le numéro était suivi d'une parodie, *La dépêche de Lilliput*, exécutée par des nains et des lilliputiens à cheval sur des poneys. Malgré son imagination fertile, Ducrow ne s'imagina jamais que son numéro principal était tout aussi parodique, il ne soupçonna jamais notre existence et n'eut jamais conscience des différences (si comiques, et pas seulement de taille) qui nous distinguent des hommes.

Indomptable

Dans la fiction, l'idée d'un éléphant qui marche sur le fil mou est une évidence. Dans la réalité, par contre, un seul dompteur a réussi un tel exploit : Dan Rice (1823-1900), célèbre clown nord-américain, grand ami du président Lincoln et lui-même candidat à la présidence des États-Unis. Son étonnante habileté de dompteur lui a permis de briller dans des numéros insolites : dans l'un d'eux évoluait un cochon du nom de Sybil, capable de donner l'heure avec un certain degré d'exactitude; dans un autre apparaissait un rhinocéros savant. On dit, néanmoins, qu'il n'a jamais pu faire en sorte que son épouse lui serve un bon repas chaud. À ce qu'il paraît, elle se contentait de dire l'heure, mais pas avec autant de grâce que Sybil.

Gétules et pachydermes I

On raconte que les Numides du nord, les Gétules des plateaux et les Garamantes du désert peuplaient la région du Sahara. On raconte que les Gétules, lances habiles, firent partie de l'armée romaine en tant que troupes auxiliaires, mais pas les Garamantes. On raconte que les Gétules prenaient soin des éléphants au cours du voyage en mer qui les mènerait finalement à Rome et son cirque, où ils se voyaient contraints de les tuer pour le plaisir et l'amusement de presque toute la populace et de quelques poètes comme Stace ou Martial. On raconte que la traversée était longue et difficile : Gétules et pachydermes, peu coutumiers des voyages en bateau, avaient le mal de mer. On raconte la pathétique histoire d'un Gétule amoureux de son éléphante, qui préféra planter sa lance dans son propre cœur plutôt que d'assassiner son aimée, à qui une plèbe émue pardonna la vie. On raconte la naissance, presque deux ans plus tard, d'un éléphant un peu niais, qui apprit néanmoins en quelques mois à manier la lance avec la trompe. On raconte à Rome, comme n'importe où ailleurs, beaucoup d'histoires fantaisistes dont la preuve reste difficile, voire impossible à faire.

Gétules et pachydermes II

La victoire sur les Carthaginois assure à Rome un approvisionnement en animaux exotiques du nord de l'Afrique pour les jeux du cirque. Dans l'arène ont lieu des chasses publiques sanglantes, dangereuses sans nécessairement être fatales aux figurants humains. Durant sa seconde charge de consul, Pompée offre pour la première fois au peuple de Rome une chasse aux éléphants. Les grilles garantissant la sécurité du public résistent à peine aux assauts des animaux qui tentent furieusement de s'échapper. Les lances des Gétules à leurs trousses.

Avortée leur tentative de fuite, les animaux se rassemblent au centre de l'arène et barrissent leur chant de mort. Le public, sans doute pris de peur plus que d'émoi, appelle sur Pompée tous les maux, raconte Pline dans son *Histoire naturelle*.

Comme les êtres humains n'ont pas conscience de l'existence d'univers parallèles, Pline ignore que, simultanément, les Gétules sont aplatis par les pachydermes qui défoncent les grillages et s'emparent sauvagement des rues de Rome et que pour cette raison, nous voici, nous les pachydermes qui racontons cette histoire qu'en un autre lieu racontent les Gétules et en un autre encore, les lances.

Histoire imaginaire

On surnomme la ville chinoise de Wu Qiao la « cité des acrobates ». *L'Histoire imaginaire des acrobates de Wu Qiao* est un livre publié par les services culturels de la province chinoise du Hebei. On n'y raconte pas la découverte du saut périlleux au long des siècles par une succession d'artistes successivement incapables de transmettre l'exploit inédit avant Wo Liang, le premier qui survécut. On ne dit rien de la pyramide humaine qui atteignit la Mer des Humeurs, où elle eut un accident, la tête du petit qui évoluait à la cime se heurtant à la couche de basalte caractéristique des mers lunaires. On ne mentionne même pas l'acrobate extraordinaire, au nom oublié, qui au temps de l'Empereur jaune réussit à sauter par-dessus lui-même, vraisemblablement parce qu'il n'était pas chinois mais d'origine coréenne. Mais en revanche le livre existe. Et sa seule présence dans la réalité l'exempte d'exploits plus spectaculaires.

Houdini et Conan Doyle

Conan Doyle, le plus logique de tous les écrivains du monde, capable de pousser le raisonnement jusqu'à ses ultimes et extravagantes conséquences, croyait néanmoins aux phénomènes paranormaux. Son grand ami Harry Houdini, l'illusionniste ayant ensorcelé les auditoires du monde entier par sa magie, était un rationaliste absolu qui voua une bonne partie de sa vie à démasquer les trucs des médiums et spirites. Se heurtant à des conceptions aussi disparates, leur amitié s'effrita. C'est seulement après leur mort que put les réconcilier Sherlock Holmes.

Historia Augusta

Selon ce que raconte *l'Histoire auguste*, l'empereur Probus ordonna un jour de relâcher dans l'amphithéâtre cent lions aux longues crinières. Le grondement de leurs rugissements rappelait le tonnerre de l'orage. Les lions essayèrent de fuir et on dut les tuer par derrière car il fut impossible qu'ils fassent face aux bestiaires. Pendant qu'ils mouraient, ils ne donnèrent pas le grand spectacle escompté, l'impétuosité qui les animait au sortir des cages leur faisant maintenant défaut. La peur paralysa bon nombre d'entre eux et comme ça, immobiles, on dut les abattre à coups de flèches.

Il existait une École des bestiaires, où étaient formés dans les règles de l'art les gladiateurs destinés à combattre les fauves. On proposa alors la création d'une École des lions, où hommes et animaux doués d'une grande bravoure et de férocité pourraient être dressés pour devenir de bons lions. On raconte que l'un des meilleurs lions fut un vaillant rossignol et un autre encore (mais ce ne sont que des on-dit), une certaine patricienne.

Robert-Houdin et le coffre en métal

Si son disciple Houdini fut surtout un athlète, Robert-Houdin tira tout son art de son métier d'horloger. Cependant, ce qui prit le plus d'importance chez l'un comme chez l'autre, et comme chez tous les illusionnistes, fut la compréhension psychologique de l'illusion, la fine perception des brèches par où faire passer le leurre.

L'un des tours propres à Houdin consistait donc à présenter un coffre en acier léger, que même un enfant pouvait soulever, et à demander ensuite aux hommes les plus forts parmi le public d'essayer de le déplacer, pendant qu'il le gardait calé au sol par la force d'un puissant aimant. Le tour eut beaucoup de succès alors qu'Houdin affirmait que son pouvoir magique consistait à accroître le poids du coffre. Mais il découvrit très vite que l'effet produit était d'autant plus impressionnant s'il affirmait être capable d'extraire la force d'un homme, l'affaiblissant au point qu'il ne puisse plus bouger l'engin. Comme certains auteurs qui, au lieu

de reconnaître le poids véritable de leur roman, rejettent la faute sur la faiblesse du lecteur. Ce tour peut s'exécuter sans aimant, mais il faut pouvoir compter sur l'appui infallible de la critique.

Les Pilagá

Dans la troupe des frères Podestá figurait une tribu d'indigènes Pilagá, qui prenaient part aux défilés avec leurs armes et leurs habits traditionnels. Les Pilagá, cependant, ne faisaient partie d'aucun numéro sur la piste du cirque et tout porte à croire que, hormis pendant le défilé, ils travaillaient comme manœuvres.

On a tenté de se servir d'humains d'ethnies diverses à pareille fin dans certains spectacles, mais à marcher dans les rues de notre monde, auxquelles ils ne sont pas habitués, ils se brisent facilement. Ils sont remplis de fluides qui tachent d'une manière répugnante et très difficile à nettoyer.

Sarrasani traverse l'océan

À son heure de gloire, le cirque allemand Sarrasani employait, techniciens et artistes confondus, cinq cents personnes de trente-sept nationalités différentes, et cinq cents animaux. Six avions et une montgolfière annonçaient son arrivée. Ses cent cinquante véhicules privés lui évitaient de dépendre du train. Voir toute la troupe s'embarquer sur le navire qui lui ferait traverser l'océan pour aller tourner en Amérique du Sud était un spectacle majestueux. Des exégètes de l'Ancien Testament ont cru déceler les traces d'une première manifestation du cirque Sarrasani dans l'histoire de l'arche de Noé. Semblerait-il que, quand la pluie se mit à tomber, et comme unique condition d'embarquement, Noé exigea qu'embarquent des mâles et des femelles de chaque espèce. Les habiletés des dompteurs et saltimbanques servirent à pallier l'ennui angoissant des quarante jours et quarante nuits de déluge incessant, plus les cent cinquante jours que prit à se retirer l'eau qui entourait la terre.

Théâtres de variétés

L'avènement des théâtres de variétés menaça l'existence même du cirque allemand. Tentés par des offres alléchantes et l'occasion de se produire dans un espace restreint qui suscitait une complicité particulière avec le public, grand nombre d'artistes délaissèrent le cirque pour le music-hall. Pour les illusionnistes en particulier, la prestation en salle élargissait l'éventail des possibilités en confinant l'angle de vision du public sous les 180 degrés, comparativement aux 360 degrés d'yeux attentifs qu'exige la piste du cirque. Seul le Grand Corbelli (ou Bertolt Luftmensch) réussit à multiplier les contrats, se produisant au cirque et au théâtre de variétés le même jour à la même heure, mais comme il n'était pas illusionniste mais magicien, il se transformait de telle sorte que personne ne s'en rendit compte. Il s'en trouve même pour dire qu'ils étaient deux.

Troupes ethnologiques

Ce fut Louis Dejean, génial directeur de cirque français, qui présenta le premier des troupes ethnologiques formées de peuples peu connus. D'authentiques Nubiens, Hottentots, Inuits (alors appelés Esquimaux) et Sioux défilèrent au dix-neuvième siècle dans les pistes et vaudevilles d'Europe. L'une de ces troupes, originaire de l'Atlantide, continent submergé, fit les délices du public pour une seule nuit magique, avant de disparaître par la faute du chorégraphe, à qui vint la mauvaise idée de faire saluer les artistes hors de l'eau.

Une femme à barbe

Il y a des histoires qui ne laissent pas la moindre place à l'imagination.

Au cours d'une tournée au Mexique, en 1854, un producteur de cirque s'intéressa à la domestique de ses hôtes. C'était une jeune fille d'une vingtaine d'années formidablement velue, qui mesurait à peine un mètre trente-sept. Elle avait l'air d'un orang-outang barbu. Elle avait les mâchoires prognathes, des dents en double rangée comme celles d'un sélacien,

la taille fine et une grâce féminine toute naturelle. On ne sait si elle décida de le suivre par amour, pour son argent, par goût de l'aventure, ou pour échapper à la routine tragique de son destin. Le producteur exhiba Julia Pastrana dans le monde entier, la rendit célèbre et peut-être heureuse.

Elle avait déjà le métier dans le corps quand Theodore Lent fit sa connaissance. Pour la dérober à son agent, il se maria avec elle. Ainsi, en plus des profits que lui rapportait le cirque, il put vendre des billets encore plus chers pour l'entrée à sa propre demeure, où la femme-singe servait le thé aux visiteurs stupéfaits. Elle se retrouva enceinte de Lent, qui vendit des places pour assister à son accouchement, lequel eut lieu en 1860 à Moscou. Le bébé naquit avec les mêmes particularités que sa mère et mourut deux jours plus tard. Julia mourut trois jours après, toujours entourée de spectateurs. Lent mit aux enchères les cadavres embaumés, finalement achetés par l'Université de Moscou. Mais, quand il apprit que l'université exhibait les momies sous le prétexte d'une exposition « scientifique », il réclama les cadavres de son épouse et de son fils et se remit à les exhiber de par le monde. Quelque temps plus tard, en Suède, Theodore Lent se maria à une autre femme à barbe. Il mourut fou en 1880.

Il y a des histoires qui ne laissent pas la moindre place à l'imagination.

Ancien jeu de cirque

Dans son *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, Sebastián de Covarrubias écrit que *voltear* (volter, virevolter), est ce que fait celui qui fait des voltes au sol et en l'air avec son corps et passe dans des cerceaux d'osier. Covarrubias ajoute qu'au sol, on peut faire le *saut de la truite*, la *pelote* et le *moulin*; ce dernier s'exécute en posant la tête au sol et en faisant avec le corps des voltes et des pirouettes à la ronde.

On dit que le moulin était un jeu pratiqué aux fêtes secrètes des bourreaux français, le temps que perdura l'usage de la guillotine.

Anniversaire

Le poète Calpurnius décrit une fête donnée par Néron pendant laquelle le sol du cirque s'ouvrit, et du fossé surgit une forêt entière d'arbres véritables plaqués d'or, des fontaines parfumées et des animaux féroces importés d'Afrique.

Aux jeux offerts au peuple de Rome par Septime Sévère en l'an 202, l'arène se convertit en navire énorme, qui se disloqua aussitôt, relâchant sur la piste sept cents bêtes féroces parmi lesquelles se trouvaient lions, panthères, ours, buffles et autruches.

Beaucoup plus tard, pendant les fêtes organisées par l'empereur Pléthoricus en l'honneur des dix mille ans de la fondation de Rome, on fit surgir devant les yeux émerveillés des spectateurs une ancienne et authentique navette spatiale du vingt-sixième siècle. À l'ouverture des écoutilles, un groupe d'humains sortit de la navette. L'émerveillement et le délice du public devinrent sans limites, surtout que la majorité des présents ignoraient qu'il existait toujours quelques représentants de l'espèce. Ils moururent valeureux au combat sous une ovation historique.

QUELQUES FAITS HISTORIQUES ET VÉRIFIABLES AU SUJET DE CERTAINS PERSONNAGES RÉELS ET/OU CÉLÈBRES MENTIONNÉS DANS CE LIVRE

ALFREDO CODONA. Il fit ses débuts de trapéziste en 1894, dans les bras de son père, sept mois après sa naissance dans l'État de Sonora, au Mexique. Il appartient depuis toujours à la patrie nomade du cirque. Il forma avec son frère et sa sœur la troupe des *Codona Voladores* (Codona volants). Personne avant lui n'avait su intégrer le triple saut périlleux dans un numéro de routine. Personne, ni avant ni après, ne le réussit avec autant de grâce. Il quitta sa première épouse pour la reine mondiale du trapèze, la colossale et minuscule Lillian Leitzel. En 1931, un des cerceaux de métal qui soutenait Lillian se fendit et l'artiste, qui avait toujours refusé de travailler au-dessus d'un filet, s'écrasa contre le sol en ciment. Codona se remaria avec une trapéziste de sa propre troupe, mais ne se remit jamais de la mort de Lillian. Chaque fois plus imprudent et audacieux dans son numéro, il finit par se blesser gravement et dut renoncer au trapèze. En 1937, sa troisième épouse, Vera Bruce, demanda le divorce. Pendant qu'ils discutaient chez l'avocat, Codona sortit un revolver, tira quatre coups sur Vera et se tua d'une balle dans la tête. Dans une note trouvée par sa famille, il demandait à être enterré auprès de Lillian Leitzel.

ARCHANGE TUCCARO. Né en 1536 au Royaume de Naples, il fut un acrobate et un danseur accompli. L'empereur Maximilien II de Bavière s'employa à apprendre ses prouesses gymniques avec des résultats relatifs. En 1570, Tuccaro s'installa à Paris à la cour du roi Charles IX de France, où on lui octroya le titre curieux de Saltarin du Roi et la tâche risquée d'instructeur de gymnastique et d'acrobatie du roi. Archange découvrit un exercice qui lui vaudrait célébrité et postérité comme aucun de ses jeux acrobatiques : l'écriture. En 1599, il publia à Paris son livre *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaite démonstration & intelligence dudit Art*. Il mourut en 1602 ou peut-être, d'un saut, en 1616.

BLACAMÁN ET KORINGA. Pietro Blacamán naquit hirsute et calabrais. Mais, vers la fin des années vingt, il avait réussi à se transformer en fakir hindou, capable d'hypnotiser poules, crocodiles, hommes forts, lions et publics du monde entier. Blacamán se hissa à l'Olympe des fakirs hindous et du monde du spectacle en général quand il joua dans le film hollywoodien *You can't cheat an honest man*. Koringa fut sa belle et mystérieuse assistante. Elle aurait pu être la fille d'un maharaja abandonnée dans la jungle et élevée par les reptiles, ou encore la dernière représentante de la lignée des Amazones. Mais ceux qui l'ont bien connue affirment qu'elle était française. Sans doute immune à son pouvoir hypnotique, Koringa laissa Blacamán pour se produire seule, avec grand succès, en tant que « seule femme fakir au monde », jouant sur tout l'érotisme public que la société des années trente et quarante était disposée à supporter ou à apprécier.

BOGDO KHAN. La Mongolie proclama son indépendance de la Chine en 1911. Son premier et dernier roi fut le Bogdo Khan, guide spirituel du bouddhisme tibétain au pays. Il est considéré comme la huitième réincarnation de Jebtsundamba Khutuktu. Après sa mort, en 1924, le gouvernement communiste déclara qu'il n'y avait plus de réincarnations de Khutuktu, et s'établit la République populaire de Mongolie. Le Bogdo Khan était friand de numéros d'animaux dressés. Il est mieux connu par son titre que par son nom, peut-être parce que ce nom est Agvnlvsanchoijinnimadanzanbanchugwas.

BUFFALO BILL. En 1845, à la naissance de William Frederick Cody, son père n'imaginait pas qu'il le laisserait orphelin onze ans plus tard, assassiné par des partisans de l'esclavage. Le petit William n'imaginait pas qu'avant d'avoir vingt ans, il serait messenger, agent du Pony Express et explorateur des caravanes arrivant à Fort Laramie. Personne ne s'attendait à la Guerre civile, dans laquelle William Cody combattit du côté de l'Union. En tant qu'explorateur de l'armée, il découvrit et apprit à respecter les peuples indigènes. Il réussissait mieux que d'autres à la traque du bison. C'est en raison de cette habileté qu'il fut engagé pour nourrir les travailleurs du chemin de fer et qu'on lui donna le nom de Buffalo Bill. Il n'imaginait pas

alors qu'à peine quelques années plus tard il se convertirait en exotissime imprésario de cirque et que son fameux *Wild West Show* parcourrait l'Europe, inventant sur son passage la légende d'un monde en voie de disparition. Il fut, néanmoins, un homme d'une grande imagination. Il mourut en 1917 et on lui attribue comme ultimes et futiles paroles « *the show must go on* ». Le spectacle, de toute façon, continue.

CHARLES B. TRIPP. En Ontario, au Canada, naquit en 1855, à l'horreur de ses parents, un enfant sans bras qui serait, malgré tout, riche et célèbre. Charles apprit à faire avec les pieds plus que ce que beaucoup savent faire avec les mains. Déjà à l'adolescence, avec son travail de menuisier, il faisait vivre sa mère et sa sœur. Il avait dix-sept ans quand il se présenta à New York devant P. T. Barnum. Il suffit au célèbre producteur de le voir se raser et mettre ses chaussettes pour l'engager sur l'heure. Charles Tripp, la Merveille sans bras, s'exhiba avec succès pendant cinquante ans et si au début il se limitait à accomplir devant public des gestes quotidiens comme s'habiller ou se laver le visage, il raffina peu à peu son art et s'illustra par sa calligraphie, par ses portraits, dans l'art de découper le papier et, finalement, en photographie. Pendant un certain temps il forma un duo d'acteurs avec Eli Bowen, qui était dépourvu de jambes. En 1930, la Merveille sans bras mourut dans ceux de son épouse Mae.

CONAN DOYLE. Le médecin et écrivain anglais Arthur Ignatius Conan Doyle (1859-1930) créa le détective Sherlock Holmes, dont la célébrité surpassa celle de son auteur. Conan Doyle dota son personnage d'une pensée rationnelle capable de porter la rigueur logique jusqu'à ses ultimes et absurdes conséquences. L'écrivain, cependant, était spiritiste et croyait avec un enthousiasme ingénu à l'existence des fées. Devant Houdini qui lui révéla tous ses trucs, Doyle continua de croire, au grand désespoir de l'illusionniste, aux pouvoirs surnaturels de son ami. Il n'accepta jamais que la magie du spectacle fût toute la magie possible.

DAN RICE fit rire et réfléchir, fut un grand clown et beaucoup plus qu'un clown, il fut immensément populaire, puis oublié. Il fut l'unique dompteur au monde qui réussit à faire marcher un éléphant sur le fil mou et peut-être pour cette raison, en 1868, on le jugea bon

candidat à la présidence des États-Unis. Il naquit à New York en 1823. Au sommet de sa popularité, on le surnomma le « bouffon de la cour » en raison de son amitié avec Lincoln. Il s'habilla aux couleurs du drapeau américain, avec haut-de-forme et barbichette, et ne s'imagina pas qu'encore aujourd'hui son déguisement de clown, immortalisé par les caricaturistes, représenterait son pays sous le nom de l'oncle Sam. Il fut un commentateur politique acéré, exhiba un rhinocéros sur scène et fit des parodies des œuvres de Shakespeare. Il dressa aussi des porcs et des mules qu'il vendait à d'autres clowns. Après la guerre civile, les changements culturels au pays le reléguèrent à une relative obscurité. Il mourut en 1901.

DANIEL WILDMAN. Il fut, au cours de sa courte vie (1772-1812), anglais, apiculteur et cavalier, s'illustrant aux deux dernières spécialités. Avec son oncle Thomas, il se consacra à la production de miel et à la vente d'abeilles et de ruches. Son manuel d'apiculture de 1780, *A complete guide for the management of bees throughout the year*, suscite encore l'intérêt de nos jours. Son oncle Thomas se produisait dans des spectacles où il démontrait son empire sur les abeilles. Daniel, membre du cirque de Philip Astley, brilla dans un numéro jamais égalé, accomplissant des exploits audacieux à cheval pendant que les essaims lui recouvraient le visage. D'après une annonce, d'un tir de revolver, il faisait en sorte qu'une partie des abeilles se posent sur une table tandis que les autres retournaient à la ruche. Il mourut très jeune.

DÉDÉ KOSWARA. Les agents du Discovery Health Channel, lequel a avantageusement remplacé P. T. Barnum dans l'art d'exhiber les freaks, découvrirent Dédé Koswara, l'homme-arbre, dans un modeste cirque itinérant d'Indonésie. Dédé naquit en 1971 à Bandung, sur l'île de Java. À quinze ans, il se blessa avec une hache et une verrue apparut sur la cicatrice. Bientôt, les verrues commencèrent à apparaître partout sur son corps. Dédé était toutefois un homme presque normal le jour de son mariage. Il travaillait comme pêcheur et ouvrier de la construction. Il eut deux fils avant que la croissance effrénée des verrues ne transforme ses

mains et ses pieds en branches noueuses, inutiles, difformes. Grâce au Discovery Health Channel, un médecin américain célèbre lui diagnostiqua une maladie du système immunitaire, qui empêche le corps de contrôler la prolifération du virus du papillome commun. Des opérations successives enlevèrent à Dédé quelque six kilos de verrues. Pour un temps il put utiliser un téléphone et porter une cuillère à sa bouche, deux activités essentielles en notre siècle. Mais les verrues revinrent et le patient devait subir deux opérations par année pour rester fonctionnel. Avec l'argent du Discovery Channel, il s'était acheté un champ pour cultiver le riz et une voiture usagée que très vite il n'a plus été en mesure de conduire.

DIANE ARBUS naquit en 1923 à New York, riche, juive et Nemerov. Elle se défit de son premier mari, Allan Arbus, mais conserva à jamais son nom. Lasse de son travail de photographe de mode pour les grands magazines du monde, elle choisit pour son œuvre les êtres humains que la société abandonne en ses marges. Elle partit donc à la chasse photographique aux phénomènes de cirque, géants, nains, fous, prostituées, handicapés, difformes, siamois, attardés et célébrités. Avec une curiosité enfantine, elle défia l'idée même de normalité. Son regard transforma le dégoût en beauté, l'horreur en art. La notoriété et le prestige ne la protégèrent cependant pas de la dépression. En 1971, elle se suicida résolument et sans appel : elle avala des barbituriques, se coupa les veines et perdit tout son sang dans la baignoire.

DOMINIQUE MAUCLAIR. Il y a de ces passions qui durent toute la vie, la transforment, la modèlent. Dominique Mauclair aurait pu être musicien (il a joué du banjo dans des orchestres de la Nouvelle-Orléans ou à Saint-Germain-des-Prés dans sa jeunesse), ou un simple journaliste de spectacles parmi d'autres. Mais il est tombé amoureux du cirque avec une passion démesurée et féroce. Pendant vingt-quatre ans, dans son Gala de la Piste, il a reçu les plus grands artistes de la scène internationale. Il s'est peu à peu transformé, lui aussi, en circonaute. Il a voyagé et visité des cirques du monde entier. Il vit à Paris, mais son esprit nomade et ubiquiste accompagne tous les cirques de la planète. Président du Festival Mondial

du Cirque de Demain (qu'il a créé avec sa femme Isabelle Mauclair) et du Cirque national français, il est l'auteur d'un livre auquel ce livre doit beaucoup, *l'Histoire du cirque : Voyage extraordinaire autour de la terre*.

DONNY VOMIT, KRYSSY KOCKTAIL, BLACK SCORPION, BAMBI LA SIRÈNE. Ils sont trop jeunes pour avoir chacun une biographie stable et complète au moment de la première édition de ce livre. Ils font voir leur art de fakirs au Coney Island Sideshow Circus à cracher le feu, à endurer les décharges électriques, à se coucher sur un lit de clous, à marcher sur les éclats de verre, à combiner tours et prouesses et à dénuder brutalement le plaisir érotique sadomasochiste de leur spectacle, qu'en d'autres temps on dissimulait avec subtilité.

ELI BOWEN n'eut jamais de jambes et n'en eut jamais besoin pour vivre une vie riche et pleine. Il naquit en Ohio en 1844 dans une famille de huit enfants. Deux pieds de tailles différentes prenaient naissance à ses hanches. Il apprit bien vite à marcher en s'appuyant sur des blocs de bois avec les mains et en balançant le bassin. Il commença à s'exhiber pour de l'argent dès treize ans, mais ce qu'il montrait n'était pas que sa difformité, sinon son agilité d'acrobate. Du haut de ses soixante centimètres, il était capable de se percher sur un mât de quatre mètres et d'exécuter ses numéros acrobatiques au sommet. Sur les photos, les muscles de ses bras sont aussi frappants que son absence de jambes. À vingt-six ans, il se maria à une jeune fille qui en avait quinze. Ils eurent quatre enfants normaux. Déjà en bonne posture économique, il continua de s'exhiber jusqu'à quatre-vingts ans pour le pur plaisir de montrer sa force et son adresse. Il mourut de pleurésie en 1924.

ELIZABETH ALLEN. Dans son livre *Monstruos como nosotros*, le Dr Omar López Mato mentionne une femme anglaise de ce nom qui se permettait de danser et de chanter sur scène sans autres qualités naturelles que les deux cornes enthousiastes qui lui sortaient de la tête. Peut-être n'aurait-elle pas eu autant d'originalité et de succès comme simple chanteuse et danseuse, et sans doute pas plus comme simple femme à cornes, mais la combinaison des deux éléments la rendait, apparemment, irrésistible.

EMPEREUR JAUNE. Huangdi, l'empereur jaune, a une existence aussi réelle que les sirènes dans l'imagination de l'Occident. C'est un souverain mythique de Chine, où il aurait régné pendant cent ans, 2 600 ans av. J.-C. Les Chinois de l'ethnie Han, en majorité au pays, le considère comme leur ancêtre. On attribue au temps mythique de son règne l'invention de la soie, de l'écriture, de la médecine et de l'acrobatie.

EUNUS L'ESCLAVE. Personne ne notait, en Sicile, la date de naissance d'un esclave syrien. Mais en l'an 132 av. J.-C., Rome craignait Eunos assez pour consigner l'année de sa mort. Selon l'historien Publius Annii Florus (qui tenait l'histoire de Tite-Live, qui lui la tenait de Diodore de Sicile), Eunos avait réussi à réunir une armée de soixante mille hommes avec laquelle il défia pendant quatre ans la puissance de Rome. Les esclaves soulevés prirent les villes d'Enna, Agrigente et Taormine. Dévot de la déesse syrienne Atargatis, assimilée à Déméter, Eunos était vu comme un mage et un prophète. Au moment de haranguer ses hommes, il crachait des flammes qui provenaient, selon son historien romain, d'une noix creuse percée, remplie de braises et de soufre. Il se fit couronner roi, prit le nom d'Antiochos et fit même battre monnaie à son effigie. Mis en déroute par l'armée romaine aidée par la faim et la peste, et ayant perdu pour des raisons évidentes toute valeur commerciale sur le marché, son châtimement fut probablement la croix.

FRANCESCO LENTINI. Il devait naître deux hommes, il faillit n'en être aucun et il en fut finalement un à trois jambes et, d'une certaine manière, doublement homme puisqu'il avait dans ses deux entrejambes deux appareils génitaux complets et fonctionnels. Il naquit en Sicile, en 1889, avec des bouts d'un frère jumeau incomplet intégrés à son corps, dont un pied rudimentaire qui sortait de l'un de ses trois genoux. À l'hôpital, quelques médecins attendaient pieusement sa mort. Francesco survécut. Ses parents le confièrent à une tante pour qu'elle l'élevât, qui le confia à son tour pour un temps à un asile pour enfants invalides. À neuf ans, le jeune garçon traversait déjà l'océan comme étoile du cirque. Il était cultivé, affable, et faisait remarquer ses trois extrémités inférieures à jouer sur la piste avec un ballon

de foot. Avec le temps, il bâtit son spectacle sur son ingéniosité et son sens de l'humour en répondant aux questions du public. Il se maria avec Teresa Murray et ils eurent quatre enfants totalisant exactement huit jambes. Il mourut à soixante-dix-sept ans. Ses compagnons le surnommaient tout simplement « le Roi ».

FRANK BROWN. Frank naquit à Brighton en 1858 et embrassa d'emblée et avec joie son destin tout tracé : plusieurs générations de Brown avaient été artistes de cirque. Frank fut acrobate et clown. En 1884, il arriva avec le cirque à Buenos Aires, où son succès retentissant le poussa à rester. Frank Brown, qui aurait pu être un clown anglais, devint à jamais *le* clown anglais (on le surnommait *El Payaso Inglés*). « À moi, Flambrón ! » lui criaient les enfants quand, à la fin du numéro, il distribuait des friandises au public. Il était grand lecteur et ami de Rubén Darío, qui lui dédia un poème. Parfait en tous points, en dehors de la piste il était réservé, mélancolique, et il tomba amoureux de l'écuyère, comme tout clown qui se respecte. L'amour réciproque de Rosita de la Plata, le mariage et une douce vieillesse furent peut-être les seuls accidents qui l'obligèrent à briser le stéréotype de son métier. Il mourut en 1943.

GEORGE FARINI. On ne sait que peu de choses de l'Anglais George Farini, inventeur du numéro de l'homme-canon, propulsé en réalité par un ressort et non par une explosion. Le premier homme-canon, dit-on, était un homme déguisé en femme, mais c'est la jeune Zazel, embauchée par le cirque Barnum, qui fut la première à se faire remarquer en atterrissant dans un filet. Un jour, elle rata le filet et vécut le reste de ses jours soutenue par un corset d'acier. Le canon patenté par Farini était peu fiable et tomba en désuétude jusqu'à ce que, en 1922, l'acrobate italien Ildebrando Zacchini découvre qu'il était possible d'utiliser un mécanisme à air comprimé et se mette à propulser ses propres enfants avec succès.

GRACE McDANIELS. En 1935, Grace McDaniels remporta proprement lors d'un concours le titre de « la femme la plus laide du monde », titre qui lui permit de gagner sa vie comme phénomène de cirque et lui fit honte toute sa vie. Elle préférait qu'on l'appelle « la femme à tête de mule ». Elle vint au monde dans l'Iowa en 1888 avec une maladie congénitale

dégénérative (éléphantiasis cutané ? cancer des lèvres ? syndrome de Sturge-Weber ?). Hors de la scène, elle se couvrait pudiquement d'un voile. Elle fut violée ou peut-être séduite par un manœuvre saoul qu'elle ne revit jamais. Les photos montrent le visage parfait, étrangement beau, de son fils Elmer qui, quand il en eut l'âge, se consacra à exhiber sa mère pour payer les dettes de jeu, l'alcool et la morphine qui le tueraient en 1958, l'année même de la mort de Grace.

HARRY HOUDINI naquit en 1874. On l'appela Erich. Il fut l'un des six enfants du rabbin Weisz, hongrois et pauvre. Toute la famille émigra aux États-Unis. Avec le temps, avec la magie, Erich Weisz se transforma en Harry Houdini. Il tira son nom de son vénéré Robert-Houdin, le célèbre magicien français. Houdini fut serrurier, athlète, illusionniste. Suspendu à un pont, plongé dans une rivière, dans un aquarium, dans un tonneau de bière, attaché, enchaîné, menotté, Houdini s'échappait toujours. Mais pas pour longtemps : à cinquante-deux ans, la mort finit par le rattraper, et sur l'excuse d'une péritonite l'emporta dans son royaume. Pendant toute sa vie Houdini s'était consacré à démasquer les faux médiums, peut-être dans l'espoir secret d'en dénicher un vrai. Avant de mourir, il donna à sa femme un code secret. Seul un médium qui serait véritablement en contact avec son esprit pourrait le lui répéter. Elle tenta le coup pendant dix ans, jusqu'à se convaincre que la Grande Faucheuse ne le laisserait plus s'échapper.

HUGH DAVID EVANS naquit en Pennsylvanie en 1849. Son père était mineur de profession. Sa mère était très forte mais ne survécut pas à l'accouchement. Evans fit de sa force un spectacle et vécut de l'exhiber jusqu'à quatre-vingt-cinq ans. Il choisit de se faire appeler Signor Lawanda. Comme tous les hommes forts, il devait prouver qu'il soulevait des objets réellement lourds, et non des accessoires de cirque truqués. C'est pourquoi son numéro le plus célèbre consistait à soulever avec les dents un baril contenant quatre hommes obèses, pour un poids total d'environ 450 kilos. On l'appela l'homme à la mâchoire de fer. Et pourtant,

ce n'est pas sa mâchoire qui faisait le plus peur : personne n'aurait voulu se retrouver face à face avec les muscles de son cou dans une ruelle obscure.

JACK LONDON aurait pu s'appeler John Griffith Chaney, mais c'est sans importance. Les documents qui auraient pu prouver son vrai nom ont disparu pendant le tremblement de terre de San Francisco, où il est né en 1874. Il a tour à tour été ouvrier d'usine, marin, contrebandier, chercheur d'or. Il a toujours défendu ses idéaux socialistes. Au cours de ses quarante brèves années, il a publié plus de cinquante livres. Son roman *Michaël, chien de cirque* décrit par le menu détail et dans toute leur horreur les tortures auxquelles sont soumis les animaux dressés. Jack London a eu une vie intéressante et, peut-être pour cette raison, malheureuse. Il est mort en 1916.

JEAN CARROLL. À l'âge de dix ans, en 1920, Jean Carroll gagnait déjà de l'argent grâce à sa barbe fournie, qu'elle exhibait avec orgueil comme avec honte au cirque Hagenbeck-Wallace. Elle était encore toute jeune quand elle tomba amoureuse du contorsionniste John Carson. Pendant quinze ans, ils entretenirent une relation complexe, probablement difficile. Carson l'aimait, mais ne pouvait se résoudre à l'idée d'épouser une femme à barbe. Pour Jean, l'hypertrichose était son gagne-pain. On dit que ce fut Alec Linton, un avaleur de sabres, qui lui suggéra la solution : s'exhiber comme femme tatouée. Jean se soumit à l'épilation définitive, pratiquée par un médecin au moyen d'une aiguille d'électrolyse. Elle épousa Carson et intégra petit à petit les tatouages complexes qui couvrirent peu à peu toute la superficie de son corps. Elle les montrait avec sa grâce sensuelle de danseuse burlesque. Ils voyagèrent ensemble avec la troupe jusqu'à la mort de John en 1951 et Jean se remaria. À l'époque, sept cents dessins compliqués couvraient déjà chaque centimètre de sa peau. Aujourd'hui, personne ne paierait pour la voir.

JOHNNY ECK. En 1911 naquit à Baltimore un bébé et demi. Le bébé complet reçut le nom de Robert, la moitié de bébé, Johnny. Il souffrait d'une malformation : agénésie sacrée. Son corps semblait s'arrêter à la taille, il n'avait même pas de bassin. Juste en dessous naissaient

deux mini-jambes inutiles, atrophiées, qu'il cacha toujours. Treize ans plus tard Johnny s'exhibait déjà au cirque dans des numéros d'acrobatie et d'horreur, dont le plus effroyable mettait en vedette les deux frères : un magicien faisait semblant de couper un homme avec une égoïne et quand il ouvrait la caisse, il en sortait, de fait, la moitié d'un homme. Le public répondait par des applaudissements et des évanouissements. Johnny Eck aimait la vitesse et eut plusieurs voitures de course spécialement adaptées à son corps. Avec son frère Robert, qui jouait du piano, il forma un orchestre professionnel dont il était le directeur. Les jumeaux ne se séparèrent jamais. En 1987, alors qu'ils vivaient paisiblement leur retraite, une bande de voleurs saccagea leur maison, les frappa et les maltraita pendant des heures. Ils vécurent par la suite presque entièrement reclus. Johnny mourut en 1991, quatre ans avant son frère.

JOSÉ PEPE PODESTÁ ET FRÈRES. La famille Podestá comptait neuf enfants issus d'immigrants génois qui firent pendant plusieurs années l'aller-retour entre l'Argentine et l'Uruguay, les deux rives du Río de la Plata. À quinze ans, José Pepe Podestá monta à Montevideo un premier et ultramodeste cirque. Comme ses frères Pablo et Jerónimo, il fut acrobate, chanteur, trapéziste, acteur et clown. Ce fut pendant qu'il travaillait au cirque de quelqu'un d'autre (il remplaçait un clown malade) qu'il créa par hasard son célèbre personnage Pepino 88. Cocoliche, une autre de ses trouvailles, fut si populaire qu'il donna son nom au dialecte hybride, mélange d'italien et d'espagnol, parlé par les immigrants. Les Podestá produisirent, à même leur spectacle de cirque, la première pièce de théâtre argentine, le drame criollo *Juan Moreira*. On raconte qu'une fois, pendant la représentation, au moment tragique où le gaucho rebelle Juan Moreira affronte la police, un spectateur dérouté par le réalisme du spectacle bondit en piste pour le défendre. José Pepe Podestá naquit en 1858 à Montevideo, en Uruguay, et mourut en 1937 à La Plata, en Argentine. Pour les artistes argentins cependant, les Podestá vivent toujours : leurs ectoplasmes enthousiastes seraient présents dans tous les cirques, tous les théâtres du pays.

JULIA PASTRANA. Poilue de la tête aux pieds, prognathe, intelligente, mexicaine, capable de parler, lire et écrire trois langues, bonne chanteuse, Julia Pastrana naquit vers 1815. Son dernier imprésario, Theodore Lent, l'épousa et vendit, en outre, des billets pour assister à son accouchement et à son agonie. Il embauma les cadavres de sa femme et de son fils (poilu comme sa mère) et les vendit à l'Université de Moscou. Il les récupéra bientôt en se prévalant d'une argutie légale et continua à les exposer de par le monde. Lent épousa une deuxième femme à barbe qui réclama, lorsqu'il mourut interné dans un asile de fous, la propriété des momies. Pendant un certain temps on en perdit toute trace, puis elles réapparurent en Norvège où elles furent exposées de 1921 jusque dans les années soixante-dix. En 1973, l'évêque d'Oslo souhaita leur donner une sépulture. « Si on veut enterrer des momies, qu'on commence avec celles d'Égypte », s'indigna l'agent de service. Les corps furent volés à deux reprises. La première fois, les voleurs enlevèrent la robe de la mère et lui cassèrent un bras. La deuxième fois, le corps du bébé fut abandonné dans une décharge et mangé par les rats. En 1990, la momie de Julia Pastrana fut retrouvée au sous-sol de l'institut médico-légal d'Oslo, où elle se trouvait comme cadavre non identifié. En 1994, le sénat de la Norvège recommanda son inhumation, mais le ministère de la Science s'y opposa et décida de garder le corps à des fins scientifiques. Elle repose aujourd'hui dans un cercueil scellé au département d'anatomie de l'Université d'Oslo et il faut un permis spécial pour l'étudier.

KUJTEN UUL. Il s'agit de la plus haute montagne de Mongolie. Elle fait partie de l'Altaï et s'élève à 4 374 mètres. Elle est l'habitat naturel de tigres et de loups de Sibérie. Il est faux de dire qu'on a réussi à la dresser.

LOUIS DEJEAN. Né en 1797, ce brillant imprésario français fut propriétaire de cirques successifs et simultanés comme le Cirque des Champs-Élysées, le Cirque d'Été et le Cirque-Olympique. Et surtout, il fut l'imaginatif créateur, concepteur et constructeur du Cirque d'Hiver de Paris. On lui attribue l'idée originale d'exhiber des troupes ethnologiques, individus de pays et de cultures inconnus en Occident, costumés de leurs habits typiques et affairés à leurs activités

quotidiennes ou à des acrobaties exotiques, une exhibition des plus attrayantes pour la curiosité innocente et cruelle de son temps. Il mourut en 1879.

LUCÍA ZÁRATE. La minuscule Lucía Zárate naquit au Mexique, près de Veracruz, entre 1864 et 1870 (ses parents et agents mentaient sur son âge). Elle mesurait 17 cm à la naissance et ne dépassa jamais une taille de 50,8 cm et un poids de 2,1 kg. Elle souffrait de nanisme dysplasique primordial de Majewski de type II. Rien en elle ne grandissait, sauf son nez inespéré. Ce fut la plus petite femme de l'histoire, et la petite femme la mieux payée. Elle ravit la reine Victoria et le tsar de Russie. Le train dans lequel elle voyageait avec sa famille s'enlisa plusieurs jours durant dans la Sierra Nevada lors d'une tempête de neige. On ne sait si la célébriissime lilliputienne, qui devait prendre des aliments spéciaux, mourut d'hypothermie ou de complications intestinales. Lucía Zárate ne sourit sur aucune photo, ce qui prouverait son malheur, comme si les sourires sur les photos étaient preuves de bonheur.

MAUD CHURCHILL, ou Maud D'Lean ou Maud D'Auldin, ou Francis Fritz ou quelque autre nom abandonné et oublié, gagnait sa vie grâce à la maîtrise des muscles de sa trachée et de son œsophage. Beaucoup de femmes furent avaleuses de sabres au dix-neuvième siècle : c'était un domaine où elles pouvaient être aussi habiles que n'importe quel homme; or elles impressionnaient plus le public. En ce siècle de grande répression sexuelle, une femme avaleuse de sabres était presque un spectacle érotique. Maud parcourut le monde avec son mari, le célèbre Delno Fritz, maître avaleur de sabres. Un article du *Los Angeles Times* relate un accident où Maud avala sur scène, semble-t-il, plus d'épées que ce que son estomac pouvait gentiment accepter. Un autre accident lui coûta la vie. Dans son ardeur à démontrer qu'il n'y avait aucun truc à sa prestation, Maud remettait au public la lame qu'elle s'apprêtait à avaler pour que tout un chacun puisse l'examiner à son aise. Quelqu'un entailla imperceptiblement la lame et l'épée resta coincée lorsque Maud tenta de l'extraire de sa gorge, provoquant sa mort. Des années plus tard, son mari eut un accident alors qu'il aidait

une équipe de médecins à tester un nouveau bronchoscope. Une vis se détacha de l'appareil et se logea dans son poumon. Delno Fritz mourut de pneumonie peu après.

PETE ROBINSON. Connue à l'âge adulte en tant qu'homme-squelette, il naquit en 1874 en tant que bébé normal, dans l'une des nombreuses Springfield des États-Unis. Ses parents étaient des immigrants norvégiens. Pete affirmait qu'il avait commencé à perdre du poids à l'adolescence. À vingt ans, il exhibait déjà sa maigreur monstrueuse. Il voyagea des années durant avec le cirque Ringling Brothers et fit partie du célèbre film *Freaks* de Tod Browning, où il jouait le mari de la femme à barbe. En réalité, il était marié à Baby Bunny Smith, une femme obèse qui pesa jusqu'à 230 kilos, un chiffre qui au vingt-et-unième siècle n'impressionne plus personne. Les cirques d'alors orchestraient régulièrement de faux mariages entre femmes obèses et hommes-squelettes ou entre nains et géantes. Cependant, Baby Bunny et Pete eurent deux enfants et une longue vie commune. Non seulement leur mariage fut bien réel, mais ils se remarièrent autant de fois que nécessaire à la bonne publicité de leur spectacle. Pete mourut en 1956.

PHILIP ASTLEY. Tous ne s'accordent pas pour attribuer à Philip Astley l'invention de la piste circulaire, mais c'est lui, sans contredit, qui en fit l'âme du cirque. Très grand, à la voix de stentor et au rare talent pour s'entendre avec les chevaux, Astley fut non seulement un grand cavalier mais aussi un dompteur extraordinaire. Il naquit en 1742 en Angleterre. À dix-sept ans, il s'enrôla dans l'armée pour être plus près des chevaux et plus loin de son père. Il brilla en action pendant la guerre de Sept Ans et fut promu au rang de sergent-major de cavalerie. De retour en Angleterre, il fonda à Londres une école d'équitation qui donnait des représentations les soirs d'été. Peu à peu Astley découvrit que le show-business l'intéressait autant que les chevaux. Habile dans l'art difficile de dompter les sous, il savait répondre aux goûts de son public. Il commença par introduire un clown qui divertissait le public entre deux prestations équestres et finit par ouvrir son fameux amphithéâtre Astley, qui proposait jeux acrobatiques, clowns et pantomimes en plus des numéros équestres : le cirque moderne était

né. Astley ouvrit boutique à Paris et à Dublin. Le cirque apprit à voyager; il se remit des incendies, des guerres, des révolutions, il grandit avec la trahison de nombreux protégés d'Astley, se multiplia avec ses imitateurs, et survécut à la mort de son inventeur, en 1814.

PHINEAS TAYLOR BARNUM. Né au Connecticut en 1810, il détestait le travail physique qui faisait vivre sa famille et chercha à l'éviter. P. T. vendit des billets de loterie, ouvrit un magasin d'alimentation, se maria, fonda un journal. C'est à ses vingt-cinq ans que commença le reste de sa vie : il venait de rencontrer Joice Heth, une femme noire paralytique et presque aveugle qui disait avoir cent soixante ans. Elle fut sa première freak et P. T. Barnum l'exhiba en assurant qu'elle avait été la nourrice de George Washington. Dix ans plus tard le musée Barnum recevait à New York quatre cent mille visiteurs par année. P. T. Barnum ne se limita pas à exhiber des êtres surprenants : il savait, surtout, les mettre en valeur avec une surprenante fantaisie. Le Général Tom Thumb, par exemple, était un enfant nain, un petit grand acteur que Barnum exhiba en Amérique et en Europe en lui ajoutant le nombre d'années nécessaire pour impressionner le public. La sirène de Fidji, qui fit tant frémir les foules, était un torse de singe embaumé cousu à une queue de poisson. Le musée exhiba les célèbres siamois Chang et Eng, l'homme-singe (un nain noir microcéphale qui parlait une langue mystérieuse créée par Barnum lui-même) et nombre d'autres freaks. Ses agents parcouraient le monde en quête de curiosités et d'anomalies. P. T. Barnum fut aussi producteur de toutes sortes de spectacles de théâtre et d'artistes pas nécessairement difformes, qui auraient peut-être pu le rendre riche, mais jamais aussi célèbre. À soixante-et-un ans, il s'associa pour fonder le plus grand cirque du monde, le Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus. En 1891, curieux de savoir comment on se souviendrait de lui, il permit qu'un journal publiât sa chronique nécrologique alors qu'il était encore en vie. Il mourut un mois plus tard.

PRINCE RANDIAN. Il vint au monde sans bras ni jambes, avec un nom que sa carrière artistique comme Prince Randian fit disparaître. Ses parents étaient des domestiques hindous à Georgetown, en Guyane britannique. Il fut découvert par les agents de P. T. Barnum, qui

l'exhiba sous différents surnoms : homme-chenille, homme-ver, homme-oreiller, homme-serpent, torse vivant ou homme-cigarette. Il se déplaçait en se propulsant avec les épaules et les hanches d'un mouvement sinueux et rapide, il se rasait en public au moyen d'une lame fixée à un poteau, il savait rouler, allumer et fumer une cigarette avec la bouche (il joue ce numéro dans *Freaks*, le film de Tod Browning), en plus de savoir peindre et écrire. On dit de lui que c'était un homme intelligent et charmant, qui parlait quatre langues. C'est ce que crut sans aucun doute son épouse, Sarah Hill, hindoue comme lui, avec qui il eut cinq enfants. Il mourut à soixante-trois ans d'une crise cardiaque, peu après sa dernière représentation.

RICHARDSON, L'AVALEUR DE FEU. Nombre de détails des numéros de l'Anglais Richardson sont parvenus jusqu'à nous, mais pas son nom ni sa date de naissance. Il connut un si grand succès en France qu'on lui consacra une entrée dans le *Journal des savants*, une encyclopédie des merveilles de la science. En 1772, un spectateur anglais notait dans son journal personnel qu'il avait vu Richardson dévorer des charbons ardents et du soufre en flammes, en plus de préparer des huîtres braisées dans sa bouche. Selon ce que raconte Harry Houdini dans son livre *Miracle Mongers and their Methods*, Richardson buvait ou faisait semblant de boire un verre de bière changé en verre fondu. Un de ses serviteurs le fit tomber en défaveur en révélant ses trucs. Tous ses numéros n'étaient cependant pas truqués. Bien que rien ne soit su à ce sujet, sa mort ne fait aucun doute.

ROBERT-HOUDIN. La magie moderne semble n'avoir pas eu de mère. Son père, dit-on, fut Robert-Houdin, horloger, prestidigitateur, illusionniste. Jean-Eugène Robert naquit à Blois, en France, en 1805, dans une famille d'horlogers. Houdin fut le nom de sa première femme. Par erreur lui tomba entre les mains un livre de magie qui changerait sa vie. Robert-Houdin fascina les foules en faisant usage de toutes les avancées technologiques de son époque. Il introduisit les spectacles de magie (qui jusqu'à lors se produisaient seulement dans les rues et les foires) dans les salles et les théâtres. Il abandonna la défroque de sorcier qui caractérisait jusqu'alors sa profession pour s'habiller avec chic, comme son public. En 1856 le Second Empire de

Napoléon III l'envoya en Algérie pour défier avec sa magie les supposés miracles des chefs religieux arabes, qui incitaient les Algériens à se rebeller contre la France. Dans l'Europe du dix-neuvième siècle, il se vit plusieurs fois contraint de révéler aux autorités les mécanismes derrière ses numéros afin d'éviter d'être accusé de sorcellerie. Les quelques trucs pratiqués par la médecine de l'époque ne réussirent pas à éviter sa mort, à soixante-six ans.

LES SARRASANI. Hans Stosch naquit en Allemagne en 1873, et à quinze ans s'échappa de chez lui, chercha refuge dans un cirque et remplaça le nom vulgaire de Stosch pour ce Sarrasani qui sonnait italien et exotique. Il débuta comme apprenti clown avec son caniche dressé. Quinze ans plus tard il dirigeait le plus grand cirque du monde, qui comptait quatre cents fauves et quatre cents personnes, parmi lesquelles se trouvaient Chinois, Japonais, Indiens, Turcs, Marocains, Javanais, Gauchos, Éthiopiens, Sioux, Européens. Sarrasani fut sobre et délirant, il eut des rêves gigantesques et les transforma en réalité. Pendant la Première Guerre, on réquisitionna ses chapiteaux et ses caravanes pour transporter les troupes, et ses chevaux, ses éléphants et ses chameaux dressés pour transporter l'arsenal. Après la révolution russe, il reconstruisit son cirque avec des artistes qui fuyaient les soviets. Le nazisme lui fut hostile. Sarrasani refusa de purger son cirque des juifs et le déménagea en Amérique du Sud. Il mourut à San Pablo en 1934. Son fils Hans Junior, débridé dans sa vie privée, mais mesuré dans ses fantasmes commerciaux, négocia avec Goebbels et retourna en Allemagne. Après sa mort à l'âge de quarante-quatre ans, il légua le cirque à son épouse Trude, une jeune écuyère bientôt jetée en prison pour d'hypothétiques activités antiallemandes. En 1945, le bombardement de Dresde transforma en décombres le siège central du cirque. Mais Trude se releva à Buenos Aires, où Perón et Evita l'accueillirent avec tous les honneurs. À partir de 1950, le cirque Sarrasani fut déclaré « Cirque national d'Argentine » et tourna jusqu'en 1972. Gertrude Helen Kuntz mourut à San Clemente del Tuyú, en Argentine, en 2009.

SIGNOR BENEDETTI. On garde peu de détails du Signor Benedetti, et son vrai nom n'est pas du nombre. Beaucoup d'artistes de cirque anglais, français ou allemands se donnaient des noms italiens pour faire exotique, mais il semble que ce fut réellement en Italie que naquit Benedetti en 1849; il mourut cinquante ans plus tard. Entretemps et à partir de l'âge de quatorze ans, il avala une quantité considérable d'épées et autres objets longs et pointus. Un article paru dans un journal cubain relate son infructueuse tentative d'avaler le parapluie d'un spectateur, un coup qu'il avait pourtant dû réussir à plusieurs reprises à l'entraînement avant de le tenter en public. D'autres informations journalistiques ajoutent que Signor Benedetti défia à nouveau le public au Canterbury Hall en réussissant à avaler une épée de 77 centimètres, un exploit considérable pour un homme qui en mesurait 172.

STOIX AU CIRQUE. Outre le *Wild West Show* de Buffalo Bill, le cirque allemand Sarrasani exhiba lui aussi une tribu ou un groupe d'Indiens Sioux. Nombre de photos, annonces, commentaires des spectateurs et documents témoignent du passage des Sioux avec le cirque dans la vieille Europe. L'hôpital de la Santa Creu, à Barcelone, recensa en 1890 l'admission de Charging Crow (Corbeau qui attaque) et de Black Hawk (Faucon noir), respectivement dix-neuf et vingt-cinq ans. Ils étaient arrivés à Barcelone avec le spectacle de Buffalo Bill, venaient de l'Agence de Pine Ridge, étaient atteints de variole, y survécurent par bonheur ou par malheur, on les laissa sortir peu de temps après et ils repartirent vers l'Italie rejoindre le reste de la troupe.

TOD BROWNING. Il naquit et mourut, fut artiste de cirque et réalisateur, tourna plus de soixante films, mais surtout un : *Freaks* (1932). Du vivant de Browning, *Freaks* fut un énorme et coûteux fiasco. Joué par d'authentiques phénomènes de cirque, politiquement incorrect, censuré, démoli par la critique, ce film de mauvais goût ruina la carrière de Browning et lui assura l'immortalité.

TONY MARINO, MARENO OU MORENO. Il naquit au Texas en 1913, se maria à Détroit, se produisit dans divers États de son pays, en République dominicaine et au Canada, eut cinq enfants et avala, au cours de sa vie, une quantité indéfinie mais très grande d'épées, sabres,

baïonnettes et tubes néon. Il fut aussi lanceur de couteaux et avaleur de feu et, au moment qui fut peut-être le point culminant de sa vie, joua en 1960 dans un épisode de *Bonanza*. Il mourut chez lui, à Dallas, à quatre-vingt-trois ans. Illustre, imité et respecté dans son art, Tony ne fut peut-être pas le premier avaleur de sabres à avaler un tube néon et à l'allumer pour s'exposer illuminé de l'intérieur. Mais il fut le premier à le faire éclater involontairement avec une révérence enthousiaste.

SITTING BULL. Tatanka Iyotanka, Taureau assis, naquit au Dakota du Sud en 1831. Chef des Sioux Hunkpapa, il lutta à la paix comme à la guerre pour préserver le territoire autochtone. Lors de la bataille de Little Bighorn, à la tête d'une coalition entre Sioux et Cheyennes, il défit le Septième de cavalerie commandé par le général Custer. Poursuivis par l'armée, Sitting Bull et ses hommes traversèrent la frontière vers le Canada, mais la faim les força à rebrousser chemin : les bisons avaient été exterminés. Il passa deux ans en prison puis fut amnistié. Entretemps, il était devenu un personnage médiatique : les journalistes le poursuivaient pour le photographier et faire des reportages sur lui. Buffalo Bill le persuada de prendre part à son *Wild West Show*, où il le présenta comme « Sitting Bull, vainqueur de Custer ». Pour vingt-cinq sous, les enfants se procuraient sa photo autographiée. Mais le chef sioux ne supporta pas longtemps d'être exhibé comme curiosité et retourna à la réserve, où il continua à lutter pour ses convictions. En 1890, Sitting Bull et son fils Crow Foot furent tués par la police indienne au cours d'un épisode confus.

WILLIAM WALLET. Né en Angleterre en 1813, William Wallet fut acteur et clown; il avait le don de la plaisanterie et celui de savoir s'en servir. Un jour de 1844, il fit rire la reine Victoria et le Prince Albert et depuis ce temps, il se donna lui-même le nom de « bouffon de la reine ». Clown des mots, il amusait petits et grands aux États-Unis et en Angleterre, mais ne pouvait rien contre les publics qui ne comprenaient pas l'anglais. Par deux fois il se maria contre le gré des parents consternés de ses fiancées. Il mourut à l'âge de quatre-vingts ans sans jamais cesser de faire rire. On dit qu'il savait répondre aux piques, aux commentaires et aux blagues

du public par des citations de Shakespeare. Plus extraordinaire encore que sa prouesse est l'idée envoûtante et sans doute fantasque que son public fût capable de reconnaître ces citations comme authentiques ou de les dénoncer comme apocryphes.

XUAN ZONG naquit en Chine en l'an 685. Membre de la dynastie Tang, il fut empereur pendant quarante-trois ans au cours d'une période d'expansion et de prospérité, de culture et de puissance. Il compila les Cent Exercices ou *Baixi*, qui comprenaient l'acrobatie, le chant et la danse et remplissaient des fonctions rituelles. Qu'il ait ordonné la mort de tout artiste capable de créer un exercice non mentionné dans son livre n'est qu'une fable mal intentionnée.

YAMAMOTO KOBATA. Selon Dominique Mauclair dans son *Histoire du cirque*, le funambule Hanzo Kirui réussit, en 1783, à marcher, chaussé de sabots de bois, sur un fil tressé en papier de riz. Quelques années plus tard, le petit Yamamoto Kobata, né en 1810, émerveilla le public en dansant sur le fil et termina son numéro en le coupant avec ses orteils pendant qu'il sautait délicatement au sol. Je ne connais aucun autre indice de son existence, de laquelle je ne doute pas une seconde.