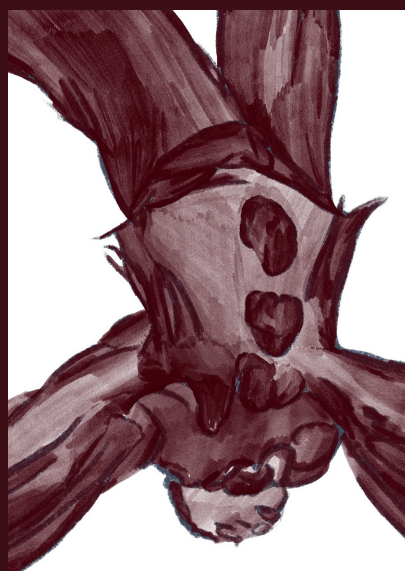




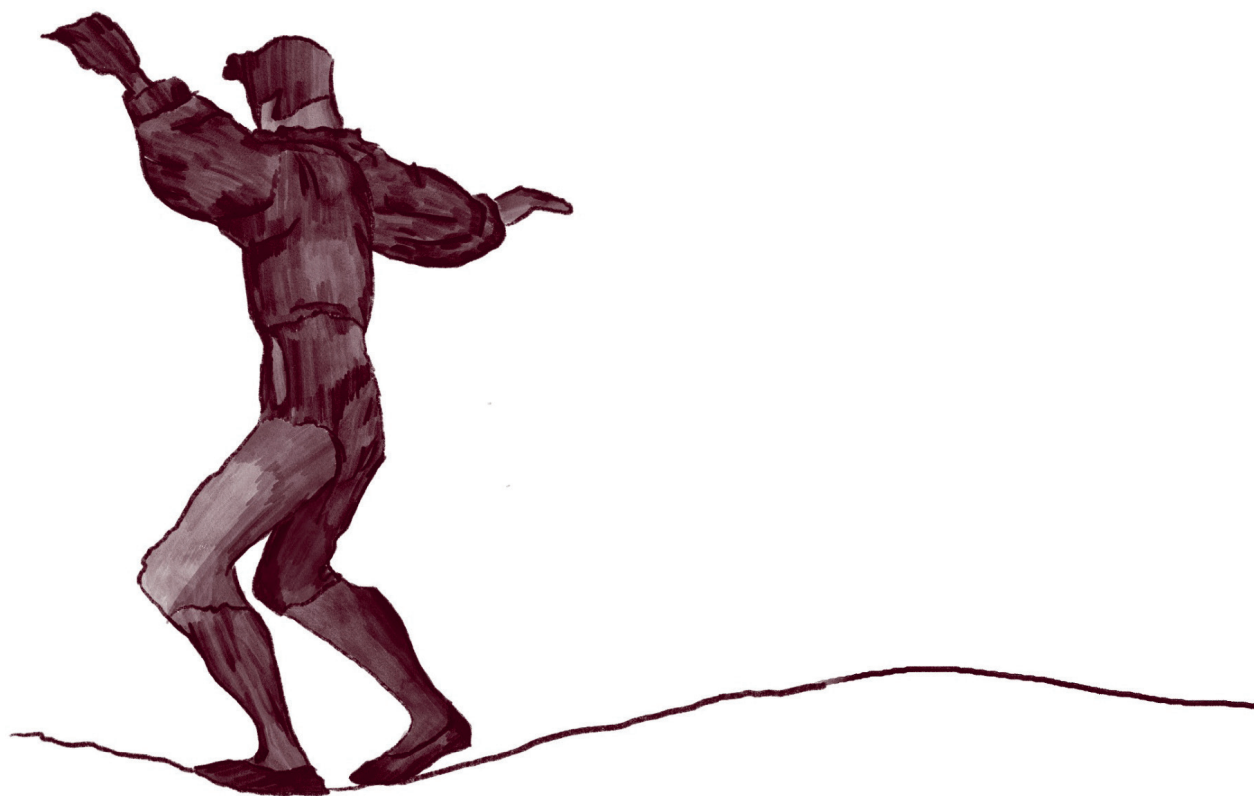


Avant la chute

Le cirque ou l'esthétique du vertige

Sous la direction de Jean-Pierre Constant

Ecole Camondo Paris



Avant-propos

Tous les artistes, les acrobates, les clowns, les peintres, les animaux, les chapiteaux ont laissé derrière eux des traces : des pages arrachées de carnets, des affiches tombées à terre, des fragments de lumière et de poussière de sciure.

J'ai voulu les ramasser.

Cette pochette s'ouvre pour faire apparaître ce qu'elle dissimule comme un chapiteau qui laisse entrer le spectateur dans son monde. Il faut la déplier, la manipuler pour accéder à son contenu.

Le temps d'un instant, elle devient alors une piste de papier, qui comme celle du cirque, est un espace de composition. Tour à tour, les documents, les idées et les images entrent en scène avant de se replier.

À la manière d'un spectacle de cirque qui s'achève, ce mémoire laisse derrière lui des traces à recomposer.



Préface

Enfant, je ne suis jamais allée au cirque. J'ai découvert cet art à dix ans, par hasard, à travers le film *Itinéraire d'un enfant gâté*, avec Sam Lion, le personnage incarné par Jean-Paul Belmondo.

C'est avec lui que j'ai rencontré et aimé le cirque, un homme sans famille, sans amour, dont la seule sensibilité réside dans son rapport aux fauves.

Depuis, cette rencontre filmographique, je n'ai jamais cessé d'être fascinée par cet univers qui résonne comme une énigme. Je l'ai approché à travers les livres, les films, les récits, toujours comme un lieu d'étrangeté et de liberté.

Le cirque m'intrigue parce qu'il sauve, parce qu'il offre chaque soir la possibilité de conjurer la chute.

Il expose, il tend un miroir déformant dans lequel nous pouvons nous reconnaître.

Au fond, nous sommes tous un peu circassiens.

Nous avançons sur un fil, prenons des risques, tentons de garder l'équilibre, avec cette même peur : celle de tomber, et peut-être de ne jamais nous relever.

Le cirque est une ode à l'humanité et à la vie.

Sommaire

	Introduction	8
I/	La toile et la chair	
	A. « <i>Le cirque est un rond de paradis</i> »	10
	B. Le cirque qui demeure Le cirque qui disparaît	16
	C. La chair sacrifiée	26
II/	Le cirque rêvé des artistes	
	A. Les corps tracent une ligne	32
	B. Lola Montès, l'anatomie d'une chute	46
	C. Freaks sublimes, éloge de la marginalité	54
III/	La métamorphose du cirque	
	A. Genèse d'un art hybride	64
	B. Le chapiteau, un ventre à réinventer	70
	C. L'agrès comme moteur de création	78
	Conclusion	86
	Remerciements	88
	Bibliographie	90



Photographie, extraite de *Quel Cirque !* de Philippe Lopparelli et Pierre-Marie Losfeld, Paris : Marval, 1996.

Introduction

Le chapiteau est levé, les spectateurs assis, les artistes en place, les musiciens prêts, la lumière s'allume, le spectacle peut commencer! Celui qui s'annonce ici ne cherche pas à divertir, mais à pénétrer dans un monde à part, polysémique, celui du cirque. Un art capable de réveiller chez chacun des images, des fantasmes ou des souvenirs singuliers. Pour certains, il renvoie à l'émerveillement de l'enfance, à ce moment suspendu où l'imaginaire prend le pas sur le réel. Pour ma part, il s'impose autrement : tel un territoire marginal, libre et inquiétant. Le cirque que j'explore n'est pas un terrain de jeu joyeux, mais un espace ambigu, où se conjuguent fascination et trouble.

Le cirque est un espace où le corps se met volontairement en danger pour se surpasser. Il est exposé, offert aux regards, mis à l'épreuve par la performance, au service d'un public avide d'émotions qui se demandera toujours quand viendra la chute. « *Bienvenue sous le plus grand chapiteau du monde* »¹ : cette formule, célèbre, résonne plutôt comme un avertissement. Car ce qui nous attire n'est pas seulement la beauté du geste, mais la promesse d'un déséquilibre.

1. *The Greatest Show on Earth*, réal. Cecil B. DeMille, Paramount Pictures, 1952.

Aborder le cirque, c'est choisir d'interroger ce qui déstabilise. Il s'agit autant d'un sujet que d'un questionnement que je me suis imposée : pourquoi décider de s'attarder sur cet univers étrange ? Peut-être parce que le cirque contrarie notre obsession pour la norme, il assume son excès comme sa différence. Voilà pourquoi je le trouve réconfortant. Il permet de rappeler qu'il existe en chacun ce désir, et cette fascination pour ceux qui transforment leur marginalité en force, loin de la conformité établie.

Le cirque est un miroir ardent. Il parle de nous, en mettant en scène nos désirs, nos peurs. Il révèle chez l'être humain une curiosité trouble, parfois malsaine, mais qui reste profondément humaine. En explorant cet univers, j'interroge notre rapport cathartique au corps, au monstrueux et au merveilleux.

Le cirque est à la croisée des trois dimensions essentielles de notre discipline: l'architecture (à travers les chapiteaux et la scénographie), le design (dans les agrès, objets et costumes), et l'humain (incarné par le corps performatif des artistes, des « freaks »). C'est un territoire de symboles, nourri par la littérature et le cinéma, qui ont façonné des mythes. À la fois stable et itinérant, il incarne un dialogue constant entre mouvement et architecture. C'est un ballet chorégraphié entre les corps, les objets, les animaux et l'espace dans lequel ils se produisent. C'est un lieu d'excès qui nous permet de nous libérer des nôtres. Il nous questionne sur la limite entre le spectaculaire et l'inavouable.

De là, naît ma réflexion :

Et si le cirque disait tout de nous ? Pourquoi nous fascine-t-il autant qu'il nous dérange ? Comment cet art, poétique et performatif, a-t-il su traverser le temps et se réinventer ?

Dans un premier temps, j'aborderai le cirque comme dispositif architectural à la fois réversible et stable, avant de m'intéresser à une autre échelle : celle des corps qui s'y produisent. Dans un second temps, j'explorerai le cirque comme mythe et imaginaire culturel, à travers l'œuvre des artistes qui l'ont immortalisé et dont l'héritage continue de nourrir notre regard. Enfin, j'interrogerai la chute du cirque, sa transformation et sa réinvention, jusqu'à devenir aujourd'hui un art hybride, entre danse, théâtre et scénographie.

Je vous invite maintenant à rentrer sous le chapiteau, celui qui conjugue interdits et vertige, où tout vacille, où le corps se défie lui-même, et où le spectateur, l'espace d'un instant, perd pied.

I/

La toile et la chair

Le cirque propose l'histoire presque exhaustive d'un modèle architectural. Du manège en planches que Philip Astley bâtit en 1768 pour s'exhiber sur son cheval d'armes, dans la banlieue londonienne, aux tissus synthétiques des chapiteaux contemporains, on parcourt l'histoire complète d'un modèle. Aujourd'hui, on ne construit plus de cirques permanents, sinon dans certains États, mais leur architecture n'est plus novatrice. Et, en dehors des matériaux, rien n'a modifié le chapiteau depuis son apparition au premier quart du XIX^e siècle.



Manon De Pauw, *Replis et articulations* (extrait). Triptyque vidéographique, boucle de 13 mn. 2004.

«Le cirque est un rond de paradis»¹

« Rien n'est aussi rond que le cirque. C'est une énorme cuvette dans laquelle se développent des formes circulaires... Un cirque, c'est un roulement de masses, de gens, d'animaux et d'objets. »²

Le cercle est une courbe plane dont les points sont à équidistance du centre. C'est un élément omniprésent au cirque, la fondation de cet art, qui engendre la difficulté pour l'artiste que tout soit visible aux yeux du spectateur, puisque la scène est à 360 degrés. Grâce au chapiteau, chacun assiste au spectacle dans une égalité et une réciprocité parfaite, ayant la liberté de sa place et de son propre point de vue. Cette architecture a bouleversé tous les codes établis : elle permet de passer de l'ancrage à l'instabilité, du lien durable à la parenthèse éphémère, par essence. C'est un espace propice à la réunion d'êtres vivants, humains et animaux.

Le cirque est d'abord une affaire de géométrie. Le cercle, c'est l'emprise au sol du chapiteau, les cerceaux des acrobates, le nez rouge du clown. C'est une forme géométrique indissociable de l'univers circassien. Sa complémentaire, la verticale, permet au chapiteau de s'ériger. Le chapiteau est dans une dualité, à la fois ancré dans le sol et voulant absolument, par sa verticale, toucher les étoiles.

Ce fameux chapiteau n'est pas apparu au début de la discipline. Avant d'être un art populaire, le cirque était un art nouveau réservé exclusivement à la classe la plus haute de la société. L'usage est d'affirmer que l'idée d'un cirque a surgi au XVIII^e siècle de l'imagination d'un officier britannique. En effet, on attribue à Philip Astley, cavalier réputé, la trouvaille de ce spectacle et du dispositif qui est à l'origine de tous les cirques en pierre, en bois, en acier et en toile.

1. GRANGERAY, Émilie. « Sous les plus grands chapiteaux du monde avec Arte », *Le Monde* (en ligne), 26 Décembre 2019. (consulté le 28 novembre 2025)

2. LÉGER, Fernand. *Cirque*. Paris: Éditions Verve, 1950.

Pour d'autres, la genèse de cette architecture est l'amphithéâtre, provisoire ou permanent, que les Romains fréquentent sous les règnes de César et Vespasien, pour les courses et les combats. Notre cirque est plus exactement une séquelle d'une culture urbaine et européenne, issue de la Renaissance et, à travers elle, de l'Antiquité.

C'est cette tradition qui engendre en 1768 le mémorable spectacle d'équitation et de voltige donné par cet officier britannique dans un manège construit pour la circonstance dans le village de Lambeth au sud de la Tamise. Ce spectacle, un demi-siècle plus tard, donne ce que nous appelons communément le cirque, représentation et édifice confondus.

En 1777, William Capon réalise deux aquarelles représentant un bâtiment à demeure, premier cirque dit « stable » : l'Astley's Amphithéâtre. La piste circulaire de 13 mètres, dont le rayon est égal à la longueur de la chambrière des écuyers, s'agrémente de saltimbanques. Le public se trouve sur les côtés, dans des loges sur trois niveaux. Chacun paie pour voir la performance, ce qui devient un spectacle unique et une économie à part entière.

Protégés par une palissade, les spectateurs du parterre, malgré les jets de sciure de bois, peuvent apprécier de plus près les mouvements du cheval. Aidé par la force centrifuge due au cercle, le voltigeur demeure en parfait équilibre sur son cheval. En 1779, Astley recouvre la piste d'un velum pour la protéger des intempéries.



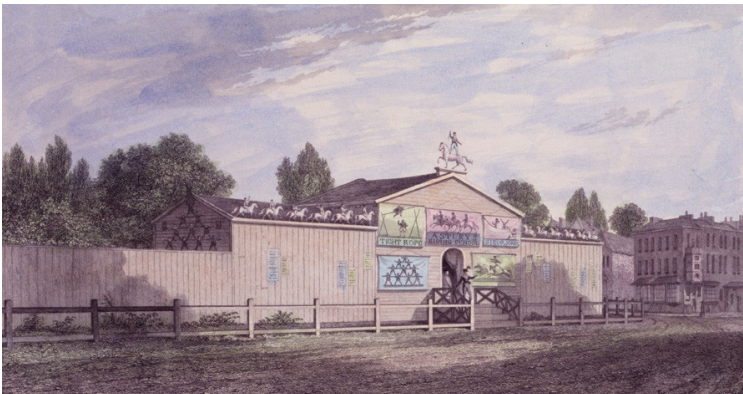
CAPON,
William. *Astley's
Amphitheatre,
Westminster,*
1777, aquarelle
sur papier, Centre
national des arts du
cirque (CNAC).

C'est un succès tel que Philip Astley décide ensuite de voyager pour exporter son spectacle. On l'applaudit à Dublin, Édimbourg et Paris, où il construit en 1782, au 16, rue du Faubourg-du-Temple, un amphithéâtre couvert, le premier établissement stable de Paris dévoué aux arts de la piste.

Un temple circulaire où les chevaux rejouent des scènes de guerre. Il va l'appeler *Le Manège anglais*, puisqu'à cette époque, en France et en Allemagne, la piste de cirque porte le nom de manège. En 1791, les Astley quittent précipitamment la France révolutionnaire. Le cirque équestre donne son premier élan au cirque moderne. Il laisse derrière lui un héritage dont la France va s'emparer pour faire vivre au cirque son heure de gloire.

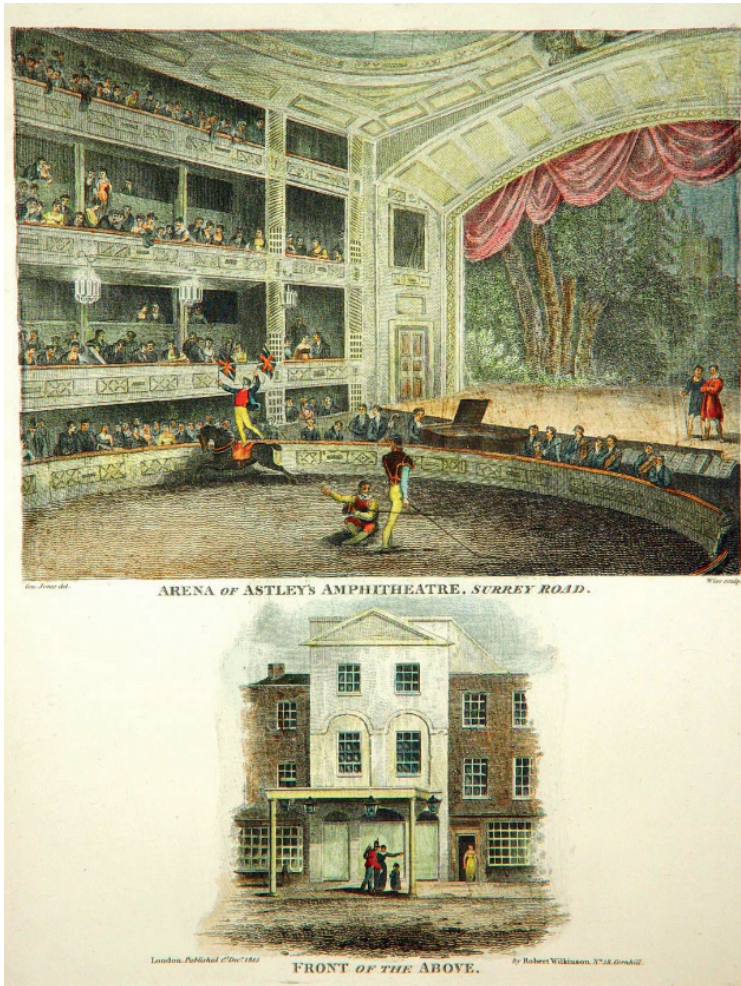
Le cirque fait recette, mais il n'est pas à l'époque le loisir du petit peuple. Chez Astley et ses concurrents, les spectateurs sont issus des plus hautes strates de la société. En effet, une grande partie de la population est privée du spectacle de cette haute école réservée à la cour. L'art équestre est une marque de pouvoir.

Des hommes d'affaires décident alors de le démystifier en fondant leurs propres établissements. Après 1790, la bourgeoisie accède en masse à l'art équestre. C'est la naissance du cirque et de son succès immédiat. De cet engouement, découle l'apogée sous toutes ses formes, du cirque stable au cirque itinérant.



CAPON,
William. *Façade
et entrée, Astley's
Amphitheatre*,
1777, estampe,
Centre national
des arts du cirque
(CNAC).

A/ «Le cirque est un rond de paradis»



JONES, George
(dessin). *Astley's
Amphitheatre,
Londres,*
lithographie
publiée par
Robert Wilkinson,
décembre 1815,
Centre national
des arts du cirque
(CNAC).

Le cirque qui demeure Le cirque qui disparaît

En 1912, Firmin Gémier (acteur, metteur en scène et directeur du Théâtre National français), dit du théâtre en pierre qu'il est « *une hérésie* », l'ancrage étant « *contraire au principe vital* »¹ du théâtre. Cette phrase inscrit toute forme de spectacle vivant de façon radicale dans le jeu qui oscille entre éphémère et permanent. Le cirque n'échappe pas à la règle.

1. GÉMIER,
Firmin. *Comoedia*,
19 février 1911.

Le cirque stable (dit « *en dur* ») et le cirque instable (dit « *chapiteau* ») sont nés en même temps et ont toujours cohabité. Cependant, ils n'ont pas eu la même réputation à leurs époques. En effet, à Paris, le cirque stable devient le symbole du monument urbain noble par excellence tandis que le chapiteau est décrit comme le « *prédateur des villes* »².

2. JACOB, Pascal.
*Le chapiteau
et l'itinérance*,
cirque-cnac.bnf.
fr, Bibliothèque
nationale de France
/ Centre national
des arts du cirque.

En-dehors de Paris et des grandes villes, le cirque démontre une qualité plus sociale. Le chapiteau est l'unique attraction locale jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Son arrivée, son montage, sa parade, fascinent alors le public. Il fait rêver le spectateur. L'entrée dans cette cité de toile a souvent des allures de Palais des mille et une nuit. Cet instant où les portes s'ouvrent, où le commun des mortels est invité à pénétrer dans l'antre mystérieux qui aura bientôt disparu.

Plusieurs motivations poussent la mise en œuvre de cette innovation structurelle. En effet, le faible maillage urbain du territoire ne permet pas de s'installer pour de longues périodes dans les villes, bien trop petites pour être rentables à long terme. Cela justifie le choix de la légèreté, grâce à la grande facilité d'installation du chapiteau.

Cet abri mobile est une architecture démontable et transportable, composée, en général, de mâts, de poteaux de tour et d'une grande toile, amarrés au sol par des pinces (piquets de bois à l'origine, puis de grands pieux en acier), plantées autour. Elle est haubanée par des cordes ou des sangles. Dans certains cas, une coupole couronne le chapiteau.

Cette architecture de toile a été élaborée en 1825 par l'entrepreneur américain Joshua Purdy Brown. En s'inspirant des tentes militaires, il remplace les constructions en bois par la toile et fonde le principe d'itinérance appliquée à une forme artistique. De plus, le terme grec pour tente est celui de « *skênê* », qui désigne la maison des acteurs : une baraque de toile tangente à l'orchestra, aire circulaire, dans la genèse du théâtre en Grèce.

En façonnant son « *parapluie* », Joshua Purdy Brown assume la fragilité d'une tente, dont il revendique surtout la simplicité d'installation et le faible encombrement matériel, indispensable pour voyager à moindres frais. Quelques matériaux suffisent à l'édification de ce qui va devenir un véritable symbole du cirque voyageur : le chapiteau. Le confort est rudimentaire : quelques chaises destinées aux personnes de marque sont empruntées à l'auberge la plus proche et installées au bord de la piste tandis que le reste de l'audience se tient debout derrière, admirant les exercices de voltige et les prouesses acrobatiques de troupes constituées le plus souvent de quelques écuyers, d'un clown et d'une poignée d'acrobates.

Tous ces artistes s'établissent pendant leur itinérance, dans de véritables campements ayant leurs propres organisations. Le campement circassien est une sorte de cité nomade constituée de roulottes, de caravanes et de véhicules de traction. Tous ces éléments forment un habitat provisoire qui se déploie et disparaît à la fin des représentations. La roulotte dont l'origine remonte au XVII^e siècle incarne cette maison itinérante.



Le cirque Knie à Altdorf (Suisse), photographie, novembre 1969, Bibliothèque nationale de France / Centre national des arts du cirque (cirque-cnac.bnf.fr).

L'itinérance est un terme issu du bas latin « *itinerans* », participe présent du verbe « *itinerare* », voyager, qui vient du substantif « *iter* », chemin que l'on fait, trajet, voyage, est un antonyme de sédentaire, fixe. Le substantif désigne d'abord une personne qui se déplace dans l'exercice d'une charge, d'une fonction, d'une profession. L'itinérance désigne un déplacement selon un itinéraire. À l'instar du théâtre, le cirque ne se contente pas uniquement de faire voyager des artistes, il transporte également tout son habitat avec lui (sa maison, son espace de représentations, ses objets et ses outils). L'itinérance dans le cirque est une manière de se déplacer, de recommencer et de rejouer le spectacle où il le souhaite.

À la fin du XIX^e siècle, grâce à l'évolution des moyens de transports (chemin de fer, automobile, camions, semi-remorques), le chapiteau devient un véritable modèle d'autonomie. Il peut être plus aisément transporté et déployé. Cette mobilité induit la transformation du chapiteau lui-même. Les mâts qui composent cette architecture se perfectionnent, les toiles deviennent plus légères, ce qui permet de plus grandes hauteurs et de plus grands volumes.

Après l'invention de Brown, l'influence américaine va cristalliser le chapiteau moderne, notamment avec la tournée européenne de « *The Barnum & Bailey Greatest Show On Earth* », entre 1889 et 1902, avec son « *big top* » (chapiteau en anglais). Le terme « *barnum* » devient alors un symbole dans le langage courant, désignant à la fois la démesure et le chapiteau. L'essor des disciplines aériennes tire profit de ces progrès techniques, offrant à la fois, plus de spectaculaire et de volume aux artistes.

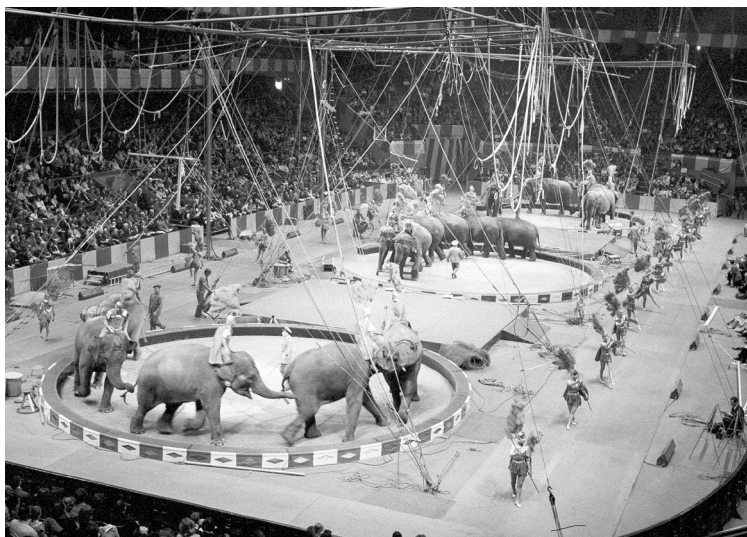
Vers 1880, des dizaines d'édifices citadins construits pour accueillir les arts de la piste existaient parallèlement à l'essor des chapiteaux. Il arrivait même souvent que les grandes capitales comme Paris, Londres et New York abritent à la même période un ou deux hippodromes, plusieurs cirques stables et des chapiteaux de passage.

À part le Cirque d'Hiver à Paris, ou le Cirque de Châlons-en-Champagne, qui accueille depuis près de quarante ans le Centre national des arts du cirque (CNAC), rares sont les établissements « en dur » qui existent encore. Difficile alors pour le public de savoir, ou de se rappeler, qu'il fut un temps où le cirque se déroulait en d'autres lieux que sous le chapiteau.

B/ Le cirque qui demeure, le cirque qui disparaît



*The Barnum & Bailey (détail),
affiche, 1902,
Musée national des
Arts et Traditions
populaires – Centre
d'ethnologie
française (MNATP-
CEF), Paris.*



*Ringling Brothers
& Barnum
& Bailey au
Madison Square
Garden, les
trois pistes,
photographie noir
et blanc, collection
particulière.*

Pourtant, pendant près d'un siècle, le cirque avait l'apparence d'un bâtiment théâtral comme un autre avant que n'apparaissent, à partir du milieu du XIX^e siècle, de véritables monuments urbains destinés exclusivement aux arts de la piste. Ce sont tout d'abord les célèbres rotondes qui ont pris racine au cœur de toutes les capitales occidentales, puis les hippodromes se sont multipliés à leur tour. On l'a souvent oublié, mais ceux-ci, avant d'être destinés aux courses hippiques, étaient des établissements entièrement dévolus aux spectacles de cirque.

Les cirques stables d'abord établis sur les faubourgs et les boulevards qui bordaient les grandes villes, se sont retrouvés presque au centre, happés par l'extension du tissu urbain. À l'époque d'Astley, on ne parle pas de cirque, mais de théâtre équestre. C'est en 1841 que s'implante sur la promenade des Champs-Élysées un édifice circulaire élevé autour de la piste : Le cirque des Champs-Élysées. Il inaugure le premier bâtiment urbain dont l'architecture extérieure dépend de ce qu'elle abrite. Ce bâtiment n'a pu être érigé qu'à deux conditions.

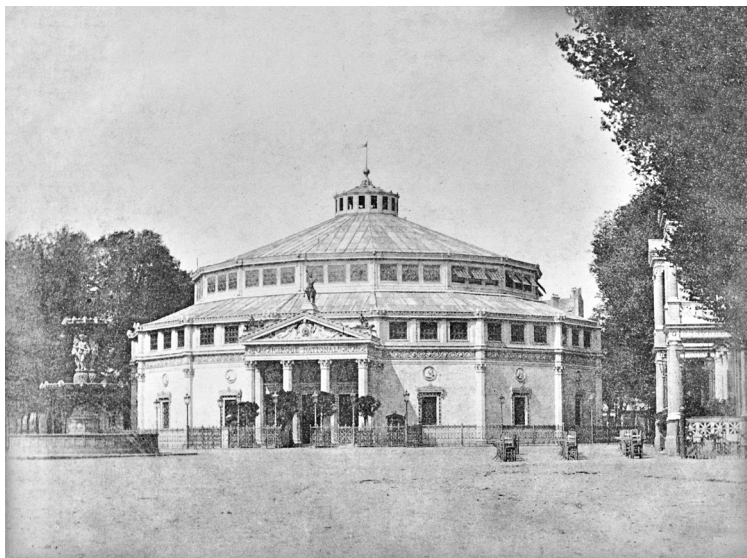
Pour limiter la concurrence entre les théâtres, le préfet de la Seine autorise la construction du nouvel établissement seulement si la scène est supprimée et avec elle les pantomimes³. Ce qui veut dire que le spectacle ne pourra représenter que des exercices équestres et gymnastiques.

3. Pantomime: spectacle où l'artiste s'exprime uniquement par des gestes et des mimiques, Larousse.fr (en ligne), définition du dictionnaire de français.

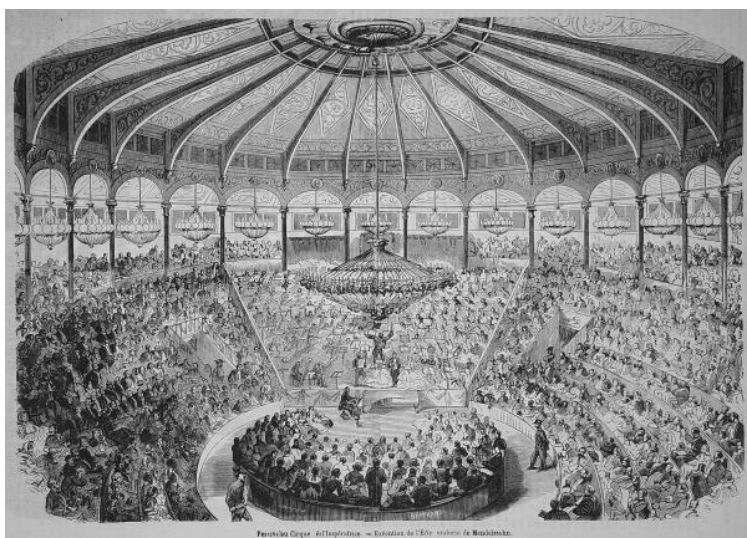
La deuxième condition est que le nouvel établissement ne pourra être ouvert que durant la saison d'été, d'où l'origine du nom : Cirque d'Été. Ainsi, Jacques Ignace Hittorff (chargé de l'aménagement de la Concorde), dessine le Cirque national de Paris, futur Cirque de l'Impératrice, et Cirque d'Été ensuite. Ce premier cirque moderne de forme circulaire prend l'allure d'un véritable monument urbain. Réalisé en pierre, en bois et avec des colonnes de fer, toutes les techniques les plus harmonieuses sont employées pour assurer la circularité de l'édifice tout en privilégiant une visibilité parfaite des spectateurs, qui ne sont gênés par aucun pylône.

Pour la première fois, les gradins supplantent les fauteuils, et les spectateurs, au nombre de six mille, entourent la piste qui n'a jamais été aussi centrale. L'apparence extérieure du bâtiment, comme l'architecture intérieure, se font écho. Son architecture est polychrome et son porche à fronton, inspiré de celui du temple romain de la Fortune.

B/ Le cirque qui demeure, le cirque qui disparaît



BAYARD,
Hippolyte.
Cirque National,
Paris, 1847,
photographie.



*Le Cirque des
Champs-Élysées
ou Cirque d'Été,
pendant la
saison musicale.
Concert organisé
et dirigé par
Jules Pasdeloup,
gravure extraite
d'un journal, 1845,
collection Jacob/
William.*

Ainsi, dans l'*Entr'acte* (gazette populaire des théâtres), on qualifie cette première bâtisse d'un amphithéâtre de bois et de banquettes de « *quelques planches et quelques toiles.* »⁴

Ce concept et ce modèle façonneront le Cirque d'Hiver élevé en 1852, toujours par Hittorff, dans le but d'accueillir à la mauvaise saison la troupe du Cirque d'Été. En effet, Louis Dejean (directeur du cirque des Champs Élysées), veut un établissement pour présenter ses chevaux durant l'hiver. Lorsqu'il rencontre Jacques Ignace Hittorff, il lui dit cette phrase incroyable : « *Construisez-moi un cirque pour 5000 spectateurs et une écurie pour 200 chevaux.* » et il ajoute « *Je sais que c'est impossible, c'est pour cela que je vous le demande.* »⁵

Les louanges ne tarissent pas sur ce nouvel ouvrage si ce n'est la voix discordante des frères Goncourt et de Cornélius Holff toujours prompts à stigmatiser ce qu'ils estiment vulgaire alors qu'ils sont de réguliers spectateurs du cirque.

« *On s'est beaucoup extasié sur les splendeurs de l'édifice. Y a-t-il bien de quoi ? Quelle grâce peut avoir une cloche à fromage ? Aucune ! Eh bien ! Le Cirque d'Hiver est d'autant plus une cloche à fromage, que l'exiguïté du terrain n'a pas permis à l'architecte de se livrer au moindre portique. L'intérieur reproduit, avec de l'espace en moins, toutes les défauts du Cirque des Champs-Élysées. C'est dans les places et les voisinages, cette même promiscuité, qui en interdit l'entrée aux gens soigneux de leur odorat. Le vice de ces constructions, c'est que l'on paie sa place pour ne pas être chez soi. On y est à l'inverse du confortable. Pourquoi y aller ?* »⁶

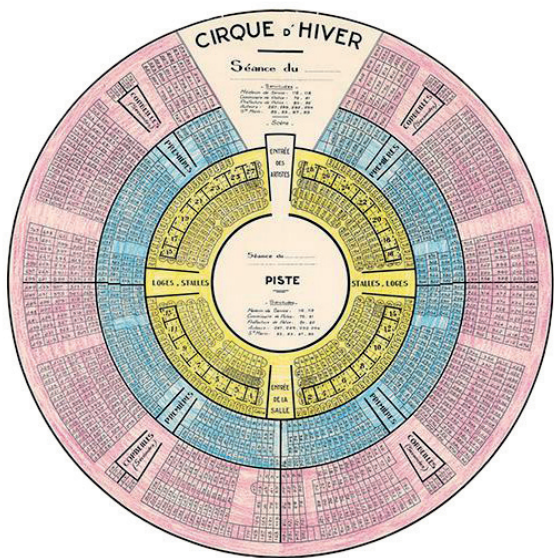
Le cirque est à la mode, et le pouvoir en a besoin. Il devient sa vitrine. Pour cette raison, le Cirque d'Hiver prend comme première appellation le Cirque Napoléon. Louis Dejean, sait que le Second Empire offre un boulevard en or aux arts de la piste. Ainsi, au Cirque Napoléon, les Parisiens peuvent voir en exclusivité les meilleurs artistes du pays et assister à des numéros inédits, voire exotiques.

Bien que moins imposant et moins grand que le précédent établissement, le Cirque d'Hiver incarne désormais l'orientation architecturale des cirques citadins. À compter de cette époque, les cirques en dur prennent l'apparence de véritables monuments urbains.

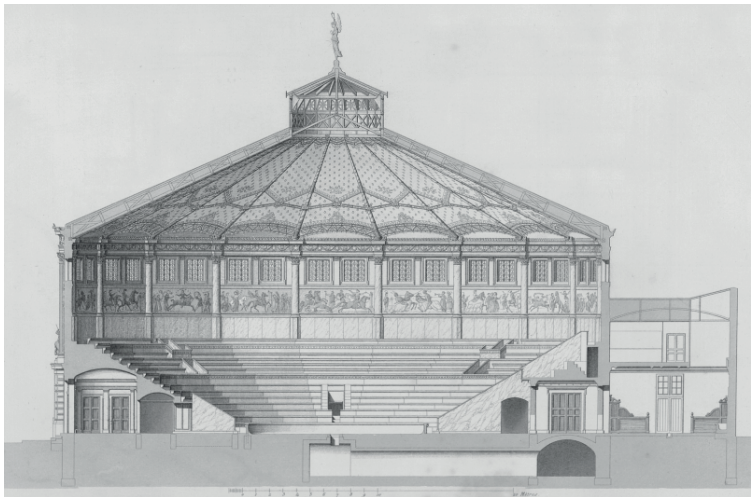
4. RÉMY, Tristan
L'Entr'acte, 1er
juillet 1835, dans
Jours de cirque,
Grimaldi Forum
Monaco, Actes Sud,
2002, p. 37.

5. Paris fait
son cirque,
documentaire
(Invitation au
voyage), Arte, 24
septembre 2024,
extrait interview
de Louis-Sampion
Bouglione

6. GONCOURT,
Edmond et Jules, et
HOLFF, Cornélius.
Mystère de théâtres,
Librairie nouvelle,
Paris, 1852, p. 502,
dans *Jours de cirque*,
Grimaldi Forum
Monaco, Actes Sud,
2002, p. 37.



*Plan de la salle
du Cirque d'Hiver
(ou Cirque
Napoléon),
impression
photomécanique
rehaussée de
couleur,
54 × 54 cm, BnF,
département des
Arts du spectacle.*



*Coupe de la salle
du Cirque d'Hiver
(ou Cirque
Napoléon), La
Revue générale
de l'architecture
et des travaux
publics, no 7,
1854, pl. 40.*

Érigés en nobles édifices, ils constituent les composantes obligées de la respectabilité de toute ville moderne, au même titre que les théâtres, les musées, les zoos et autres lieux de loisirs culturels publics.

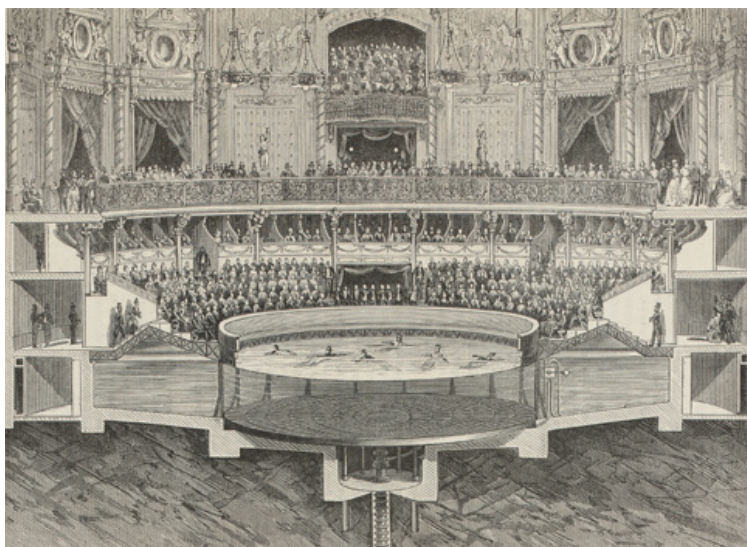
À cette époque, les cirques stables se multiplient dans Paris, on peut citer le Cirque Molier, le Cirque Medrano ou le Nouveau Cirque situé au 251, rue Saint-Honoré. Celui-ci a la particularité de devenir une piscine l'été au moyen d'un bassin de 25 mètres monté sur piston hydraulique à la place de la piste et des premières rangées de spectateurs.

De tous ces monuments, il n'en reste qu'un : Le Cirque d'Hiver. Aujourd'hui, un Carrefour Market prend la place du Cirque Medrano au 63, boulevard Marguerite de Rochechouart, à la place du Nouveau Cirque se trouve un restaurant et à la place du Cirque Métropole au 20, avenue de la Motte-Picquet, une pharmacie. Les seules choses qui témoignent aujourd'hui de ces monuments impériaux, royaux, nationaux et municipaux sont des plaques gravées au-dessus des bâtiments. On ne peut se douter de la fête, des rires et du spectacle qui autrefois habitaient ces lieux.

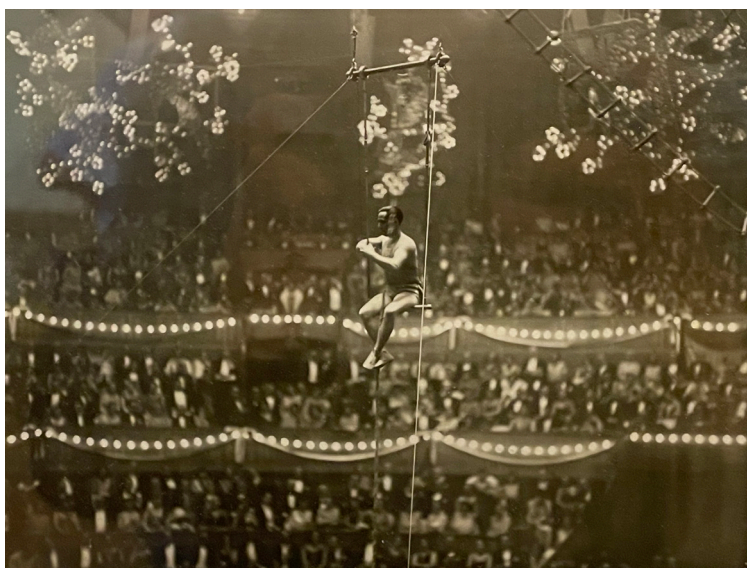
Temples des spectacles équestres, les cirques en dur sont aussi les premiers à développer l'espace du trapèze et autres supports aériens. Le regard du public se déplace progressivement de l'extrême virtuosité de l'écuyer aux records de témérité de l'acrobate. En novembre 1859, Dejean innove en utilisant l'espace au-dessus de la piste pour présenter la création de Jules Léotard, *La Course aux trapèzes*, ancêtre du trapèze volant.

Désormais, le spectacle s'élève au-dessus du sol, il se déroule, sur la piste, mais aussi dans les airs. Le risque que prennent ces artistes devient visible, presque palpable. Car au-delà des chapiteaux, qu'ils demeurent ou disparaissent, ce sont les corps qui font autorité dans le cirque. La magie opère pour le spectateur, qui, berné par le résultat du spectacle, ne voit pas le sacrifice et la difficulté que la chair s'impose sous la toile du cirque.

B/ Le cirque qui demeure, le cirque qui disparaît



Vue intérieure du Nouveau Cirque de la Rue Saint-Honoré, schéma en coupe du bassin, gravure publiée dans La Nature, n° 669, mars 1886, Centre national des arts du cirque (CNAC).



Eloge de la photographie anonyme, Arles, Les Rencontres de la photographie, 2025, collection Marion et Philippe Jacquier, donation de la Fondation Antoine de Galbert au musée de Grenoble.

La chair sacrifiée

« (...) Aucune question, aucun doute ne doit troubler la marche du funambule. Il va, simplement, un pas devant l'autre sur la corde raide, avec la maîtrise de son équilibre pour toute certitude, sans hâte. Il a l'air de flotter, sûr de lui, de se jouer du vide et du danger. »¹

L'artiste de cirque conjure une situation de déséquilibre dans laquelle il s'est délibérément placé. Il exhibe une instabilité des corps et des objets qui renvoie à un mode de vie précaire, mais aussi au statut fragile de l'art.

Ce processus artistique de mise en danger revêt dans la piste du cirque (comme dans celle de l'arène, du stade ou du circuit), un aspect particulier, car le jeu entre équilibre et déséquilibre qu'on y livre, s'il existe dans d'autres arts (dramatiques, chorégraphiques), impose ici une prise de risque importante : quelques pas de danse peuvent se révéler plus meurtriers pour le funambule à huit mètres de haut que pour le danseur au sol.

La mise délibérée de soi-même en déséquilibre est un langage spécifique aux artistes de cirque. Cette modalité d'expression fonde l'hypothèse d'une « *esthétique du risque* »², selon Philippe Goudard (artiste et médecin français), l'artiste de cirque réalise une performance équivalente à celle d'un sportif de haut niveau. Mais, contrairement au sportif qui s'entraîne en vue de quelques compétitions dans une saison, l'artiste réalise son œuvre plusieurs fois par jour (et jusqu'à trois cents fois par an).

Ainsi, la mise en place d'un spectacle ou d'un numéro de cirque, impose aux pratiquants des conditions d'exercice très astreignantes. Itinérance, vie collective, fréquente précarité des conditions de travail, marginalité (subie ou mise en représentation), arrêt précoce de la pratique (particulièrement pour les femmes) engagent la vie quotidienne des artistes depuis les plus jeunes années, dans un univers de contraintes. En effet, l'apprentissage du cirque pour un artiste n'est que répétitions de mouvement, contrôle, maîtrise de son corps, pratique quotidienne, précision et virtuosité.

1. DUPEREY, Anny. *Le rêve de ma mère*. Paris: Éditions Seuil, 2017, p. 10.

2. GOUDARD, Philippe. « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », extrait de *Le Cirque au risque de l'Art*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 23.

Cet apprentissage est relaté par Pierre Bergam (un trapéziste renommé) dans son livre, *Le Faiseur d'étoiles* (2019). Il y raconte son histoire d'enfant de la balle. Le cirque est une pratique qui nécessite de contraindre son corps et de lui apprendre la douleur. Dès son plus jeune âge, Pierre s'entraîne tous les jours avec son frère, qui deviendra son partenaire au trapèze. Ils réaliseront ensemble le *saut de la mort*, figure la plus difficile et dangereuse de leur art inventé par les deux voltigeurs Clerans qui coûta la vie à l'un d'eux...

« *Les premiers jours, les lendemains furent douloureux. Puis, petit à petit, cela s'estompa. C'est à ce moment que nous avons attaqué la virtuosité.* »³

Dans son essai sur « *L'esthétique du risque* », Philippe Goudard, explique qu'il a trois étapes dans la réalisation d'un numéro de cirque qui correspondent à trois états du corps de l'artiste :

- Étape 1 : Apprentissage : le corps outil
- Étape 2 : Composition : le corps objet
- Étape 3 : Exploitation du spectacle : le corps exploité ou sacrifié

Ainsi, nous pouvons nous demander : y a-t-il œuvre d'art au cirque s'il n'y a pas déséquilibre ? La mise en danger, est-elle une modalité d'expression des artistes de cirque ?



3. BERGAM, Pierre. *Le Faiseur d'étoiles*. Paris : Société des Écrivains, 2019, p. 11.

PROUST, Claude. *Jeux du Figaro, Jardin du Luxembourg*, photographie, dans BERGAM, Pierre, *Le Faiseur d'étoiles*, Paris, Société des écrivains, 2019, p. 34.

Dans son livre, *Le rêve de ma mère*, Anny Duperey relate ses années au sein du Gala de l'Union des artistes. En 1923, Max Dherly décide de fonder ce gala pour venir en aide aux vieux artistes privés de travail. Il a l'idée de demander aux vedettes de l'époque de réaliser un numéro de cirque lors d'une soirée exceptionnelle, dont les recettes iront aux œuvres sociales de l'Union. Ce spectacle est un tel succès qu'il deviendra une tradition pendant dix ans au Cirque d'Hiver. Anny Duperey y participe de nombreuses fois. Elle y partage des anecdotes et exprime les risques démesurés qu'ont pris les artistes de l'époque qui n'étaient pas professionnels de cirque.

« *L'extrême prudence et un travail acharné étaient d'autant plus indispensables qu'il n'existait, à l'époque où je fis ces galas, aucune réelle "sécurité" en cas de chute. Même dans les cirques qui offraient des spectacles réguliers et professionnels, les sécurités qui garantissent à présent les artistes aériens - sangles à la taille, reliées à une longe - n'étaient pas de mise. Il fallut pas mal de morts pour qu'elles deviennent obligatoires. Il n'y avait que le trapèze volant qui avait le droit à son grand filet au-dessus du sol.* »⁴

« *Quelques numéros très risqués restent dans la mythologie de ce gala. Des artistes fameux prirent des risques hallucinants pour « la beauté du geste », afin de réussir quelque chose de rare, d'exceptionnel, juste pour une soirée.* »⁵

Dans son récit, elle décrit le numéro de Jean Marais sur le site de l'INA datant de 1959, dans lequel il réalise le fameux numéro d'équilibre sur mât souple, sans aucune protection, à quinze mètres du sol, avec une cigarette à la bouche. Ces archives exceptionnelles témoignent du risque qu'ont pris tous ses acteurs, un risque qui semble indispensable pour maîtriser son art et indissociable du côté impavide de ces artistes.

Laurence Mayor, (professeur et comédienne au CNAC), relate dans des entretiens⁶ la difficulté qu'elle rencontre à enseigner la comédie à des artistes de cirque. En effet, lorsqu'elle demande à ses étudiants d'exprimer la peur face à une mise en danger physique, il s'est avéré que cette demande ne pouvait être entendue... du fait que tout le travail des jeunes circassiens consiste précisément à reculer les limites du danger, à apprendre à « *maîtriser la peur* », à la « *positiver* ».

4. DUPEREY, Anny. *Le rêve de ma mère*. Paris: Éditions Seuil, 2017, p. 97.

5. Ibid, p. 98.

6. PENCENAT, Corine. « Athlète, acteur, artiste ? », extrait de *Le Cirque au risque de l'Art*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 49. Remarques issues d'un entretien pour une étude sur la formation pluridisciplinaire de l'interprète, engagée par le CNRS.



PERRIN, Francis
et DUPEREY,
Anny. *Gala de
l'Union*, 1959,
photographie,
dans DUPEREY,
Anny, *Le rêve de
ma mère*, Paris,
Éditions du Seuil,
2017, p. 99.

Nombreuses ont été les chutes meurtrières dans l'art du cirque. Dans son chapitre « *La mort en direct* », Pierre Bergam raconte un drame survenu au Cirque municipal d'Amiens. Deux jeunes trapézistes, mal préparés, s'élancent malgré les avertissements de Monsieur Loyal. Ils s'apprêtent à réaliser le « *saut de la mort* ». Le voltigeur chute, sous les cris du public. Pourtant, la représentation ne s'interrompt pas. Quelques minutes plus tard, les autres artistes reprennent la piste, comme si de rien n'était. Pierre Bergam conclut avec amertume :

« *C'est la loi du cirque : show must go on.* »⁷

7. BERGAM, Pierre. *Le Faiseur d'étoiles*. Paris : Société des Écrivains, 2019, p. 25.

Ainsi, c'est en automatisant au maximum la gestuelle acrobatique que l'artiste peut ensuite l'habiller d'émotions, de grâce, d'harmonie et de signes, laissant croire à une apparente aisance. La capacité de concentration et d'acharnement d'un circassien pour son art est impressionnante. Lorsqu'il rate une figure, il la recommence jusqu'à sa réussite, comme si l'exploit seul pouvait conjurer symboliquement la mort.

Demander où permettre à un artiste de ne plus prendre de risque, c'est peut-être la même chose que de brider le moteur d'une voiture de course ou de limer les cornes du taureau pour éviter les accidents. N'est-ce pas encourager certains artistes au détriment d'autres, voire les traiter en termes compétitifs, injustes et inégaux, alors que le cirque n'est ni sport, ni compétition ? Diminuer la mise en danger, la capacité à l'instabilité, au déséquilibre, n'est-ce pas risquer de fabriquer un cirque adapté, bien élevé, un cirque comme il faut. Bref, un art stable. Établi ?

L'avenir du cirque, plutôt que dans la suppression de la possibilité de l'échec, ne réside-t-il pas dans l'évolution du sentiment de culpabilité qui, par habitude ou tradition, est lié à la prise de risque ? Le talent et la virtuosité des artistes de cirque résident dans leur capacité à s'exposer au déséquilibre, à l'instabilité, jusqu'à engager leur propre existence.

L'interaction entre artiste et spectateur existe biologiquement. Elle détermine au cirque un espace intime et immatériel, une structure mentale faite de messages échangés, de perceptions, de sensations et de représentations de l'instabilité, de l'impermanence et des risques liés à l'existence humaine. Spectateurs et artistes sont doués des mêmes capacités cognitives de mouvement et d'anticipation des actions.

Les mêmes neurones s'activent aussi bien durant la réalisation d'une action que lors de son observation. La capacité des artistes à bouleverser et renverser nos repères, en s'exposant au risque, et dans le même temps, à surmonter la crise, la mort ou la différence, nous parvient grâce à ce que nous avons en commun : la possibilité de percevoir l'espace.

Le cirque est avant tout « *un opéra pour l'œil* »⁸, disait Théophile Gautier. Cet art nous rappelle la vulnérabilité de notre situation physique, tout en exposant une esthétique qui fascine une époque et inquiète de perdre pied dans sa propre confusion. Voici les raisons de la résurgence de cet art.

Le poète Gérard Macé, un amoureux du cirque, mais aussi du mime, de la danse et du cinéma muet, l'exprime avec adresse : « (...) *Mais l'on se dit à la fin que la recherche forcenée d'un sens, au risque de ne pas toujours retomber sur ses pieds, c'est ce qui nous reste du besoin de vertige quand on ne connaît que le destin des assis.* »⁹



8. PENCENAT, Corine. « Athlète, acteur, artiste ? », extrait de *Le Cirque au risque de l'Art*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 51.

9. MACÉ, Gérard, cité dans WALLON, Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'Art*, Paris : Actes Sud-Papiers, 2002, p. 18.

BERGAM, Pierre et Lucien. *Pierre Bergam et son frère Lucien, en répétition du "saut de la mort"*, photographie, dans BERGAM, Pierre, *Le Faiseur d'étoiles*, Paris, Société des écrivains, 2019. p.20

II/

Le cirque rêvé des artistes

Malgré l'engouement que suscite le cirque, il devient passé de mode à partir du XX^e siècle en France. Les élites culturelles dominantes méprisent les spectacles, considérés comme de vulgaires divertissements. L'apogée du cirque n'est plus, de nombreux cirques traditionnels disparaissent dans les années 1950 et 1960, tandis que d'autres s'adaptent aux nouvelles perceptions des spectateurs. Cependant, on constate que le cirque a créé une esthétique qui survit. Est-ce la singularité de son univers qui a séduit nombre d'artistes plasticiens et permis de pérenniser dans la mémoire collective la force de la piste et de ses habitants ?



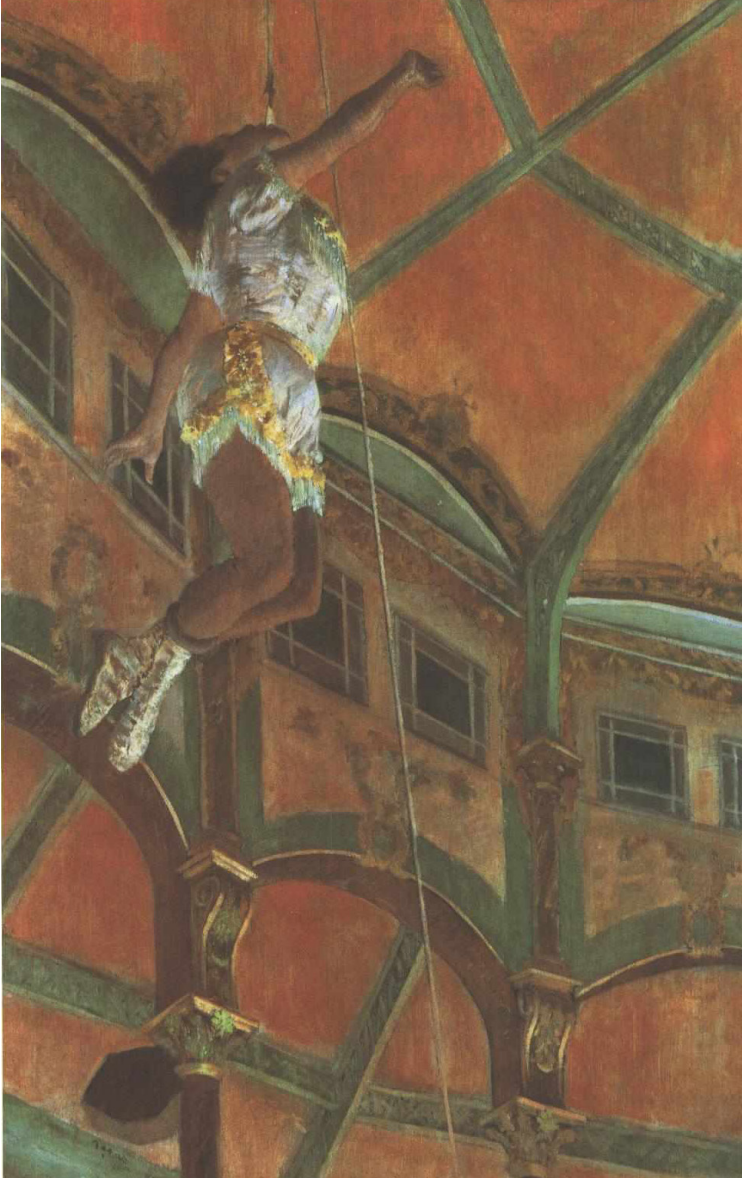
Gustave Doré, *Les Saltimbanques*, 1874, huile sur toile., Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot.

Les corps tracent une ligne

Fascinés par l'atmosphère qui règne en piste et aux alentours de celle-ci (l'itinérance des circassiens), intrigués et attirés par des personnages haut en couleur et éblouis par leurs prouesses, artistes et cinéastes s'emparent de ce sujet, où ils puisent de multiples matériaux nourrissant leurs productions. Ces œuvres, fictionnelles ou délibérément fantastiques, façonnent de fortes images de cirque qui, naturellement, se révèlent, après examen, en décalage par rapport au réel. Ce décalage souligne que la prouesse performative parvient à masquer la douleur et les efforts des artistes de cirque. Cependant, en filigrane, on peut lire dans ces œuvres un message caché. Et si elles émeuvent tant, c'est parce qu'elles mettent en scène nos propres fragilités. Voilà ce qui donne au cirque son langage universel.

L'espace du cirque déjoue les règles classiques de la représentation : ni scène, ni horizon, mais des points de fuite multiples. Sur la piste, l'acrobate roule, bascule, le clown titube, l'illusionniste s'évanouit, le jongleur joue avec le ciel. À la poursuite, juché sur une nacelle, l'éclaireur braque son faisceau de lumière. C'est une belle chorégraphie mouvementée.

Pluridimensionnel, l'espace du cirque ouvre de nouveaux points de vue, de nouveaux cadrages. À la fin du XIX^e siècle, Degas anticipe sur l'angle de vue photographique de la contre-plongée. Dans son tableau *Miss Lala au cirque Fernando* (1879), il rejette toute composition frontale. Il décide de montrer l'acrobate qui s'élève comme un ange vers la coupole, soulevée par un filin qui sort de sa bouche. Il choisit de représenter l'élégante ascension d'Olga Albertina Brown surnommée « *la femme canon* » qui occupe la partie gauche du tableau. Au sommet, l'espace bascule, la stabilité devient incertaine malgré une architecture forte.



DEGAS, Edgar.
*Miss Lala au
cirque Fernando*,
1879, huile sur
toile, 117,2 × 77,5
cm, Londres,
National Gallery.

Un dessin de Degas (Birmingham University, The Barber Institute of Fine Arts) montre qu'il s'est particulièrement penché sur le rendu spatial de la coupole, qui lui a posé quelques difficultés. La multiplicité des perspectives sur les numéros de cirque, visibles de toutes parts, sans point de vue évident, confère à l'espace du cirque et à la représentation de son spectacle une dimension propre, pour laquelle le peintre doit inventer d'autres cadrages.

C'est également la circularité, la rotation de ce spectacle en perpétuel mouvement, qui ont fasciné Fernand Léger. Il invente pour les figures d'acrobates de sa *Composition aux deux perroquets* (1935) un corps-machine hybride, composé de pièces assemblées, entre vie et mécanique, entre la danseuse et l'automate, aux antipodes d'un quelconque réalisme. La figure de l'acrobate est construite selon une plasticité nouvelle ; à la fois énorme et légère, elle flotte au-dessus du porteur. Dans *l'Acrobate et sa partenaire* (1948), le peintre est à la recherche de la forme qui synthétise les phases et les figures du jeu acrobatique.



LÉGER, Fernand.
Composition aux deux perroquets,
1935, huile sur
toile, 400 × 480cm,
Paris, Centre
Pompidou.

Sur une toute autre scène, entre ciel et terre, la dimension onirique du *Clown à la mandoline* (1975) nous introduit dans l'univers poétique de Marc Chagall. On peut également ajouter à la liste Joan Miró, qui, en février 1927, exécute deux séries de peintures sur le thème des Fratellini et des chevaux. On n'y retrouve aucune référence à la réalité, d'ailleurs les titres de ces œuvres sont *Peinture* ou *Composition*, signe de la volonté de l'artiste de mener un travail uniquement sur la ligne et la couleur. Miró expérimente des fonds unis brun ou bleu outremer, qui s'imposent à toute la surface de la toile. Lignes, formes et couleurs occupent librement l'espace, dans un parfait équilibre qui n'est pas sans rappeler celui des mobiles d'Alexander Calder, dont Miró fera la connaissance en décembre 1928 et avec lequel il va nouer une profonde amitié.

Les frères Fratellini, Paul, François et Albert, formaient un trio de clowns très célèbre entre 1899 et 1940. Devenus des vedettes à Paris, ils firent l'objet d'un véritable culte auprès des spectateurs qui se rendaient au cirque Medrano, où ils furent engagés à partir de 1915, uniquement pour voir leurs numéros. Les artistes et les intellectuels parisiens, notamment les surréalistes, les adulaient.



MIRÓ, Joan.
Le cheval de cirque, 1927,
huile sur toile,
97 × 130 cm,
Bruxelles, Musée
communal des
Beaux-Arts
d'Ixelles.

Ainsi, l'artiste moderne s'empare de cet espace multiple où s'enchaînent des figures inédites sur des rythmes nouveaux. Le cirque a suscité l'intérêt aussi bien d'artistes majeurs que d'artistes moins reconnus, peintres, sculpteurs, dessinateurs et photographes de leur temps. Ils ont tous tenté de saisir les rites singuliers liés à cet espace circulaire et ascensionnel. À côté des grandes figures de l'art moderne (Degas, Seurat, Lautrec, Picasso, Léger, Chagall), il faut faire une place à des dessinateurs plus modestes qui ont fait du cirque l'unique sujet de leur œuvre comme Marthe et Juliette Vesque. Leurs dessins sont nourris de l'observation directe.

Dans un texte de 1977 intitulé *L'Amour ethnographe*, Paul Bouissac analyse l'œuvre de ces deux femmes. Il étudie le langage plastique qu'elles ont inventé et auquel elles sont restées fidèles pendant quarante ans. Selon lui, « *leurs dessins ne cherchent pas à rendre un perçu mais à dénoter un savoir... leur élaboration, au contact des hommes et des femmes qu'elles représentent dans l'exercice de leur spécialité, est garante d'une authenticité qu'on ne saurait attendre, et qu'on ne trouve pas, dans l'œuvre des peintres qui ont choisi le cirque pour thème.* »¹ Ainsi, il établit une frontière entre deux conceptions, l'une qui privilégie la perception, la sensation, l'imaginaire, et l'autre, une approche plus scientifique, voire plus technique, de ce spectacle particulier qu'est le cirque.

Marthe et Juliette Vesque, animées d'une passion commune pour le cirque, ont entrepris de décrire le plus précisément possible tous les numéros qu'elles ont vus. Ce travail unique constitue la mémoire graphique du cirque de la première moitié du XX^e siècle. Elles ont laissé des croquis pris sur le vif, griffonné hâtivement pendant le spectacle ou la répétition. Marthe et Juliette avaient sélectionné des numéros qu'elles voulaient voir figurer dans leur *Cirque en image*, ouvrage qui ne sera publié qu'après leur mort.

Dessinatrices de plantes au Muséum d'histoire naturelle, elles ont consacré tout leur temps libre à fixer sur le papier, en une suite organisée d'instantanés, les mouvements des numéros les plus divers, les formes et les couleurs des costumes, les appareillages techniques, les accessoires, les trajets des corps, les physionomies et les attitudes des artistes. Leur découpage en séquences significatives est le fruit d'une observation aigüe et d'une connaissance intime du cirque.

1. MAURIANGE, Édith et BOUISSAC, Paul. Marthe et Juliette Vesque. *Le cirque en images*, Archives d'Ethnologie française n°5, Maisonneuve et Larose, 1977, dans *Jours de cirque*, Grimaldi Forum Monaco, Actes Sud, 2002, p. 207.

A/ Les corps tracent une ligne



VESQUE,
Marthe et Juliette.
*Dessins, détails
issus de différentes
planches
d'esquisses,*
MNATP-CEF,
Paris.

Elles signent leurs œuvres de leurs deux noms ou initiales, M. J. V., ou M. J. Vesque. Il est donc difficile de retrouver la place de l'une et l'autre dans l'élaboration des planches. Leurs dessins constituent une œuvre absolument originale dont l'ambition première était de transmettre la mémoire des numéros. À feuilleter aujourd'hui leurs cahiers, on se demande comment elles ont pu noter de façon si savante autant de gestes difficiles à identifier, autant d'exploits, autant de détails infimes grâce auxquels le rythme, l'élan, la plastique, le comique, les performances d'artistes morts depuis longtemps vivent et perdurent sous nos yeux.

L'analyse graphique des deux femmes se déroule sans décor. Marthe et Juliette n'ont que très rarement situé les numéros dans leur espace. Cependant, la construction du chapiteau et l'architecture des cirques en dur ont été le sujet d'un certain nombre de leurs aquarelles. Dans un texte manuscrit daté du 7 mars 1895, l'une d'elles écrit à propos du cirque Ginett's de passage à Vincennes :

« Devant la mairie, rigide et noire, la tente était dressée, informe masse géante et mouvante, dans laquelle on devinait une lumière sans couleur ni contour, effacée au travers des toiles mouillées, enfumées, plaquées de la boue et de la poussière amassées sur toutes les places de villes innombrables. »

Par ce souvenir d'enfance, on voit combien le cirque a impressionné leur sensibilité. Elles nous livrent ici l'une des clés du style de leurs dessins.

La piste met en scène nombre d'icônes : le clown porte-parole de l'artiste, le corps puissant des acrobates, le mouvement incessant de la circularité, de l'équilibre et finalement de la vie. Cependant, l'inspiration qui guide le travail de Georges Seurat, de Georges Rouault, de Marc Chagall ou de Fernand Léger ne peut pas se comparer. Si ces artistes veillent à se nourrir de l'univers circassien, c'est par la singularité de leurs regards qu'ils restituent leur réalité et leur vérité sur cet art. Ainsi, entre l'onirisme de Chagall, le pathétisme de Rouault, le travail plastique d'Henri Matisse, il est possible de distinguer deux tendances.

L'une retient la douleur et le romantisme du cirque. La mort, la souffrance et la difficulté de la condition humaine y sont décrites. En regardant les peintures de Georges Rouault, on ne peut que penser à la phrase de Jean Genet : « *On n'est pas artiste sans qu'un grand malheur s'en soit mêlé.* »² Il représente un milieu glauque, nostalgique, aux personnages sombres. Picasso rejoint cette approche émouvante, où se mêle l'errance de l'artiste de cirque, mais aussi la cruauté et la fragilité de cette vie d'exilé. Marc Chagall fait aussi partie du mouvement. En 1967, l'ouvrage *Cirque* rassemblant les dix-neuf gouaches de l'artiste, nous livre une fable poétique sur les saltimbanques. Il écrira : « *Pour moi, le cirque est un spectacle magique qui apparaît et disparaît comme un monde.* »³

L'autre tendance appréhende la piste comme un lieu d'exploration picturale. La liberté de cet espace, l'audace des corps favorisent l'union d'un jeu de couleurs et d'une manipulation des formes. Ce n'est pas un hasard si Henri Matisse a finalement nommé *Jazz* le livre qu'il voulait au départ intituler *Le Cirque*. Vingt planches éditées en lithographie se rapportent à l'univers de la piste, notamment la seconde, où les lettres C-I-R-Q-U-E virevoltent dans la lumière jaune, sur fond de toile bleue. Il se concentre sur la recherche plastique : les planches colorées se succèdent selon un équilibre esthétique. Tout est question de formes et de couleurs dans la découpe de ses papiers gouachés.

« *Ces images aux timbres vifs et violents sont venues de cristallisations de souvenirs du cirque, de contes populaires ou de voyages. J'ai fait ces pages d'écriture pour apaiser les réactions simultanées de mes improvisations chromatiques et rythmées, pages formant comme un « fond sonore » qui les porte, les entoure et protège ainsi leurs particularités.* »⁴

C'est peut-être Fernand Léger qui portera le regard le plus amoureux et plastique au cirque. Dans le cadre de la même commande que fait l'éditeur Tériade en 1950, le texte manuscrit de l'ouvrage *Cirque* décline le mouvement et la mobilité des circassiens. Dans la liberté et la rondeur de Léger, on retrouve le cercle, élément central au cirque. Le corps devient une mécanique parfaite à l'équilibre instable.

2. GENET, Jean.
Le condamné à mort et autres poèmes : Le Funambule. Paris : Gallimard, 1999.

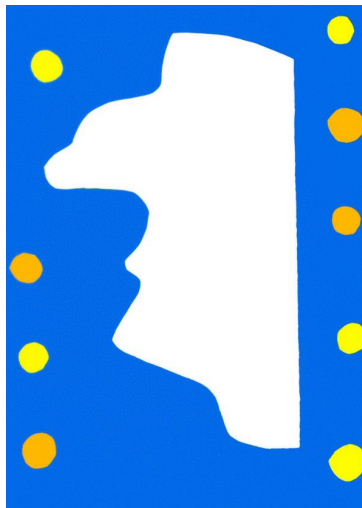
3. CHAGALL, Marc, *Marc Chagall, Le Cirque*, Painting 1969-70, cat. exp., Pierre Matisse Gallery, New York, 1981, p.26.

4. MATISSE, Henri. *Jazz*. Tériade, 1947, rééd. Anthèse, 2005 (avec des lithographies de Mario Ferreri), cité dans WALLON, Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'Art*, Paris : Actes Sud-Papiers, 2002, p. 8.



CHAGALL,
Marc. *Le Cirque
au clown jaune*,
1967, lithographie
sur vélin d'Arches,
épreuve d'artiste
signée et datée en
français, signée
et titrée en russe,
collection Alain
Frère.

A/ Les corps tracent une ligne



MATISSE, Henri.
Le Clown, Jazz,
juin 1943,
pochoir.

MATISSE, Henri.
Monsieur Loyal,
Jazz, juin 1943,
pochoir.



MATISSE, Henri.
Le Cirque,
Jazz, juin 1943,
pochoir.

Enfin, il est impossible de ne pas évoquer le *Cirque* (1926-1931), œuvre magique de Calder. Outre l'aspect ludique et ingénieux dont il fait preuve, il apporte un regard, un rythme et un mouvement à son œuvre. Il lui faut cinq ans pour le réaliser en parallèle de son travail sur les mobiles. En 1955, Jean Painlevé réalise un film documentaire dans lequel on voit cet objet-spectacle prendre vie. Calder prend son rôle de Monsieur Loyal au milieu de tous ses personnages qu'il amène dans ses valises et fait bouger comme un illusionniste.

En définitive, par son approche poétique, l'artiste retient la chute, l'accident, la faille. Il montre ce que le circassien est entraîné à dissimuler : la peur, l'erreur et les larmes. Le cirque souhaite renvoyer l'image d'un acrobate surhumain tandis que les artistes veulent révéler l'humain qui se cache derrière. La permanence de leurs œuvres d'art a façonné l'imaginaire collectif et imprimé dans nos mémoires les images puissantes d'un spectacle éphémère.

C'est dans le travail cinématographique que l'on trouve aujourd'hui une continuité dans le regard poétique et esthétique porté sur le cirque. En filmant le mouvement, ils rendent mobile ce qui avait été immobilisé par les peintres, les écrivains et les sculpteurs.



CALDER,
Alexander.
Cirque de Calder,
1926-1931,
matières diverses,
New York, Whitney
Museum of
American Art.

A/ Les corps tracent une ligne



VARDA, Agnès.
*Alexander Calder,
Calder présente
son cirque à la
galerie Maeght,
3 septembre 1953,
Lille, Institut pour la
photographie, fonds
Agnès Varda.*



LÉGER, Fernand.
*La Grande Parade
sur fond rouge,
1953, huile sur toile,
114,5 × 156,2 cm,
Biot, musée national
Fernand-Léger,
donation de Nadia
Léger et Fernand
Bauquier, 1969.*

Lola Montès, l'anatomie d'une chute

Il est presque inévitable que la piste et le grand écran se soient rencontrés. Le cinéma s'est nourri du cirque, il lui a emprunté ses sujets, ses codes, ses artistes et parfois ses édifices. Je peux citer d'innombrables films ayant parlé ou détournés cet art, mais je vais ici me focaliser sur un seul, qu'on appelle aussi le « chef-d'œuvre maudit » : *Lola Montès* de Max Ophüls, sorti en 1955.

Il s'agit du dernier film de Max Ophüls, qui raconte l'histoire sulfureuse de Lola Montès, femme scandaleuse aux innombrables amants, qui finit ses jours dans un cirque, obligée de revivre chaque soir les moments forts de son existence sous le chapiteau. Autrefois adulée, elle devient un objet de foire donné à son public comme un animal en cage.

Ce film a été le plus cher jamais réalisé après la Seconde Guerre mondiale, avec un budget de presque deux millions de dollars. Véritable superproduction dans le contexte de l'Europe d'après-guerre, *Lola Montès* a été annoncée par les producteurs comme le film que le monde attendait. Tourné en trois langues (français, anglais, allemand) avec un CinémaScope et une star de son époque (Martine Carol), c'est un projet ambitieux qui fut une catastrophe au box-office et dans la presse. Jugé comme un film expérimental coûteux sur le monde du spectacle, la publicité, la promotion et le marketing des stars, sur les scandales et sur la curiosité humaine, il semble le reflet même de sa propre production. Il eut tout de même le soutien amical de sept réalisateurs : Jean Cocteau, Roberto Rossellini, Jacques Becker, Christian-Jaque, Jacques Tati, Pierre Kast et Alexandre Astruc, qui signent en 1956 une lettre ouverte¹ pour défendre le film.

1. « La polémique autour de Lola Montès. Sept importants cinéastes prennent la défense du film », Le Figaro, 6 janvier 1956.



OPHÜLS, Max.
Extrait de *Lola
Montès*, Martine
Carol, 1955, film.

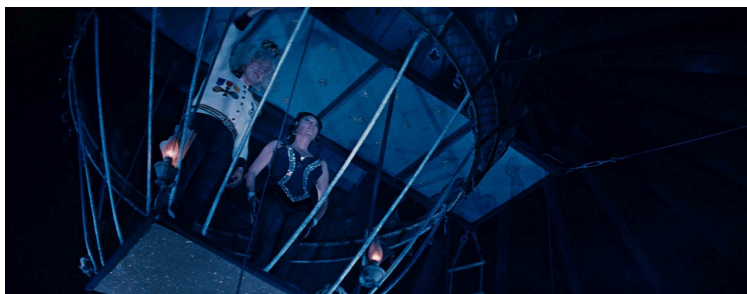
« And now, Mesdames et Messieurs, the moment you've all been waiting for. The most sensational act of the century. Entertainment, emotion, action, history. Mesdames et Messieurs, Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, a creature a hundred times more murderous than any beast in our menagerie. A bloodthirsty monster with the eyes of an angel. Ravaged hearts, squandered fortunes, the saraband of lovers, scepters, crowns, an authentic revolution. »²

2. Phrase extraite
du film de
OHPÜLS, Max,
Lola Montès,
France, 1955.

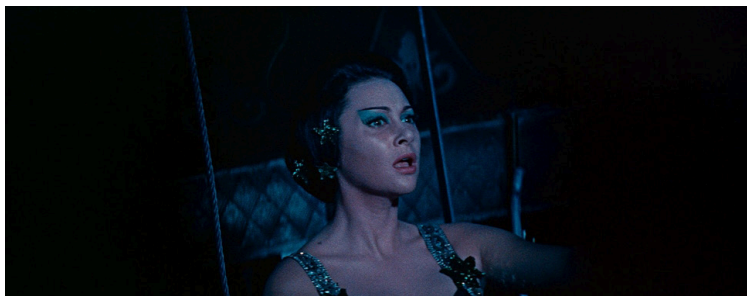
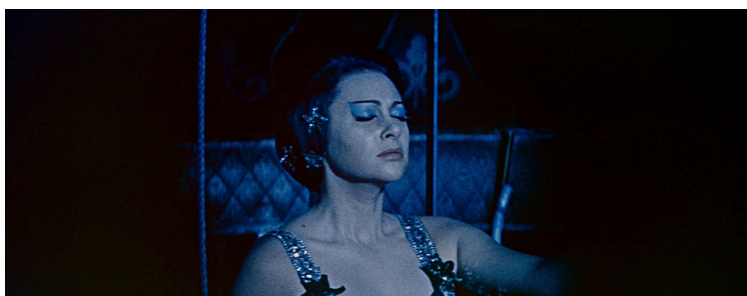
Ce film est fascinant par ses multiples mises en abîme. Il met en scène la chute lente d'une femme, mais ouvre en réalité un champ de résonance plus vaste. En effet, Max Ophüls met en scène une succession de chutes imbriquées les unes dans les autres. Tout d'abord celle de Lola Montès, mais aussi celle de Martine Carol qui l'incarne, celle de son film, qui fut un échec commercial, et, en filigrane, celle du cirque qui lui sert de cadre.

Lola Montès était une comtesse, danseuse et actrice, connue pour ses histoires scandaleuses, notamment avec le roi Louis I^{er} de Bavière. Femme moderne, elle se veut libre, indépendante et complexe. Elle a marqué son époque et surtout les suivantes. Lola Montès a effacé ses origines, elle n'a pas de frontière, encore moins de pays, et s'invente une généalogie merveilleuse pour faire oublier son histoire, celle d'une enfant délaissée par sa mère. Elle s'est créé une vie bien réelle aux quatre coins du monde, faite d'aventures fabuleuses et de provocation. Elle devient maîtresse royale, mais surtout génie du désordre, avant de mourir à seulement quarante ans.

C'est son histoire que Max Ophüls raconte dans son film éponyme. Il est presque prémonitoire que ce soit Martine Carol qui ait interprété son rôle. Sa présence au cœur de ce projet a été peu commentée et souvent minimisée. Aucun entretien de la star ne sera réalisé par la presse. Néanmoins, elle est un élément clé pour comprendre l'échec du film lors de sa sortie. Tout d'abord, Martine Carol a été imposée contre la volonté d'Ophüls. Elle avait beau être une actrice au talent relativement limité et ne pas être celle dont le réalisateur rêvait, Ophüls trouve une manière d'utiliser son image publique de sex-symbol français des années 1950 et d'en jouer. En fin de compte, elle était absolument parfaite pour le rôle. Lola Montès, comme Martine Carol, ne savent ni chanter, ni danser, mais savent plaire et provoquer. Ce sont des femmes qui donnent au public ce qu'il désire.



OPHÜLS, Max.
Extrait de *Lola
Montès*, Martine
Carol et Oskar
Werner, 1955, film.



Au moment du tournage, Martine Carol est une grande star du cinéma populaire. Sa renommée s'accroît proportionnellement aux nombreuses rumeurs qu'elle suscite et qui lui valent le surnom de « *femme la plus fiancée du cinéma français* ». Elle-même déclare aimer « *flirter à la manière d'un garçon* » dans un dossier de *Cinémonde* dont elle fait la couverture, intitulé *L'art de séduire les hommes en douze leçons par Martine Carol*³. Ce qui n'est pas sans rappeler *L'Art de la beauté*, livre publié en 1858 par Lola Montès.

Mais l'événement qui assoit sa notoriété intervient en 1947. Il s'agit de sa tentative de suicide faisant suite à une idylle ratée avec Georges Marchal, qui lui préfère Dany Robin. Elle saute dans la Seine du pont de l'Alma, à quelques pas du domicile de Georges Marchal. Elle est tout de suite repêchée par le chauffeur de taxi qui l'avait déposée. Dès le lendemain, elle accorde interviews et séances photo aux médias, alors qu'elle est alitée dans sa chambre. Même si la presse l'accuse d'un suicide publicitaire, elle parle tout de même largement de ce fait divers, avec une certaine ironie : « *Martine Carol a raté son entrée en Seine* », titre *Cinévue*.⁴

Une confusion et une ressemblance troublante entre Martine Carol et Lola Montès s'installe. Cecil Saint Laurent, le scénariste principal du film écrit : « *Je revins à Paris avec Ophüls qui me tint à peu près ce langage : j'ai modifié votre scénario, ne m'en veuillez pas. J'ai fait une fusion de Martine et de Lola. J'ai créé un monstre. Car Martine est un monstre comme Lola. Elle est une apparence plus qu'une existence. Elle n'est que ce que voient les autres. Le terrible, c'est qu'elle le sait.* »⁵

Il y a en effet une analogie entre l'héroïne et son interprète. Le destin de Lola Montès ressemble à celui de Martine Carol. L'une incarne la gloire et l'autre sa destruction. Cette ressemblance était impossible à admettre pour les admirateurs de l'actrice à la sortie du film. Cela signifiait être confronté à « *ce somptueux pavé dans la mare (...) leur faisant prendre conscience de leur propre sadisme.* »⁶ Max Ophüls s'est ici servi de Martine Carol et de son image de femme-objet pour condamner le voyeurisme médiatique et discréditer celle qui, à cette époque, est la plus emblématique de ce phénomène. Il tourne en dérision la femme, la star et aussi ses admirateurs.

3. « L'art de séduire les hommes en douze leçons par Martine Carol », *Cinémonde*, 21 mars 1949, cité dans LE GRAS, Gwénaëlle, « Martine au cirque, Martine au bûcher, ou le point aveugle de l'affaire Lola Montès », dans *Lola Montès, Lectures croisées*, sous la direction de CHABROL, Marguerite et TOULZA, Pierre-Olivier, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 145.

4. *Cinévue*, 22 avril 1947. Ibid., p. 147.

5. SAINT-LAURENT, Cecil, préface, dans COHEN, André Charles, *Martine Chérie*, Paris : Ramsay, 1986. Ibid., p. 144.

6. BEYLIE, Claude. *Max Ophüls*. Paris : Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1963, p. 91. Ibid., p. 159.

Ce n'est pas un hasard si Ophüls a demandé que la majeure partie du public de ce cirque de deux mille places soit faite de papier et de carton-pâte. Ce n'était pas par mesure d'économie. Pour réaliser ces spectateurs, il fallait photographier des figurants en costumes et fixer les photos, imprimées grandeur nature, sur des structures en bois. Le cinéaste voulait un public homogène, sans individualité. Cette entité unique que devient le spectateur représente l'Homme venu admirer Lola Montès, prisonnière des regards et de sa vie. Il écrira à Georges Annenkov : « *J'aime la masse humaine en tant que spectacle, mais pas en tant que spectateurs.* »⁷

Inconsciemment, Martine Carol a incarné Lola Montès et vice-versa. Max Ophüls a enlevé un à un les attributs de l'actrice pour finalement ne faire apparaître que ses failles sous la forme d'une poupée sans expression, comme on peut le lire dans un extrait du scénario :

« *C'est une femme d'une trentaine d'années, son visage semble être un masque, complètement détaché comme l'ombre de sa propre vie, elle a dans cette revue de cirque une étrange expression de poupée de cire.* »

Même si Martine Carol voulait, avec ce rôle prestigieux, prouver aux yeux de son public qu'elle était plus qu'une pin-up scandaleuse, « *Ophüls en a tiré une poupée maladroitement articulée, fidèle à la piètre danseuse Lola, mais dont le corps n'est plus que le centre d'une mise en scène épousant ses formes.* »⁸. Il use du CinémaScope pour la noyer dans des plans d'ensemble du cirque. Il utilise peu le gros plan, qui est normalement l'échelle de prédilection pour mettre en valeur le glamour des stars. Il l'utilise uniquement pour montrer son héroïne fiévreuse, qui se liquéfie sous l'effort. Même sa voix est dissimulée par une piste sonore qui privilégie les bruits parasites. Par cette mise en abîme, il fait assumer, par son héroïne et son actrice, sa propre chute, la laissant impuissante.

Comme si ce film était prémonitoire, juste après la sortie de *Lola Montès*, Martine Carol pâlit au contact de Brigitte Bardot, auréolée du triomphe d'*Et dieu créa la femme* de Roger Vadim sorti en 1956. Avec son nouveau modèle de femme libre, de jeunesse et de modernité, elle évince toute concurrence. Martine Carol ne s'en remet pas et meurt une dizaine d'années plus tard, à 46 ans, comme son héroïne.

7. ANNEKOV, Georges, Max Ophüls, op. cit., p. 96, cité dans MULLER, Martina, « Lola Montès / Lola Montez : «un poème de 670 millions» », dans Lola Montès, Lectures croisées, sous la direction de CHABROL, Marguerite et TOULZA, Pierre-Olivier, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 25.

8. Ibid., p. 126.

Max Ophüls se sert de l'univers exhibitionniste du cirque (ici la piste du cirque Brumbach à Munich) pour symboliser la chute de Lola Montès et son enfermement, à travers la métaphore de la cage. Dans le film, on voit à plusieurs reprises la cage du perroquet, qui annonce celle dans laquelle se trouve l'héroïne au dernier plan du film. La voiture de Lola, l'emblème de sa liberté, transporte la cage, qui est un signe d'avertissement. Après le spectacle à l'opéra, on voit cette cage dans la loge ; sa forme est amplifiée par l'ossature de la crinoline suspendue au premier plan. Et lorsque « *le roi lui offre un palais* »⁹, l'heureuse nouvelle est immédiatement nuancée par la forme de la cage d'escalier, qui en fait littéralement une prison dorée. La mise en scène ne montre l'héroïne que sous la contrainte et refuse d'incarner l'émancipation.

9. Phrase extraite du film de OHPÜLS, Max, *Lola Montès*, France, 1955.

La piste, offrant une vue à 360 degrés, rappelle l'exposition et l'impudicité que subit l'actrice et son héroïne. À travers des travellings circulaires, Ophüls met en scène la répétition insatiable : Lola est condamnée à revivre chaque soir des épisodes de sa vie (certains tragiques et douloureux) sous les yeux du public.

À la fin, on ne sait pas explicitement quelle a été l'issue de la chute de Lola. Est-elle indemne ou blessée dans sa cage ? Même si elle a physiquement survécu, l'image donne l'impression ou l'illusion qu'elle est en situation d'invalidité. Peut-être n'est-elle pas morte... cette fois-ci, mais un jour la chute inévitable arrivera.

À travers ce film, on identifie la chute d'une femme victime de la dureté de son époque, mise en scène dans un cirque qui lui-même, dans les années 1950, est en train de disparaître. Ainsi, Ophüls a recours aux métaphores que fournissent le cirque et les troupes des « *freaks* » : des images de la marginalité, du monstre qu'on exhibe après l'avoir repoussé de la société. Il représente Lola comme un être scandaleux et à part, scruté par son public qui la désire autant qu'il la haïsse.



OPHÜLS, Max.
Extrait de *Lola
Montès*, Martine
Carol, 1955, film.



Freaks sublimes, éloge de la marginalité

« Monstre ».

On utilise aujourd'hui trop souvent ce mot pour ce qu'il signifie réellement. Que veut dire le terme « *freaks* »¹ ? Il est traduit en français sous l'appellation de « *monstres humains* ». Il désigne, dans le langage courant et médical, des êtres humains marginaux ayant des particularités physiques visibles dues à des malformations ou des troubles génétiques. C'est un terme qui n'est plus employé aujourd'hui, jugé déshumanisant et discriminant.

1. *Cambridge Dictionary*,
« Freak : a thing, person, animal, or event that is extremely unusual or unlikely, and not like any other of its type. ».

Les *freak shows* naissent en 1841, avec l'entrepreneur de spectacles vivants Phinéas Taylor Barnum. Il crée à New York le Barnum's American Museum, où il présente des animaux exotiques ainsi que des « *monstres humains* », présentant des anomalies physiques ou mentales réelles ou simulées, qui constituent l'attraction principale. L'une des attractions les plus célèbres fut la sirène des Fidji, un artefact présenté comme le corps momifié d'une créature mi-mammifère, mi-poisson. En réalité, il s'agissait d'un montage de taxidermie composé du torse et de la tête d'un singe cousus à la queue d'un poisson, recouverts de papier mâché pour ressembler à une sirène, puis exposé comme une découverte authentique. Barnum utilise cette curiosité dès 1842 pour susciter l'intérêt du public. Ce type de manœuvre illustre comment certains spectacles de Barnum inventent des histoires pour attirer le public, qui se laisse berner volontiers.

Dans les fêtes foraines et les cirques, les *freak shows* (présentation des monstres) connaissent, jusqu'au XX^e siècle, un succès considérable.



Affiche
représentant la
sirène Fidji, 1822,
source inconnue.

La curiosité produite est « proportionnelle à l'empathie, la peur, ou encore le dépaysement, déclenchés par les mises en scène et les boniments qui les accompagnent. (...) Ils visent à conforter le spectateur dans sa position de supériorité, en insistant sur la différence qui le sépare du freak, forcément inférieur. »²

Dans notre société où la majorité fait la règle, il est facile de qualifier de « monstre » ceux qui sont hors normes. Ces personnes apparaissent d'autant plus étranges qu'elles sont à la fois semblables à tous, et en même temps, différentes. En les identifiant comme « monstres », sinon comme « erreurs de la nature », nous les écartons de l'humanité commune. Le spectacle de leur étrangeté permet à ceux qui s'en amusent d'oublier un instant leur manque de fraternité et leur propre laideur.

Pourquoi ne pas partir du principe que nous sommes tous des monstres, vous comme moi ? Y a-t-il une frontière entre le normal et l'anormal, le bizarre, l'étrange ? Cette séparation n'est peut-être qu'une construction rassurante, pour maintenir l'illusion d'une norme. La norme, n'est-elle pas une moyenne lisse et fade, faite uniquement pour nous rassurer et ne pas nous confronter à nos propres ambiguïtés ? Alors, qu'est-ce que cela signifie « être un monstre », un « freak », un marginal ? Qui sont les véritables monstres au fond ? Ce sont ces questions que Tod Browning a placées au cœur de son film *Freaks* (*La Monstrueuse Parade*) sorti en 1932. Véritable manifeste de la marginalité, il questionne nos certitudes et nos peurs les plus enfouies.

Avec *Freaks*, Tod Browning réalise une œuvre inclassable, mettant en scène pour la première fois sur grand écran celles et ceux que l'on nomme pudiquement : « phénomènes de foire ». Sorti au début du cinéma parlant, mais aussi en pleine crise économique, *Freaks* est rejeté par le public américain. Il n'adhère pas à cette sombre histoire de vengeance d'êtres difformes, victimes de la monstruosité de gens dits « normaux ». Censuré un peu partout aux États-Unis et interdit en Angleterre pendant trente ans, *Freaks* ruine son réalisateur. Mais avec le temps, cette fiction d'une heure à peine est devenue un classique du septième art à l'ambiance unique, oppressante. C'est un film maudit devenu culte, ce qui n'est pas sans rappeler *Lola Montès*. Après l'échec du film, Tod Browning sort brisé, il arrête le cinéma en 1959 et meurt en 1962, l'année où l'Angleterre autorise enfin la projection de son film sur son sol.

2. LANTZ, Élise.
« Du spectacle, il y en aura ! Le Freak Show aux États-Unis », *La Vie des idées*, 10 septembre 2014, en ligne.

C/ Freaks sublimes, éloge de la marginalité



Photographie prise lors du tournage de Freaks, avec Joséphine Joseph, Johnny Eck, Peter Robinson et Olga Roderick, 1932, film de BROWNING, Tod.



BROWNING, Tod. *Extrait de Freaks (La Monstrueuse Parade), 1932, film.*

Le 28 janvier 1932, en Californie, Tod Browning présente en avant-première son film. Des spectateurs hurlent, crient et sortent en courant. Une étape dans l'audace à l'écran est franchie. Pour la production, le film est humaniste et plein d'empathie pour ces « monstres humains ». Pour les spectateurs, cette vengeance des « anormaux » sur les « normaux » (tel est le champ lexical à l'époque) est insupportable. On raconte même qu'une femme a poursuivi la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) en justice, accusant la production d'avoir provoqué sa fausse-couche. La presse exécute le film, le qualifiant de « répugnant, obscène, pervers ». Les critiques sont cinglantes, comme celle d'Elinor Hughes dans le Boston Herald du 20 février 1932 :

« Tod Browning peut maintenant se retirer en paix, satisfait d'avoir réalisé le fin du fin dans l'horreur. Quant à ceux qui apprécient les pitoyables et grotesques erreurs de la nature, ils peuvent les contempler dans Freaks. Ce genre de choses, une fois qu'on l'a vu, se tapit dans les coins obscurs de l'esprit pour resurgir de temps à autre avec une persistance affreuse. L'intrigue, d'une cruauté sadique à des relents pervers. »

À cette époque, Tod Browning est un cinéaste reconnu. Il a déjà réalisé une dizaine de longs-métrages, dont *Dracula* (1931), *L'inconnu* (1927) et *Londres après minuit* (1927) pour ne citer qu'eux. En 1932, il décide d'adapter la nouvelle *Les Éperons* de Tod Robbins (1923), qui met en scène un petit cirque itinérant en France, composé de phénomènes de foire. Le sujet du cirque attire Tod Browning, qui, dans sa jeunesse, a été clown et contorsionniste. Il s'intéresse alors à cette histoire et décide de lui donner vie.

La Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) hésite à produire le film, qu'elle trouve dérangeant. C'est Irving Thalberg, touché par le sujet du projet, qui impose le film à ses confrères. Deux scénaristes reprennent alors la nouvelle de Tod Robbins. Ils conservent la ligne directrice: celle d'un homme de petite taille, Hans, qui tombe éperdument amoureux de Cléopâtre, la grande et séduisante trapéziste du cirque. Lorsqu'elle apprend que Hans est un homme fortuné, elle lui propose de l'épouser. L'histoire bascule lors du banquet de noces. Hans réalise brutalement qu'il n'est pas aimé. Cléopâtre, prise de dégoût, refuse d'être associée à la communauté des « *freaks* » et les rejette froidement. S'ensuit alors une nuit d'orage, qui scelle la vengeance de la troupe sur la trapéziste. Dans cette scène d'épouvante devenue célèbre, les *freaks* se font eux-mêmes justice en revendiquant leurs marginalités.

Malgré ce qui a été dit dans la presse de l'époque, il n'y a pas de voyeurisme dans *Freaks*, même si le film commence dans l'un de ces stands de foire, ce n'est que le décor, la toile de fond d'une véritable histoire. Et si les personnages sont réellement des « *freaks* », la plupart sont des acteurs engagés, payés en tant que tels. Pour les recruter, l'équipe du film a fait un énorme casting à travers les États-Unis.

Freaks n'est donc pas un film d'horreur. Tod Browning éprouve une grande tendresse pour ces êtres cabossés par la vie, qui la gagnent en s'exhibant. Il nous montre à voir une parade atypique dont surgissent tour à tour : une femme à barbe, deux sœurs siamoises, deux lilliputiens, deux nains, un homme tronc, un homme arbre, les « *pin heads* » (têtes d'épingles), l'homme squelette qui côtoie des gens dits « normaux ». L'originalité de son regard de cinéaste nous montre leur vie quotidienne en dehors de la piste. La caméra donne surtout à voir les intrigues amoureuses des saltimbanques « *freaks* » ou non d'ailleurs. Tout le monde est logé à la même enseigne. La troupe forme une micro-société.

Il n'est pas question pour lui d'effrayer le public en exploitant de façon obscène les défauts des personnes infirmes, quand bien même il s'agit de comédiens. Tod Browning suggère au contraire que les « *freaks* » ne sont pas ceux que l'on croit. Autrement dit, que des êtres physiquement normaux peuvent être psychologiquement monstrueux. Le journaliste du Monde, Mathieu Macheret décrit *Freaks* lorsqu'il ressort en 2018 à la Cinémathèque de Paris comme « *un film dont les contours de l'humain se confondent avec les déformations hideuses de l'inhumain* ».

Ainsi, le ton est donné dès la première scène du film. Au sein d'un sideshow, une sorte de Monsieur Loyal présente au public des phénomènes de foire invisibles à l'écran et il prévient :

« Mesdames et Messieurs, nous ne vous avons pas menti ! Nous avons des monstres vivants ! Ils vous font rire et frémir, mais vous pourriez être l'un d'entre eux ! Ils n'ont pas demandé à venir au monde, mais ils sont nés, ils ont leurs propres lois. Offensez-en un seul et vous les offensez tous ! ».

C'est la phrase clé de *Freaks*. Cette première séquence contient tout le ton et le propos du film.

Freaks suscite toujours la controverse, il est impossible pour nous, public d'aujourd'hui, de ne pas sombrer dans le voyeurisme, car ces êtres marginaux ont aujourd'hui quasiment disparu. Nous sommes ballottés en permanence entre curiosité et empathie. On passe de spectateur du film à spectateur du monstre. Pour ce faire, on a une quête, une errance qui passe par le parcours des personnages eux-mêmes. Cette ambiguïté qui dérouté le public, signe aussi le style et le talent de Tod Browning.

Il y aura toujours des débats autour de *Freaks*. Chacun y apporte son regard, et personne n'aura jamais le même avis. C'est un concentré d'humanité avec ses bons et mauvais penchants moraux. Ce film parle de nous, de l'humanité, il nous interroge sur notre capacité ou notre incapacité à vivre l'étrange ou l'étranger.

À la fin du XIX^e siècle, les freak shows sont interdits, pointés du doigt pour leurs aspects dégradants. Pourtant, ces personnages marginalisés sont devenus des héros pour celles et ceux qui refusent de marcher dans les clous. Par exemple, pour Anarchy Circus Crew, un cirque aux performances extrêmes où les artistes sont suspendus à des crochets par la peau. Cette troupe atypique se revendique des Freak Shows : l'enfant rebelle du cirque.

*« À l'origine, les Freaks n'avaient pas le choix d'aller dans des cirques, nous, on y va volontairement. On revendique le droit d'être différents. »*³

Pour parvenir à se suspendre par la peau, les membres de cette troupe doivent se mettre dans une sorte de transe pour supporter la douleur et la performance qu'ils proposent.

L'acte de la suspension trouve son origine dans des rites initiatiques à travers le monde. On retrouve les premiers témoignages au XVIII^e siècle, notamment avec le rite des adolescents O-Kee-Pa de la tribu des Mandan en Amérique du Nord. Cette initiation par la douleur permettait aux jeunes hommes qui y survivaient de passer à l'âge adulte. Le photographe Fakir Musafar, l'un des pionniers de la modification corporelle moderne diffuse cette pratique en Occident au début des années 1970. Pour lui, il s'agit d'une expérience transformative. Dans cette même veine, certains membres de l'Anarchy Circus Crew considèrent la suspension comme une véritable thérapie, un tête-à-tête avec la douleur.

3. ARTE, *Tracks*, « Clowns et crochets : la suspension, une acrobatie de cirque comme une autre ? », interview de Lia (Madame Loyale de l'Anarchie Circus Crew), 27 janvier 2025.



CATLIN,
George. *The
Cutting Scene,
Mandan O-kee-
pa Ceremony*,
1832, huile sur
toile, William Sr. et
Dorothy Harmsen
Collection, États-
Unis.



Cover photo of
Fakir Musafar,
in LOOMIS,
Roland. *Body
Play: The Self-
Images of Roland
Loomis*,
1950-1980.

Dans leur spectacle, il n'y a ni trapèzes, ni filets de sécurité, leurs numéros se jouent entre ciel et chair. La peau devient une scène d'expérimentation et la douleur une acrobatie. Si la suspension est souvent pensée comme une pratique spirituelle, ou liée à l'univers du « kink », pour cette troupe itinérante, c'est avant tout un grand spectacle. Ils adoptent les codes circassiens pour leurs personnages stéréotypés, de manière plus extrême. C'est aussi la puissance du corps qu'ils veulent donner en spectacle, car notre épiderme est extrêmement résistant. Par exemple, la peau du dos peut supporter jusqu'à cent kilos maintenus par un seul crochet.

Leur spectacle ne laisse personne indifférent. Il choque, il fascine, mais contrairement à ce qu'on peut imaginer, il ne fait pas peur. En nous confrontant à la douleur, les artistes tentent de nous pousser à mieux comprendre ce sentiment, mais surtout à le désacraliser, du moins le temps d'un spectacle.

Anarchy Circus Crew pose finalement les mêmes questions que soulève le film *Freaks* de Tod Browning, presque un siècle auparavant. Cette résurgence prouve la force et l'humanité derrière ces questionnements qui n'ont probablement aucune réponse.

« On a choisi le cirque parce qu'on aime bien se grimer, se déguiser : femme à barbe, les siamois, les gens un peu difformes et différents, dans lesquels on se retrouve, vu qu'on fait pas mal de modifications corporelles (tatouages, piercings). Les gens nous regardent comme si on était des monstres. »⁴

Faut-il cacher la douleur ou l'exposer ? Faut-il la fuir ou l'embrasser ? La réponse est sur la piste suspendue à un crochet.

La nouvelle représentation du cirque que propose Anarchy Circus Crew alimente un passage vers les formes hybrides et contemporaines du cirque. Après son heure de gloire, le cirque a périclité depuis les années 1950. Aujourd'hui, cette discipline se réinvente. Après l'interdiction des freaks shows et, plus tard, en 2021, des animaux sauvages, les cirques ont dû s'adapter à un nouveau public et à une nouvelle époque.

4. ARTE, *Tracks*, « Clowns et crochets : la suspension, une acrobatie de cirque comme une autre ? », interview de Lia (Madame Loyale de l'Anarchie Circus Crew), 27 janvier 2025.

Le cirque a conçu ses propres rapports au corps, à la parole, à l'objet, à l'espace, sans cesser d'entretenir des relations de séduction avec les autres disciplines. Issues de nouvelles écoles, les compagnies d'aujourd'hui bousculent les catégories et les hiérarchies établies. Elles conçoivent des œuvres à part entière, émancipées de la logique du numéro, où la prouesse n'occupe plus forcément le premier plan. Contestant la notion de genre mineur, les circassiens pratiquent l'hybridation des techniques et la transgression des codes. Forgeant leurs propres écritures, comme ils inventent leur agrès, ils n'en aspirent pas moins à la considération dont jouissent les arts savants.



ANARCHY
CIRCUS CREW.
photographie
Instagram, 25
novembre 2025.
Performeurs :
@gintow;
Photo :
@blackknfurious.

III/

La métamorphose du cirque

« À l'époque des arts visuels, le cirque est-il autre chose qu'un « espace de recyclage » ? Peut-on le voir encore comme un « art poubelle » où se fréquentent les déchets de la production artistique en série, les exclus du paradis des arts nobles, qui manipulent les pieds dans la boue, la sciure ou la rue, les restes épars d'œuvres accomplies, en quête d'une rédemption sociale et institutionnelle, politiquement correcte, grâce à une mise en scène de la faute et du succès ? »¹

1. GOUDARD, Philippe. « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », dans *Le Cirque au risque de l'Art*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Paris : Actes Sud-Papiers, 2002, p. 28.



Archaos, *Métal Colwn*, Pierrot Bidon et Guy Carrara, 1991-1992.

Genèse d'un art hybride

« Ce fut pour brouiller les frontières entre les arts que je pratiquai ainsi. »² Kurt Schwitters

Le nouveau cirque³, ou cirque contemporain, apparaît dans les années 1980 et 1990, en rupture avec le cirque traditionnel. En effet, dans les années 1970, le cirque français conserve une image fortement associée au folklore. Certains n'hésitent pas à le juger figé, voire « rance », lorsque deux chevaux fatigués disputent la piste au caniche savant et au prestidigitateur maladroit. Les professionnels du cirque le contestent, mais c'est cette image que retiendront, avec le recul, les acteurs du renouveau du cirque. Cette mutation est donc motivée par une crise de la discipline, sous sa forme sclérosée et figée par l'image télévisuelle qu'en donne l'émission *La Piste aux Étoiles* (1956-1978).

Ce cirque hybride s'inscrit alors dans une longue histoire des arts populaires, héritiers des foires, des boulevards et des parvis, où s'exerçait une forme de « bas art », selon l'expression de Jacques Livchine. À travers des compagnies comme le Cirque Bonjour, les Noctambules ou le Palais des Merveilles, une nouvelle esthétique circassienne émerge, nourrie de poésie, de bricolage et de références foraines. Le mouvement se caractérise par un décloisonnement des disciplines et par une ouverture aux arts visuels, à la danse, au théâtre, à la musique ou à l'opéra. Aujourd'hui, un jongleur, un clown ou une acrobate travaille indifféremment au théâtre, au music-hall, au cinéma, à la télévision, au cabaret, sur la place publique ou sous un chapiteau. Le cirque se prête alors au risque du mélange.

2. SCHWITTERS, Kurt (1887-1948), peintre, sculpteur et poète allemand, pionnier du mouvement Dada.

3. LACHAUD, Jean-Marc. « Au risque du mélange », dans *Le Cirque au risque de l'Art*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Paris : Actes Sud-Papiers, 2002, p. 68.

La France des années 1960 est encline à un changement économique et institutionnel. Le 3 février 1959 marque la naissance de ce qui va devenir le ministère de la Culture. De plus, après mai 1968, le désir de s'emparer de l'espace public pour s'y exprimer devient pressant. La rue devient un lieu d'expression artistique et politique. C'est la fête, cette forme de revendication tranquille, qui fleurit sur le bitume français. Fleurs dans les cheveux et sur les joues, costumes chatoyants et maquillages variés font partie de la panoplie des manifestants. L'appel au cirque est alors discret, voire non revendiqué, mais le public reconnaît, dans cette explosion de couleurs et d'ornements, un imaginaire qui lui est familier. Ne dit-on pas d'une personne exubérante qu'elle « fait le clown » ?

Dans ce contexte de crise, le cirque, dépouillé de ses animaux et recentré sur la prouesse physique (acrobatie, manipulation, mime, magie, etc.), devient une référence majeure pour les nouveaux arts de la rue. Ce renouveau s'inscrit dans une volonté politique de démocratisation culturelle, encouragée par un ministère de la Culture encore jeune. En effet, dès 1978, le cirque français change de ministère de tutelle, passant de l'Agriculture à la Culture. Il bénéficie dès lors d'un fonds de modernisation et d'aides publiques. En 1983, Jack Lang affirme et précise les éléments d'une politique publique en faveur des arts du cirque, susceptibles de favoriser la création et l'innovation.

L'objectif est de toucher un nouveau public, notamment en banlieue, en proposant un divertissement populaire accessible, en opposition à la culture élitiste des institutions traditionnelles. Le modèle du cirque, par ses aspects spectaculaires et universels, s'impose alors comme un langage artistique commun, capable de rassembler largement tout en offrant une alternative vivante et engagée à la culture de masse.

Au sein de cette nouvelle famille du cirque, de nouveaux artistes arrivent sur le devant de la scène, grâce à l'impulsion de deux écoles : La Fabrique des Arts du Cirque (FAC ou Académie Fratellini) et le Centre National des Arts du Cirque (CNAC).

« *Un art sans école se meurt* » disait Annie Fratellini. C'est pour cette raison que cette première femme clown d'une célèbre dynastie crée, en 1974, avec son compagnon, le cinéaste Pierre Etaix, l'Académie Fratellini (FAC). Ils vont alors inventer ce qui ne s'était jamais fait jusqu'alors : une école de cirque contemporain ouverte à toutes et à tous. La création de l'école de cirque constitue une petite révolution. En effet, jusque-là, les disciplines de cirque s'enseignaient exclusivement au sein des familles. Annie Fratellini défend une autre conception. Pour elle, la pratique d'un art est une affaire de motivation personnelle, d'envie et de curiosité, bien plus qu'une affaire familiale. L'école ouvre la piste et la pratique du cirque n'est désormais plus réservée aux seuls enfants de la balle.

Quelques années plus tard, Jack Lang inaugure en 1986 le CNAC (Centre National des Arts du Cirque) à Châlons-en-Champagne dans un bâtiment construit au XIX^e siècle par Louis Gillet. Il est aujourd'hui inscrit au titre des monuments historiques.

Ces deux écoles vont changer la trajectoire des arts du cirque et surtout participer au renouvellement de la discipline. Dès leur fondation, l'accent est fortement mis sur la créativité des étudiants. Le but est d'accueillir des personnalités et de diversifier les praticiens afin de contribuer à la richesse et à l'originalité des nouveaux spectacles créés, appartenant au nouveau cirque.

« *L'objectif est de ne pas seulement montrer le saut acrobatique, faire du trapèze ou du jonglage, mais de sauter de colère, de s'envoler de joie, de jongler pour rattraper une situation. Chaque mouvement devrait pouvoir exprimer un sentiment, et ce, jusqu'au clown.* »⁴

L'artiste de cirque n'est plus envisagé comme un simple athlète, évalué selon la difficulté de ses performances et assigné à une technique unique. Il devient le vecteur d'une œuvre à part entière, capable de dialoguer avec des auteurs et des interprètes issus d'autres disciplines.

Les définitions arrêtées alors sont explicites : le jeune formé aux arts du cirque doit être reconnu comme « artiste-interprète » dans le cadre du brevet et, dans le cas du diplôme, comme « concepteur-réalisateur de numéros dans une ou plusieurs techniques spécifiques du cirque, conforté par une formation d'acteur ». Il s'agit de former des artistes polyvalents, capables d'orienter leur carrière vers une ou plusieurs spécialités.

4. Document pédagogique interne à l'École supérieure des Arts du cirque de Châlons-sur-Marne, 1988, cité dans PENCENAT, Corine, « Athlète, acteur, artiste ? », extrait de *Le Cirque au risque de l'Art*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Paris : Actes Sud-Papiers, 2002, p. 48.

Cet objectif entre en contradiction avec la tradition. Monter un numéro de haute performance technique nécessite un dévouement absolu à une discipline. Le numéro constituait l'outil de survie de l'artiste classique, conçu en toute autonomie, vendu « clés en main » de cirque en cirque. L'artiste était responsable de ses agrès et de sa sécurité. Dès lors que l'artiste devient interprète, il se met au service d'un metteur en scène ou d'un chorégraphe. Le spectacle cesse d'être un simple montage de numéros interchangeable.

Cette période voit l'essor de compagnies emblématiques telles qu'Archaios, Zingaro ou le Cirque Baroque, jouant un rôle de catalyseur en repoussant les frontières artistiques. Le nouveau cirque s'affirme comme un genre hybride, en dialogue avec la danse, les arts plastiques et la performance. Cette évolution se manifeste notamment dans les créations du CNAC, comme celle de Francesca Lattuada avec la promotion 2001, présentée à la Villette, qui fédère un public très large en revisitant les traditions populaires de manière provocante et innovante.

Le chapiteau est donc devenu un espace ouvert à la pluralité des genres et des langages. Aujourd'hui, de nombreuses compagnies puisent leurs matériaux dans d'autres disciplines artistiques. De ces croisements, naissent des formes inédites et des œuvres inclassables. Certaines peuvent même parfois délaisser le chapiteau, désertier la piste circulaire et se confronter aux exigences de la représentation frontale.



FRATELLINI,
Annie et
ETAIX, Pierre.
*Photographie
d'Annie Fratellini
et Pierre Etaix, 28
janvier 1970.*

Le chapiteau, un ventre à réinventer

Pour la compagnie de cirque française Archaos, « *L'évolution du cirque doit passer par la transformation de son ventre porteur depuis deux siècles : le chapiteau et sa piste.* »¹ En effet, une des conséquences du nouveau cirque est la mutation du chapiteau. Si sa forme et son esthétique évoluent profondément, ses principes structurels et constructifs demeurent quant à eux largement inchangés.

La Compagnie Archaos a été fondée en 1986 par Pierrot Bidon. Elle marque une rupture radicale avec l'image traditionnelle du cirque. Chaque spectacle propose une enveloppe scénographique spécifique. Elle impose une esthétique brute, urbaine et transgressive. Le corps y est mis à l'épreuve, exposé au danger réel, entre machines, flammes, ferrailles et moteurs. À la croisée du cirque, de la performance et des arts plastiques, Archaos incarne un cirque de l'excès et de la révolte, emblématique d'une génération qui fait du risque, de la violence et de la liberté des moteurs de création.

Leur spectacle *Chapiteau de corde* (1987), avec sa toile d'araignée en témoin. Le spectateur est invité à être à la fois dedans et dehors, dans cette illusion d'un abri où son imaginaire peut s'épanouir. Dans cet espace, Archaos exprime la survie au quotidien des exclus de la société de consommation en se livrant à des combats de tronçonneuses, de meuleuses ou de fer à souder. Ce ballet incessant ne fait plus que divertir un public, mais lui transmet un message. L'objectif d'Archaos est de désacraliser la sainte-piste du cirque.

1. FREYDEFONT, Marcel. *Le chapiteau et l'itinérance*, cirque-cnac.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France / Centre national des arts du cirque (en ligne).



ARCHAOS.
*Chapiteau
de cordes*,
1987-1988,
photographie,
site Photographes
Nomades.



ARCHAOS. *The
Last Show on
Earth*, 1989-1990,
photographie,
site Photographes
Nomades.

D'autres artistes du cirque contemporain déplacent la piste de cirque dans un univers poétique et intime. En 1988, Igor Gonin (acteur et circassien), quitte Bartabas et son théâtre équestre Zingaro pour concrétiser un nouveau projet artistique avec sa femme Lily, qui s'intitule : *La Volière Dromesko* (1990). Nourrie d'une passion croissante pour les oiseaux, cette création naît presque par nécessité. Igor raconte : « *On a fini par en avoir deux cents. Qu'est-ce qu'on allait en faire ? Il leur fallait une volière. La vodka aidant, j'ai dessiné une volière. Avec un bulbe comme au Kremlin* »². Cette volière est alors confiée à l'architecte Patrick Bouchain, qui conçoit une structure itinérante en bois, surmontée d'une coupole recouverte d'une bâche transparente.

Ce dispositif brouille volontairement les frontières entre intérieur et extérieur, scène et coulisses : « *Le dehors est en même temps la ville d'où proviennent les gens qui assistent au spectacle et le lieu dans lequel les acteurs disparaissent* »³. La disposition de la piste prolonge cette logique d'inclusion : une partie du public est installée au centre, autour de tables et de tapis persans posés sur la sciure, tandis que l'autre prend place sur les gradins, intégrant visuellement l'ensemble des spectateurs au cœur du spectacle.

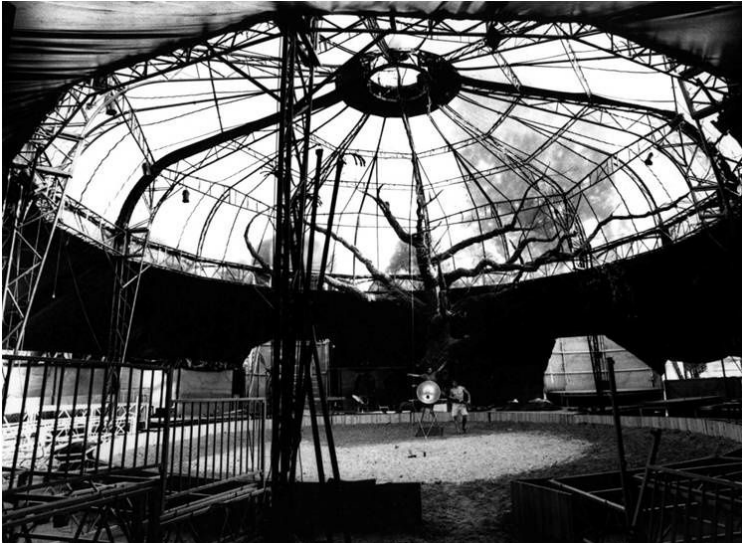
La Volière Dromesko propose ainsi un voyage sensoriel et poétique, fait de tableaux tendres où se mêlent cavaliers, acrobates, oiseaux, danseurs et musiciens, oscillant sans cesse entre envol et chute, verticalité et ancrage au sol. Inclassable et profondément éphémère, ce spectacle incarne l'une des formes les plus radicales du nouveau cirque : une œuvre sans véritable descendance, tant ses choix esthétiques et scénographiques forment un tout cohérent et indivisible. Créée sous une première esquisse en 1990 à Lausanne (*Dernier Chant avant l'envol*), puis reprise en 1992 à Rennes sous le titre *Vertiges*, *La Volière Dromesko* demeure un jalon singulier dans l'histoire du cirque contemporain.

L'architecte Patrick Bouchain a également travaillé en 2001 sur un projet tout aussi ambitieux. Il construit un chapiteau pour le Théâtre du Centaure afin d'adapter la pièce *Macbeth* de William Shakespeare. Cette architecture prend la forme d'un volcan, où les spectateurs prennent place entre le cercle sablé de la piste et un anneau qui les entoure. Fidèles à leur désir de fusion, Camille et Manolo, les deux fondateurs du Théâtre du Centaure, ont choisi de mêler ainsi acteurs et spectateurs, « *Tous ensemble, réunis dans une même enveloppe* ».

2. IGOR, cité par THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Dromesko, Souvenirs d'Igor*, Arles : Actes-Sud, L'Impensé, 2010, p. 49, repris dans MALEVAL, Martine, *La Volière Dromesko, pour de drôles d'oiseaux*, Ina.fr (en ligne).

3. BOUCHAIN, Patrick, *L'architecture du cercle*, Interview réalisée par GACHET, Laurent in : *Le Cirque au-delà du cercle*, Artpress, spécial, n° 24, 2003, p. 113, Ibid.

Le sommet du chapiteau offre une ouverture ronde et transparente vers les étoiles. « *Le bâtiment lui-même forme ainsi un lien entre le ciel et le cercle de la terre, représenté par la piste. Le centaure humain-animal galope entre ces deux cercles.* »⁴



4. BÉDARIDA, Catherine. « Fusion entre l'animal et l'humain, Mi-homme mi-cheval », *Le Monde*, 2 juillet 2002.

GONIN, Igor.
La Volière Dromesko, 1990,
photographie.



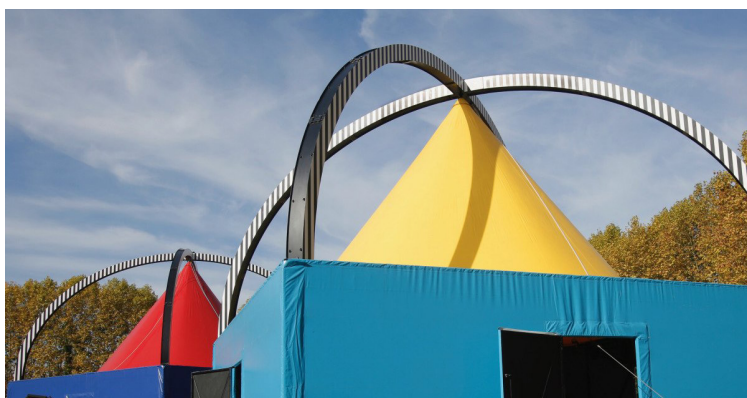
THÉÂTRE DU CENTAURE.
Macbeth, 2001,
photographie.

Patrick Bouchain travaille aussi avec Daniel Buren. Ensemble, ils réalisent *Les Deux Plateaux* dans la cour d'honneur du Palais Royal. Buren, fasciné par l'univers du cirque depuis son enfance, réalise en 2022 le *Burencirque*, *Rotations*, sur le parvis de l'Institut du Monde Arabe à Paris. Ce projet est une collaboration entre l'artiste et plasticien français Daniel Buren, et Dan et Fabien Demuynck, deux pionniers du cirque contemporain. Daniel Buren déploie des structures monumentales haut en couleur. Il s'agit de trois cabanons inspirés à la fois de l'architecture foraine et de ses célèbres *Cabanes éclatées* dont il renouvelle le genre. Dans chacun des trois espaces, se déroulent simultanément trois spectacles différents. Les spectateurs sont invités à naviguer à l'intérieur de ses structures libres de tout poteau, permettant une liberté de mouvement aux artistes et une proximité avec le public.

Chaque chapiteau a comme base une piste de neuf mètres de diamètre, et sa forme circulaire se compose de deux éléments bicolores: un parallélogramme à base carrée de onze mètres de côté, coiffé d'un cône à la base égale et parallèle à la circonférence de la piste et deux arches noir et blanc. Ces trois espaces, lumineux le jour, apparaissent la nuit telles des lanternes affichant leurs couleurs chatoyantes avec transparence.

Il n'est pas étonnant que le chapiteau conserve ce pouvoir d'attraction et cette force imaginaire qu'Aurélien Bory, fondateur de la Compagnie 111, explore dans son spectacle *Géométrie de Caoutchouc* (2011). Il transforme le chapiteau en véritable personnage du spectacle. Le grand chapiteau quatre mâts à plan carré, qui accueille les spectateurs et les artistes, devient secondaire: il n'est que la première enveloppe du spectacle. En effet, sur scène, un petit chapiteau en réplique du grand est suspendu par des fils et manipulé à bras-le-corps par huit acteurs. Il prend vie sous les gestes des interprètes. Il naît, s'affale, se tend, se déploie comme une matière vivante que les artistes escaladent et grimpent, faisant respirer et vibrer la toile. Ce mouvement constant crée une mise en abîme: le chapiteau est à la fois contenant et contenu, scène et décor, lieu de création et protagoniste du récit.

Les variations de tension et de forme donnent au spectateur la sensation d'assister à un organisme vivant, souple et métamorphosable, qui interroge le rapport au vide et au plein, à l'échec et à l'effort. Le chapiteau devient une scénographie spécifique à un spectacle.



BUREN, Daniel.
Burencirque,
Rotations, 2022,
Parvis de l'Institut
du Monde Arabe,
Paris, photographie.



Ainsi, tous ces projets sont à la recherche d'une unité entre l'enveloppe, la piste, les agrès, le spectacle et le partage. C'est le résultat d'une double mutation : celle du cirque lui-même et celle de la scénographie. En effet, le cirque choisit d'interroger l'espace, et la scénographie d'interroger le cirque.

Le chapiteau constitue une entrée privilégiée dans cette réflexion. Comme le souligne Pascal Jacob, il forme déjà, avec « *la piste, le rideau pourpre, les mâts et la banquette (...) l'expression d'une scénographie assumée* »⁵. À lui seul, il concentre une dramaturgie, grâce à son architecture provisoire et visible, où la mise en danger des corps constitue le moteur du spectacle. L'enjeu n'est alors plus seulement de montrer la prouesse, mais de faire exister cette dramaturgie du risque grâce à des dispositifs scénographiques, qui deviennent des moteurs de création à part entière.

Dans *Du Goudron et des plumes* (2010) de la Compagnie Mains Pieds et la Tête Aussi (MPTA), le plateau suspendu conçu par Goury et Mathurin Bolze, mobile dans les trois dimensions, impose une instabilité constante aux interprètes, contraints d'adapter leurs corps à un mouvement de balancier implacable. Tour à tour, plafond, scène et agrès géant engage le spectateur dans une expérience sensible du déséquilibre, générant une empathie et une peur physique.

« *Plus que le cirque, plus que la danse, plus que le théâtre. On emmène des artistes qui ensemble vont fabriquer du spectacle.* »⁶

Plus largement, la scénographie agit sur le public en rappelant que l'espace circassien est loin d'être un simple décor. Il peut se réinventer et participer pleinement, comme un outil, à la conception du spectacle.

Ces spectacles bouleversent non seulement l'architecture du chapiteau, mais aussi l'agrès traditionnel du cirque. Ils ouvrent une nouvelle voie pour repenser l'outil du circassien. C'est tout particulièrement autour des agrès que la scénographie trouve un terrain d'expression propice et significatif.

5. JACOB, Pascal.
Le chapiteau et l'itinérance,
cirque-cnac.bnf.
fr, Bibliothèque
nationale de France
/ Centre national
des arts du cirque,
(en ligne).

6. INA, JT Rhône
Alpes soir, interview
de Mathurin
Bolze (Compagnie
MPTA), 2011, Ina
éclaire l'actu, (en
ligne).



BORY, Aurélien.
Compagnie
111, *Géométrie
de caoutchouc*,
2011, Paris,
photographie du
spectacle.



MPTA, *Du
Goudron et des
plumes*, GOURY
et BOLZE, 2010,
Paris, photographie
du spectacle.

L'agrès, comme moteur de création

L'artiste de cirque est en relation constante avec son objet. Il peut en avoir hérité par un ancien, il peut l'avoir conçu ou fabriqué dans un atelier. Dans tous les cas, il lui est propre. Il l'a aperçu, l'a approché, l'a essayé, l'a domestiqué, l'a maîtrisé, il en a pris possession. Avec le temps, ils deviennent inséparables, ils se sont apprivoisés. Cependant, c'est une passion qui demande une grande loyauté. En effet, quand l'artiste de cirque se met en vacances, les retrouvailles avec son outil de travail sont douloureuses à cause des courbatures.

Ainsi, le circassien est attaché à son objet, il lui prend tout son temps, il lui prend son corps et son esprit. Tous mouvements et toutes réflexions sont réquisitionnés par l'agrès qui impose ses lois et détermine les règles auxquelles le corps doit se soumettre. Plus l'artiste veut dominer son art, plus il doit s'astreindre. Ils ne deviennent plus qu'un. La boucle est bouclée, ou plutôt, le cercle est fermé.

Toute pratique circassienne met en avant un corps, celui de l'artiste, avec un ou plusieurs objets. La seule exception est celle du clown qui se contente d'accessoires. Le corps peut également devenir agrès. Dans le main à main, chaque partenaire devient successivement support et équilibre, comme chez certains funambules qui se portent les uns les autres sur les épaules.¹

Le cirque traditionnel a eu son lot d'agrès, on peut citer la corde aérienne, le tissu aérien, le trapèze, le cerceau, les anneaux, les balles du jongleur, mais aussi la mâchoire de fer. Ce dernier est un accessoire de trapéziste qui se met dans la bouche et permet de se soulever à la seule force de la mâchoire.

1. Collectif XY,
Le Pas du Monde,
spectacle présenté
à la Villette,
novembre 2025.
Funambules
réalisant des portés
impressionnants
sans corde ni
dispositif de
sécurité.

« D'autant que, grâce à un appareil concocté par un ami dentiste, il alla jusqu'à me porter uniquement par les dents, alors que je tournais en grand écart suspendue au-dessus de sa bouche ! » décrit Anny Duperey dans son livre *Le Rêve de ma mère* (2017).



CIRQUE
POCHEROS.
La Maison autre,
Festival 1999,
photographie,
site Photographes
Nomades.

Le cirque a toujours fait preuve d'une extraordinaire aptitude à intégrer les inventions et les innovations les plus notables au cours de toutes les périodes de son histoire. Prenons l'exemple de la roue Cyr.

La roue Cyr est une évocation de l'*Homme de Vitruve* dessiné par Léonard de Vinci, une étude des proportions du corps humain réalisée en 1492 et considérée comme un symbole de l'humanisme, un courant culturel européen de la Renaissance qui place l'homme au centre de l'univers.

Daniel Cyr a créé la roue Cyr dans les années 1990, qu'il présente à Paris en 2003 sur la piste du Festival Mondial du Cirque de Demain. La roue Cyr a rapidement gagné en notoriété et en visibilité. Composée de 3 à 5 sections assemblées par des joints d'aluminium ou d'acier, la roue Cyr est un agrès dynamique propulsé par la force de l'acrobate. Les petits modèles de roue tournent plus vite et permettent davantage de lâcher prise que les grands, plus fluides et mieux adaptés aux suspensions. La technique évolue sans cesse, questionnée sans relâche par ses pratiquants. Certains artistes s'en servent avec légèreté comme Angelica Bongiovanni, formée à l'École Nationale de Cirque de Montréal, tandis que Francis et Lea Toran Jenner, le duo Unity, conjuguent leurs forces respectives pour inventer de nouvelles figures où l'équilibre est complexifié par deux corps inscrits ensemble dans un même cercle.

En 2008, Vasil Tasevski, formé au CNAC, s'inspire de cette roue de Cyr pour concevoir sa Topka. Il s'agit de deux cercles de métal, imbriqués perpendiculairement. Ce bel objet est prétexte à une extrême fluidité de mouvement et l'illustration d'une réflexion passionnante sur le déséquilibre. Un an plus tard, un autre étudiant sortant du CNAC : Benoît Fauchier, s'inspire de la Topka pour créer la Spire. Il s'agit d'une structure de métal prétexte à équilibres et rotations. Enfin de l'étrange alliance de la roue Cyr, de la Topka et de la Spire naît en 2012 le Zig. Cette sculpture chorégraphique élaborée à partir de courbes mise en mouvement par un ou plusieurs acrobates ou danseurs est inventée par Daniele Finzi Pasca pour la compagnie Zigrolling. Alors, le cirque ne cesse de se réinventer, c'est un art muable qui apprend des anciens pour concevoir du nouveau.



L'Homme de Vitruve



La roue Cyr



La Topka



La Spire



Le Zig

Le nouveau cirque a rebattu les cartes pour les artistes. On ne leur demande plus la prouesse d'un numéro ou d'une technique particulière, mais désormais d'être pluridisciplinaires. La relation charnelle qu'un circassien a avec son objet doit devenir polygame. Il doit maintenant se laisser tenter par d'autres passions et voir jusqu'où cela peut le mener. Il prend un risque supplémentaire, il doit accepter le risque de se tromper, d'encourir peut-être l'échec. Il doit donc intégrer le doute à sa démarche artistique et, avec cela, faire le pari de la réussite. Il devient véritablement un « metteur en espace » donc un corps / objet / metteur en scène / artiste-interprète.

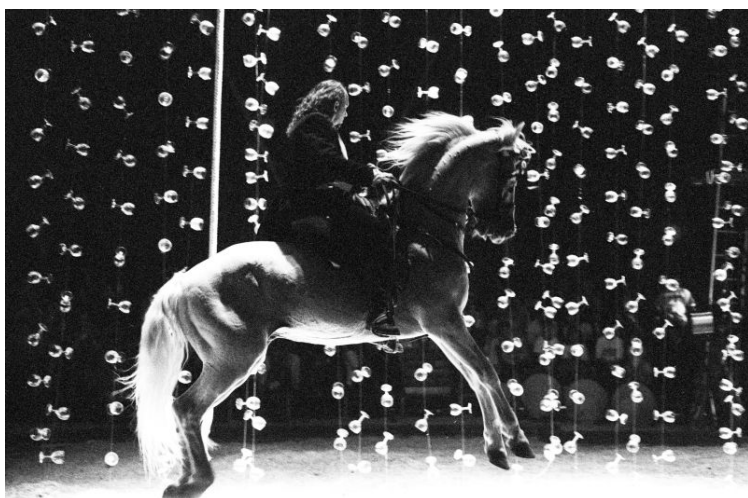
Portons maintenant le regard sur le travail de quelques compagnies qui construisent leurs spectacles selon ce nouvel angle. Il s'agit pour elles de modifier la relation du corps et de l'objet, en s'attaquant en l'occurrence à l'agrès, proposant de requalifier ce dernier de différentes manières.

Adrienne Larue et Dan Demuynck (Compagnie Foraine) ont pratiqué la succession de numéros, dans le cadre conventionnel de la piste, tout en recherchant une modernité dans une confrontation avec les arts plastiques. Dans *Et qui libre ?* (2000), les plasticiens invités à intervenir sur l'élaboration des numéros ont agi uniquement sur les agrès. Les objets singuliers déterminent de nouvelles règles, suscitent une composition gestuelle. L'artiste est confronté à une situation inconnue. On peut donc voir dans ce spectacle une table molle réalisée par Alain Sonnevile, des cloches réalisées par Jannis Kounellis ou encore les rideaux à rayures de Daniel Buren qui structurent l'espace scénique. Ainsi, ses agrès amènent l'artiste de cirque à (re)penser sa démarche, à (re)définir les modalités du contact et à (re)négocier la matérialité avec laquelle il travaille.

Lorsque les acrobates perdent pied sur la table molle de Sonnevile, ils sentent leurs appuis se dérober. L'élan vers le haut est fortement contrarié. La prouesse ne se lit plus dans un corps tendu, mais dans une gesticulation savante qui permet de conserver l'équilibre. Finalement, ces acrobates ne font que nous envoyer un message à travers cette perte de repères. Ils nous renvoient à notre réalité mouvante, insaisissable, avec laquelle nous devons tous composer. Ces petits riens, qui rompent la fluidité des mouvements, ressemblent aux accrocs qui rythment de façon aléatoire nos vies.



COMPAGNIE
FORAINE. *Et
qui libre ?*, 2000,
photographies,
site Photographes
Nomades.



Dans *La Maison autre* (1999) de la Compagnie Pocheros (peau-chair-os), le spectateur est témoin d'un travail de réflexion approfondi sur l'agrès, le spectacle se construisant comme une succession de tableaux. Dès le premier, Bertrand Duval évolue au cœur d'une structure aérienne et tournante qu'il a lui-même conçue, le Trièdre, déjà utilisé lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Barcelone en 1992. Cet agrès métallique se présente comme un objet géométrique simple, composé de trois surfaces planes reliées par des arêtes nettes, qui font naître un volume sans jamais le refermer complètement. Il s'agit d'une structure minimale : avec très peu de matière, elle organise l'espace et crée une sensation de volume et d'équilibre. La structure tourne sur elle-même selon trois axes, imposant sa logique propre au circassien, qui doit s'y adapter ; ce n'est plus l'interprète qui commande l'agrès, mais l'agrès qui dicte les mouvements, tout en offrant une infinité de possibilités de développement corporel.

Bertrand Duval propose un parti-pris esthétique rendant compte des interrogations que suscite la vie. C'est autour de l'objet, ici omniprésent, complice et partenaire que se cristallise, dans les manipulations qu'il occasionne, les angoisses et les peurs, les désirs et les espoirs de l'artiste.

Ainsi, ce spectacle transmet ce message :

« *Le rêve aura le dernier mot, à vous d'imaginer le vôtre.* »²

2. Compagnie
Pocheros,
La Maison Autre,
En scènes : le
spectacle vivant
en vidéo, INA.
fr (en ligne),
18 mars 2001.



**CIRQUE
POCHEROS.**
La Maison autre,
Festival 1999,
photographies,
site Photographes
Nomades.



Conclusion

Le cirque demeure. Spectacle atypique, naviguant au milieu de différents publics, il touche du doigt l'authenticité de l'exploit et de la prise de risque. Il donne la possibilité à son spectateur de s'identifier et d'observer avec une certaine jouissance des hommes et des femmes accomplir des prouesses quasi-surhumaines. Le temps d'un instant, il peut se croire libéré de ses limites en voyant des trapézistes voler. En parlant de nous, de la vie tumultueuse avec ses déséquilibres et ses chutes, le cirque fascine et nous fascinera toujours. Il a su se réinventer et traverser le temps ; s'envoler, chuter et se relever avec justesse.

Le chapiteau est un lieu de vérité, où il n'est pas possible de tricher. La vigilance d'un voltigeur doit être sans faille. La provocation du danger et de la mort, force l'admiration de celui qui ne s'y hasarde pas et répond à un besoin de brutalité, avec ce que cela signifie de cruauté et de pureté. Véritable théâtre des enchantements, assurant la transfiguration du réel, le cirque permet de rencontrer de vrais personnages, pas tout à fait vrais, mais pas tout à fait faux non plus.

Mais quel que soit le parti-pris, il est toujours question de répondre au fantasme de l'exotisme. Jouant entre la sincérité et la mascarade, ce spectacle est également un sujet de tension. Certains lui reprochent la trivialité et la caricature bien-pensante des faiblesses de l'homme. Cependant, même les détracteurs de cet art ne peuvent s'empêcher d'assister aux représentations. C'est un univers qui trouble. En effet, le cirque se donne à voir dans une immédiateté obscène, presque déroutante : le clown qui prend une tarte à la crème, l'acrobate qui s'élance dans le vide, le lion qui saute dans un cercle de feu ne laissant aucun recul, abandonnent le public à un plaisir primaire. Primaire, cette caractéristique est à la fois essentielle et difficile à assumer par la force contenue dans l'immédiateté de l'événement. Le cirque touche donc à quelque chose d'instinctif chez l'homme. Cette immédiateté assez brutale expose finalement le spectateur à ses propres pulsions.

Le corps de l'artiste entre puissance et vulnérabilité provoque les fantasmes de tout être humain. Sexué, androgyne, sportif, léger, tordu, déformé, il est un outil de spectacle et un objet de désir. Même si le cirque limite la parole, contrairement au théâtre, il fait l'apologie du corps. Il use de ces légendes où les dieux de la piste sont des hommes, où les figures emblématiques sont clowns, où les héros sont écuyères ou trapézistes. Aujourd'hui, le cirque n'existe plus, il y en a plusieurs et chacun cherche le sien. La singularité du cirque procède de la pluralité des expressions.

Enfin, se réinventant, le cirque rejoint la doctrine d'Antonin Artaud et de son *Théâtre de la cruauté*, l'artiste de cirque célèbre quotidiennement le grand jeu de la vie et de la mort.



Remerciements

Je souhaite avant tout remercier mes parents, sans qui je n'aurais certainement jamais entrepris ces études. Ils ont eu la patience et la générosité de m'accompagner dans cette seconde partie de mon parcours scolaire, après une Licence à la Sorbonne (Paris IV) en Histoire de l'Art et Archéologie. Je les remercie pour tout le savoir qu'ils m'ont transmis, pour m'avoir emmenée au musée, au cinéma, et pour m'avoir ouvert très tôt les portes d'un univers de rêve, de curiosité et de culture.

Je remercie également mes frères, toujours présents, qui m'épaulent avec constance et bienveillance dans tout ce que j'entreprends.

Une pensée toute particulière va à ma grand-mère, qui m'a appris à dessiner et à peindre pendant de longues heures, sans jamais perdre patience. Son attention et sa douceur ont profondément nourri ma sensibilité artistique.

Je remercie mes amis, et plus particulièrement Léna, dont les discussions précieuses m'ouvrent sans cesse à de nouveaux horizons.

Une pensée sincère va à Elio, qui m'a épaulé, écouté et aidé tout au long de mes cinq années d'études. Toujours patient et compréhensif, il fait pleinement partie de mon univers.

Enfin, je remercie très chaleureusement mon directeur de mémoire, Jean-Pierre Constant. Professeur exceptionnel, il m'a émerveillée par son sens de l'anecdote et par son puits sans fond de connaissances dès ma deuxième année à Camondo. J'ai su très tôt que je souhaitais conclure ces cinq années d'études sous son regard, avec son jugement et sa bienveillance. Je suis profondément heureuse d'avoir pu le faire. Je le remercie également d'avoir accepté et accompagné un sujet aussi particulier.



Bibliographie

Ouvrages :

ARTAUD, Antonin.
Le théâtre et son double.
Paris : Philaubebooks, 2019.

BERGAM, Pierre.
Le Faiseur d'étoiles. Paris :
Société des écrivains, 2019.

DUPAVILLON, Christian.
*Architectures du cirque : des
origines à nos jours*. 2^e éd.
Paris : Le Moniteur, 2001.

DUPEREY, Anny.
Le Rêve de ma mère. Paris :
Éditions du Seuil, 2017.

EDDE, Caroline.
Dictionnaire Miró. Paris :
Éditions de la Réunion des
musées nationaux -
Grand Palais, 2018.

GAËTAN-PICON,
Geneviève. *Le Cirque
français*. Catalogue
d'exposition, Paris : Musée
des arts de l'affiche / Musée
de la publicité, 1981.

GENET, Jean.
*Le Funambule, L'Enfant
criminel*. Paris : Gallimard,
1997. (Éd. originale 1958 ;
nouv. éd. 1966, collection
L'Arbalète)

JACOB, Pascal.
Une histoire du cirque.
Paris : Seuil, 2016.

Jours de cirque. Monaco :
Grimaldi Forum / Paris :
Actes Sud, 2002.

LOPPARELLI, Philippe et
LOSFELD, Pierre-Marie.
Quel Cirque !. Paris : Marval,

MAKEÏEFF, Macha.
*En piste ! Clown, pitres et
saltimbanques*. Catalogue
d'exposition (Mucem, En
piste !). Marseille : Éditions
de La Martinière / Mucem,

NERET, Gilles.
*Henri Matisse. Gouaches
découpées*. Paris : Taschen,
2016.

ROBINS, Tod.
*Freaks : la monstrueuse
parade*. Traduit de l'anglais
(États-Unis) par Anne-Sylvie
Homassel. Préface de Xavier
Legrand-Ferronnière. Paris :
[éditeur], 2023.

STAROBINSKI, Jean.
*Portrait de l'artiste en
saltimbanque*. Nouvelle
édition revue et corrigée par
l'auteur. Paris : Gallimard,
2004.

TOULZA, Pierre-Olivier et
CHABROL, Marguerite. *Lola
Montès : lectures croisées*.
Paris : L'Harmattan, 2012.

WALLON, Emmanuel (dir.).
Le Cirque au risque de l'art.
Paris : Actes Sud-Papiers,
2002.

Articles :

BARRAULT, Denys. « Le
corps en suspens », dans
WALLON, Emmanuel (dir.),
Le Cirque au risque de l'art.
Paris : Actes Sud Papiers,
2002.

GABER, Floriane.
« Naissance d'un genre
hybride », dans WALLON,
Emmanuel (dir.), *Le Cirque
au risque de l'art*. Paris :
Actes Sud Papiers, 2002.

GOUDARD, Philippe.
« Esthétique du risque :
du corps sacrifié au corps
abandonné », dans WALLON,
Emmanuel (dir.), *Le Cirque
au risque de l'art*. Paris : Actes
Sud Papiers, 2002.

LACHAUD, Jean-Marc.
« Au risque du mélange », dans
WALLON, Emmanuel (dir.),
Le Cirque au risque de l'art.
Paris : Actes Sud Papiers, 2002.

MALEVAL, Martine.
« L'objet : le nœud gordien »,
dans WALLON, Emmanuel
(dir.), *Le Cirque au risque
de l'art*. Paris : Actes Sud
Papiers, 2002.

PENCENAT, Corine.
« Athlète, acteur, artiste ? »,
dans WALLON, Emmanuel
(dir.), *Le Cirque au risque
de l'art*. Paris : Actes Sud
Papiers, 2002.

Sites :

ARCHAOS. *Archaos* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.archaos.fr/fr> (consulté le 3 septembre 2025).

BÉDARIDA, Catherine. *Fusion entre l'animal et l'humain, Mi-homme mi-cheval*, *Le Monde* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/07/02/> consulté le 18 octobre 2025).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Saltimbanques* [en ligne]. Disponible sur : <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/7662221f-0aa8-42ea-a1ce-4c4bb7c67dc7-saltimbanques-2> (consulté le 18 octobre 2025).

BRUNET-NEUMANN, Hélène. « Manon De Pauw, Prendre position – Hélène Brunet Neumann, Le corps conjugué », *Ciel variable* [en ligne]. Disponible sur : <https://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-72-photo-performance/> (consulté le 2 janvier 2026).

CAMBRIDGE DICTIONARY. *Freak*, *Cambridge Dictionary* [en ligne]. Disponible sur : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/freak> (consulté le 13 décembre 2025).

CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE / BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Cirque-CNAC* [en ligne]. Disponible sur : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr>

CENTRE POMPIDOU. *Œuvre* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cdLq6e6> (consulté le 15 septembre 2025).

CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE. *Le Cirque d'Hiver* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/le-cirque-dhiver> (consulté le 3 décembre 2025).

FREYDEFONT, Marcel. *Le chapiteau et l'itinérance*, cirque-cnac.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France / Centre national des arts du cirque [en ligne], <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/espaces/chapiteau-et-itinerance2> (consulté le 5 septembre 2025).

GRANGERAY, Émilie. « Sous les plus grands chapiteaux du monde avec Arte », *Le Monde* [en ligne], 26 décembre 2019. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/26/sous-les-plus-grands-chapiteaux-du-monde-avec-arte_6024105_3246.html (consulté le 13 octobre 2025).

GÉMIER, Firmin, *Firmin Gémier : Chapitre IV. Le Théâtre National Ambulant Gémier*, Presses universitaires de Rennes, 2012, OpenEdition Books, Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/2168?lang=fr> (consulté le 15 septembre 2025).

HERITAGE BRUSSELS. *Objet* [en ligne]. Disponible sur : <https://collections.heritage.brussels/fr/objects/30391>

JACOB, Pascal. *Le chapiteau et l'itinérance : Codification de l'errance et de la mobilité*, *Cirque-CNAC* [en ligne]. Disponible sur : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/espaces/chapiteau-et-itinerance> (consulté le 2 octobre 2025).

LANTZ, Élise. *Du spectacle, il y en aura ! Le Freak Show aux États-Unis, La Vie des idées* [en ligne]. Disponible sur : <https://laviedesidees.fr/Du-spectacle-il-y-en-aura> (consulté le 12 novembre 2025).

LAROUSSE [en ligne], définition du dictionnaire de français, Pantomime, Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pantomime/57709> (consulté le 12 novembre 2025).

LE BIZARREUM. *La sirène des Fidji* [en ligne]. Disponible sur : <https://lebizarreum.com/la-sirene-des-fidji/> (consulté le 2 janvier 2026).

MARCCCHAGALL. *COM. Cirque* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.marcchagall.com/fr/decouverte/themes/cirque> (consulté le 2 janvier 2026).

PANORAMA DE L'ART. *Le Cirque Médrano* [en ligne]. Disponible sur : <https://panoramadelart.com/analyse/le-cirque-medrano> (consulté le 16 juin 2025).

SHOTDECK. *Shotdeck* [en ligne]. Images de films Disponible sur : <https://shotdeck.com/welcome/login> (consulté le 23 décembre 2025).

Podcasts et vidéos :

ARTE. *44e Festival Mondial du Cirque de demain* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/123363-000-A/44e-festival-mondial-du-cirque-de-demain/>

ARTE. *La Compagnie Undercloud* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/098239-013-A/la-compagnie-underclouds/>

ARTE. *Bastien Dausse et Julieta Salz* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/098239-023-A/bastien-dausse-julieta-salz/>

ARTE. *Cirque Inextremiste* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/098239-019-A/cirque-inextremiste/>

ARTE. *Dance plus City : Circus of Love and Lament, Cirque Riga, Lettonie* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/112865-001-A/dance-plus-city-circus-of-love-and-lament/>

ARTE. *Blow Up, Le Cirque au cinéma* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Tx6-7kt-8x4>

ARTE. *Blow Up, Le Cercle au cinéma* [en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=fQK1o_nD9mI

ARTE. *Tracks, Clowns et crochets : la suspension, une acrobatie de cirque comme une autre* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/119473-025-A/tracks/>

ARTE. *Paris fait son cirque*, documentaire (*Invitation au voyage*), extrait interview de Louis-Sampion Bouglione, 24 septembre 2024 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/122260-002-A/paris-fait-son-cirque/>

COMPAGNIE POCHEROS. *La Maison Autre*, En scènes : le spectacle vivant en vidéo, INA.fr [en ligne], 18 mars 2001. Disponible sur : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00556/compagnie-pocheros-la-maison-autre.html>

FRANCE CULTURE. LANTZ, Élise. *Toute une vie – Lola Montès (1821-1861), maîtresse du chaos* [podcast en ligne]. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/lola-montes-1821-1861-maitresse-du-chaos-4071285>

FRANCE INTER. *Affaires sensibles*, 20 septembre 2023 [podcast en ligne]. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/affaires-sensibles/affaires-sensibles-du-mercredi-20-septembre-2023-9480743>

FRANCE INTER. *L'Invité de 8h20 – Le grand entretien*, 31 décembre 2025 [podcast en ligne]. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-du-mercredi-31-decembre-2025-1754390>

FRESQUES INA. *Adrienne Larue* [en ligne]. Disponible sur : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes06019/adrienne-larue.html>

INA. *Annie Fratellini* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/caa7502149501/annie-fratellini>

INA. *Jean Marais chez lui présente La Séquence du Gala* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/io5220005/jean-marais-chez-lui-presente-la-sequence-du>

INA. *JT Rhône Alpes soir, interview de Mathurin Bolze (Compagnie MPTA)*, 2011, Ina éclaire l'actu [en ligne]. Disponible sur : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/ly00001421052/le-spectacle-du-goudron-et-des-plumes-de-la-compagnie-mpta>

INA. *Entretien Adrienne Larue* [en ligne]. Disponible sur : <https://entretiens.ina.fr/entretien/251/adrienne-larue/sommaire/1>

Spectacles vivants :

COLLECTIF XY.

Le Pas du Monde,

La Villette, Paris, 31

octobre-23 novembre 2025.

Spectacle vivant.

VILLAGE DE CIRQUE.

Mon Royaume pour un cheval

/ *La Bossue,*

Festival du Cirque #21,

Pelouse de Reuilly, Paris

12, 12-21 septembre 2025.

Spectacle vivant.

Films :

BROWNING, Tod.

Freaks (La Monstrueuse Parade),

Metro-Goldwyn Mayer,

1932. Film.

DEMILLE, Cecil B.

The Greatest Show on Earth,

Paramount Pictures,

1952. Film.

OPHÜLS, Max.

Lola Montès,

Gamma Film, 1955. Film.

« (...) Enfin, de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut,
Qu'il creva le plafond de toiles,
Au son du cor et du tambour,
Et, le coeur décoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles. »

Théodore de Banville, « Le saut du tremplin », février 1857,
« Variations lyriques », *Odes funambulesques*, 1874.



Tous les artistes, les acrobates, les clowns, les
peintres, les animaux, les chapiteaux ont laissé
derrière eux des traces : des pages arrachées de
carnets, des affiches tombées à terre, des
fragments de lumière et de
poussière de sciure.

J'ai voulu les ramasser.

Cette pochette s'ouvre pour faire apparaître
ce qu'elle dissimule comme un chapiteau qui
laisse entrer le spectateur dans son monde. Il
faut la déplier, la manipuler pour accéder à son
contenu.

Le temps d'un instant, elle devient alors une
piste de papier, qui comme celle du cirque, est
un espace de composition. Tour à tour, les
documents, les idées et les images entrent en
scène avant de se replier.

À la manière d'un spectacle de cirque qui
s'achève, ce mémoire laisse derrière lui des
traces à recomposer.