

# Circus sciences

DÉCEMBRE 2025  
6

REVUE SCIENTIFIQUE EN LIGNE SUR LES ARTS DU CIRQUE

## Écrire l'histoire du cirque

Dossier thématique dirigé par

Pierre PHILIPPE-MEDEN & Karel VANHAESEBROUCK



*Circus Sciences* n° 6  
Écrire l'histoire du cirque

Dossier thématique dirigé par  
Pierre PHILIPPE-MEDEN & Karel VANHAESEBROUCK

décembre 2025

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET ANTHROPOLOGIE DES ARTS DU CIRQUE  
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

## Revue *Circus Sciences*

Entièrement consacrée à l'approche scientifique des arts du cirque, *Circus Sciences* est une revue annuelle en ligne publiée aux Presses universitaires de la Méditerranée avec le concours de la Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et l'unité de recherche « Représenter, inventer la Réalité, du Romantisme au XXI<sup>e</sup> siècle » (RiRRa21) à l'université de Montpellier Paul-Valéry. Elle a pour vocation de favoriser la mise en relation des différents autrices, auteurs, actrices et acteurs de la création et de la recherche scientifique dans le domaine du cirque. Elle offre un espace de publication propice au développement d'une réflexion résolument pluridisciplinaire, où se croisent les voix de chercheuses, chercheurs et artistes de disciplines différentes — études théâtrales, chorégraphiques et cinématographiques, arts du spectacle vivant et arts plastiques, histoire, sociologie, anthropologie, psychologie, médecine, littérature, politiques culturelles, sciences et technologies des activités physiques et sportives — en France et à l'étranger.

### Direction de la revue

Philippe GOUDARD (UMPV-RiRRa21), fondateur de la revue  
Pierre PHILIPPE-MEDEN (UMPV-RiRRa21)

### Contacts

philippe.goudard@univ-montp3.fr  
pierre.philippe-meden@univ-montp3.fr

### Adresse postale

Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque),  
Bureau H222, Université de Montpellier Paul-Valéry  
Route de Mende 34090 Montpellier

### Site de la revue en ligne

[www.pulm.fr/index.php/numerique/nos-revues-en-libre-acces/circus-sciences.html](http://www.pulm.fr/index.php/numerique/nos-revues-en-libre-acces/circus-sciences.html)

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

[www.pulm.fr/index.php/](http://www.pulm.fr/index.php/)

*Numéro publié avec le soutien de :*



Illustration de couverture : *Le bureau du Docteur Alain Frère*. © Charlène DRAY, 2021.

ISSN 2825-0060 — ISBN 978-2-36781-596-1

Tous droits réservés, PULM, 2025.

# Sommaire

## Dossier thématique « Écrire l'histoire du cirque »

Pierre PHILIPPE-MEDEN & Karel VANHAESEBROUCK <i>Écrire l'histoire du cirque — Corps, crise, risque, rire . . . . .</i>	7
Natalie PETITEAU <i>Théophile Gautier. Admirateur inconditionnel des circassiens . . .</i>	11
Ariane MARTINEZ <i>Historiciser la contorsion . . . . .</i>	27
Léa DE TRUCHIS <i>Écrire l'histoire du cirque en France . . . . .</i>	43
Lucie BONNET <i>Du sensationnel au sensoriel. . . . .</i>	59
Paul WARNERY <i>D'un répertoire codifié à la recherche exploratoire en sangles aériennes. . . . .</i>	73
Nina ROY <i>Dans quel récit inscrire l'histoire des clowns contemporains ? . . .</i>	81
Nele WYNANTS <i>Les fabuleux chiens de scène de Wallenda . . . . .</i>	95
Marie TISSOT <i>Écrire l'histoire du cirque au Québec par son exposition muséale . . . . .</i>	119
Alix DE MORANT <i>Le Fonds « Arts du cirque » . . . . .</i>	131
Pierre FENOUILLET <i>L'artiste, le collectionneur et la mémoire du cirque . . . . .</i>	135

Willem RODENHUIS	
<i>La collection Cirque du musée Allard-Pierson (collections de l'université d'Amsterdam)</i>	. . . . . 143
Vincent BERHAULT & Érik BORDELEAU	
<i>La Sphère.</i>	. . . . . 161

## Entretiens

Charlène DRAY & Alain FRERE	
<i>Le Docteur Alain Frère</i>	. . . . . 171
Élisabeth GAVALDA	
<i>Un collectionneur peut-il expliquer sa collection ?.</i>	. . . . . 179
Alain GOMBERT & Karel VANHAESEBROUCK	
<i>Les Chabri, une famille belge de cirque.</i>	. . . . . 183
Valérie FRATELLINI & Philippe GOUDARD	
<i>Annie Fratellini, la liberté de mère en fille</i>	. . . . . 187
<i>Présentation des autrices et auteurs</i>	. . . . . 199

Dossier thématique  
**Écrire l'histoire du cirque**



# Écrire l'histoire du cirque

## Corps, crise, risque, rire

Pierre PHILIPPE-MEDEN & Karel VANHAESEBROUCK  
Unité de recherche RiRRa21, Université de Montpellier Paul-Valéry  
Centre de recherche CiASp, Université Libre de Bruxelles

Le cirque, c'est le corps à deux cent pour cent<sup>1</sup>.

Dans son ouvrage : *Le Cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, Philippe Goudard posait cette question : « l'histoire du cirque existe-t-elle<sup>2</sup> ? ». La recherche scientifique en cirque à l'Université de Montpellier Paul-Valéry avait été initiée d'un point de vue biomédical<sup>3</sup>. Depuis 1995, au sein du RiRRa21, elle s'est diversifiée dans une perspective esthétique pluridisciplinaire<sup>4</sup> qui se poursuit dans son nouveau programme « Corps, textes, images, sons et objets en jeu ». Mais d'autres institutions de recherche, en France comme dans d'autres pays, mènent également des travaux sur l'histoire du cirque sous différents angles (histoire culturelle, histoire des publics, histoire des mentalités, histoire du corps, etc.). À l'Université libre de Bruxelles, par exemple, le projet *Passe. Temps* vise, à travers la valorisation d'archives — ce qui signifie parfois littéralement : les sauver du parc à conteneurs — et l'histoire orale, à contribuer à l'histoire culturelle du cirque, du théâtre de rue et des arts forains en Belgique francophone. Des institutions comme le Centre national des arts du cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne et Circuscentrum à Gand encouragent

---

1. Sandy SUN, « Trapèze, existence-ciel », dans Guy FREIXE (dir.), *Le Corps, ses dimensions cachées*, Deuxième époque, 2017 : 81-87.

2. Philippe GOUDARD, *Le Cirque entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*, Espaces 34, 2010.

3. Philippe GOUDARD, *Bilan et perspectives de l'apport médical dans l'apprentissage et la pratique des arts du cirque en France*, Thèse de doctorat en médecine sous la direction de Michel Boura, Université de Nancy I, Faculté de médecine, 1989. Philippe GOUDARD, *Arts du cirque, arts du risque. Instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, Université Montpellier 3, 2005.

4. Philippe GOUDARD et Yvan NOMMICK (dir.), *Musique et cirque*, PULM, 2025. Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN (dir.), *Figures du clown*, PULM, 2020.

la recherche historique via leurs centres de documentation, tandis que la Allard Pierson Collection de l'Université d'Amsterdam offre chaque année une bourse pour la recherche. Le Circus Arts Research Platform fonctionne comme un portail pour la mise à disposition de toutes les formes de recherche concernant le cirque, y compris la recherche historique.

La variété des sources, récits, fonds d'archives, collections privées et/ou publiques, etc., sur laquelle s'appuie l'écriture de l'histoire du cirque aujourd'hui est plurielle : Fonds cirque (CollEx) BU Atrium (UMPV), Fonds Vesque (MUCEM), fonds en ligne : *Circopedia* (2007), *Les Arts du cirque, l'encyclopédie* (CNAC/BnF, 2019), collections (D<sup>r</sup> A. Frère, P. Jacob, Archives Winkler, Allard Pierson, Vliegende bladen Université de Gand, etc.). Elle permet des explorations multiples tant pour les chercheur·se·s que pour les artistes et témoigne de l'intérêt scientifique d'une démarche réflexive sur ces historiographies. Depuis les travaux pionniers de Paul Bouissac<sup>1</sup>, ceux d'historien·ne·s sont significatifs de la vitalité des approches historiographiques du cirque en France : sur le paysage sonore et les images du cirque romain<sup>2</sup>, le jongleur dans les manuscrits enluminés médiévaux<sup>3</sup>, la naissance du cirque moderne autour du corps équestre<sup>4</sup>, les corps « étranges<sup>5</sup> » : de Joseph Kabris<sup>6</sup>, Sarah Baartman<sup>7</sup>, Rafael<sup>8</sup>, le savoir-faire du costume de clown<sup>9</sup>, la Compagnie Alexis Gruss<sup>10</sup> ou le nouveau cirque<sup>11</sup> et l'écoformation Fratellini<sup>12</sup>.

La multiplication des publications en histoire des arts du cirque à l'échelle internationale, notamment anglophone<sup>13</sup> a contribué à une inter-

---

1. Paul BOUISSAC, *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, De Gruyter Mouton, 1973.

2. Jocelyne NELIS-CLÉMENT, « Le cirque et son paysage sonore », dans Jocelyne NELIS-CLÉMENT et Jean-Michel RODDAZ (dir.), *Le cirque romain et son image*, Ausonius, 2008 : 431-457.

3. Martine CLOUZOT, *Le Jongleur. Mémoire de l'Image au Moyen Âge*, Peter Lang, 2011.

4. Caroline HODAK, *Du Théâtre équestre au cirque*, Belin, 2018.

5. Nathalie COULETEL, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergères*, PUV, 2014.

6. Christophe GRANGER, *Joseph Kabris ou les possibilités d'une vie 1780-1822*, Anamosa, 2020.

7. Claude BLANCKAERT (coord.), *La Vénus hottentote entre Barnum et Muséum*, Muséum, 2013.

8. Gérard NOIRIEL, *Chocolat : la véritable histoire d'un homme sans nom*, Pluriel, 2017.

9. Sylvie PERAULT, *Le costume du clown blanc : Gérard Vicaire la passion pour seul habit*, Chapitre douze, 2015.

10. Natalie PETITEAU, *Histoire de la compagnie Alexis Gruss*, Print Team, 2018.

11. Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque 1968-1998*, L'Harmattan, 2010.

12. Hélène BEZILLE et al., *Qu'apprendre de la formation des artistes de cirque ? L'expérience Fratellini*, L'Harmattan, 2018.

13. Helen STODDART, *Rings of Desire : Circus History and Representation*, MUP, 2000. Peta TAIT, *Circus Bodies : Cultural Identity in Aerial Performance*, Routledge, 2005. Gillian ARRIGHI, « Towards a cultural history of community circus in Australia », *Australasian Drama Studies*, 64, 2014 : 199-222. Kate HOLMES, « Aerial stars : femininity, celebrity & glamour in the representations of female aerialists in the UK & USA in the 1920s and early 1930s », UE, 2016. Poyyaprath Rayaroth NISHRA, *Jumbos and Jumping Devils : A Social History of Indian Circus*, Oxford Scholarship, 2020.

nationalisation accrue de la recherche sur le cirque. L'attention se porte notamment, mais pas exclusivement, sur les intersections entre l'histoire du cirque et d'autres contextes historiques. Ainsi, Jürgens & Hildbrand mettent en lumière les croisements entre le cirque et les avant-gardes historiques<sup>1</sup>, tandis que Nele Wynants étudie l'entrelacement du cirque et de la foire comme *locus* d'un imaginaire scientifique populaire<sup>2</sup>.

L'histoire du cirque, qui se situe à l'intersection des arts vivants et des industries culturelles, a laissé derrière elle une profusion de sources : affiches, flyers, photographies, enregistrements, documents administratifs, etc. Celles-ci ne se trouvent pas seulement dans des collections publiques, mais tout aussi souvent dans des greniers ou des caves. Parfois, elles sont transmises à la génération suivante, parfois elles se perdent. Mais l'histoire du cirque n'est pas seulement une histoire d'artefacts. L'histoire du cirque est une histoire du corps, et donc aussi une histoire incarnée. De Georges Strehly<sup>3</sup> à Alain Frère, les passionné·e·s, les amateur·trice·s éclairé·e·s, les collectionneur·se·s, les essayistes ont écrit une histoire du cirque qui est histoire du « corps célébré<sup>4</sup> » :

Les yeux, la bouche, les mains, les cuisses, les seins, les fesses. Et le ventre aussi. Le corps est sans nul doute le plus puissant artifice que le cirque a modelé. Chair de piste. Les yeux, la bouche, les jambes, la crinière, le poitrail, la croupe. Et le ventre encore. Le corps équestre, dans toute sa puissance, est sans nul doute le plus formidable ressort dramatique que le cirque a façonné<sup>5</sup>.

Le corps de l'artiste de cirque est un « laboratoire du vivant<sup>6</sup> ». L'histoire de son expertise corporelle<sup>7</sup>, de son engagement physique et cognitif, « constitue dans notre culture une maquette anthropologique qui révèle les savoirs implicites, les enjeux idéologiques et les pratiques attachées à l'émotion. Son analyse permet de mettre en évidence la permanence d'attitudes anciennes, une crise culturelle profonde, mais aussi une capacité d'invention pour proposer de nouvelles perspectives<sup>8</sup>. » L'« écocirque » et les

---

1. Anna-Sophie JÜRGENS & Mirjam HILDBRAND, *Circus and the avant-gardes. History, imaginary, innovation*, Routledge, 2022.

2. Nele WYNANTS, « Wallenda's Wonderful Performing Dogs : Challenges and Opportunities for a Transnational Circus and Funfair Historiography », *Circus : Arts, Life, and Sciences*, 3, 2024 : 2. Voir le projet ERC SciFair de Wynants : <https://www.uantwerpen.be/en/projects/science-at-the-fair>.

3. Georges STREHLI, *L'Acrobatie et les acrobates*, Delagrave, 1903.

4. Christian HAMEL et Laurent THAREAU, *Le Cirque enchanté du D<sup>r</sup> Alain Frère*, Gilletta, 2020.

5. Pascal JACOB, « Cirque. Des corps de cirque », dans Michela MARZANO (dir.), *Dictionnaire du corps*, PUF, 2017 (2007) : 201-205.

6. Philippe GOUDARD, *op. cit.*, 2010.

7. Stéphane HÉAS, « Les experts corporels : entre hériter, transmettre et innover », *Épistémé*, 12, 2014 : 225-246.

8. Jean-Marie PRADIER, « Le Théâtre des émotions », *Évolutions psychomotrices*, 7, 1990 : 18-28. Jean-Marie PRADIER, *La Scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, PUB, 2000 (1997).

animaux holographiques sont par exemple un pic émergeant de la crise du vivant dans ses composantes multifactorielles<sup>1</sup> qui tendrait vers un cirque désincarné. Or, si « le cirque, c'est le risque de la chair<sup>2</sup> », nous proposons que « le risque<sup>3</sup> » dans l'écriture de l'histoire des artistes du cirque soit étudié comme réponse esthétique aux périodes de crise qu'il traverse. Le risque met en crise les équilibres physiques, économiques et culturels de l'artiste, tandis que la dimension apotropaïque du rire du clown ouvre au monde et relance la vie. La crise n'a pas le dernier mot<sup>4</sup>.

Dans ce numéro de *Circus sciences*, des chercheur-se-s mais aussi des collectionneur-se-s se penchent plus en profondeur sur les défis que pose cette histoire éphémère. Quels défis historiographiques spécifiques le cirque présente-t-il ? Dans quelle mesure l'écriture de l'histoire du corps de cirque (techniques, esthétiques, sensibilités, imaginaires, représentations, etc.) pourrait-elle articuler les historiographies d'un « art composite » (Ph. Goudard) : histoire culturelle des techniques, des agrès et de l'éducation physique, histoire du théâtre et du spectacle vivant, anthropologie-historique de l'esthétique des pratiques corporelles, micro-histoire, récit de vie, histoire connectée. Quels repères méthodologiques et épistémologiques suggèrent l'écriture de l'histoire du cirque ? Quelle réflexion autour de l'archive engage-t-elle ? Comment les artistes de cirque s'en emparent-ils pour tenter d'écrire leur propre histoire expérientielle ? Chacune des contributions de ce numéro approfondit l'une des questions mentionnées ci-dessus. Les chercheur-se-s ne partagent pas seulement leurs sources primaires, mais également leurs interrogations heuristiques et méthodologiques qui viennent avec ces sources. En outre, ce numéro met en lumière plusieurs collections privées. Comment voient-elles le jour ? Quels choix ont été faits et continuent de l'être ? Comment ces collections sont-elles rendues accessibles ? Et quelles limites rencontre-t-on dans ce processus ? Ensemble, ces contributions de chercheur-se-s et de collectionneur-se-s offrent un éclairage sur les défis historiographiques propres à l'histoire du cirque, qui n'est pas seulement une histoire de traces, mais aussi une histoire d'expériences.

---

1. Patrice RÉGNIER et Stéphane HÉAS, « Prolégomènes à une analyse des points de vue antispécistes et véganes », *L'Homme et la Société*, 211, 2019 : 137-164. Charlène DRAY et Jocelyne PORCHER, « Le travail des animaux au cirque. Un problème d'exploitation ou de mise en scène ? », *Le cirque dans l'univers*, 278, 2020 : 24-27.

2. Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Stock, 2003.

3. Emmanuel WALLON, *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud-papiers, 2013 (2002).

4. David LE BRETON, *Rire. Une anthropologie du rieur*, Métailié, 2018.

# Théophile Gautier

## *Admirateur inconditionnel des circassiens*

Natalie PETITEAU  
Laboratoire Culture et Communication,  
Université d'Avignon

Écrire l'histoire du cirque se fait, comme pour tout autre sujet, avec des documents, qu'ils soient écrits, oraux ou de nature archéologique. Si, grâce à Philippe Goudard et à toute l'équipe RiRRa21 de l'université de Montpellier Paul-Valéry, la connaissance des métiers et pratiques du cirque a beaucoup progressé, si l'on connaît mieux, grâce à cela, les filiations et les inventions, il y a encore beaucoup à faire pour soumettre le cirque à la lumière d'une histoire qui, grâce à ses méthodes, puisse aller au-delà de ce que les grands acteurs et témoins ont soigneusement consigné dans des ouvrages qui font aujourd'hui référence mais qu'il est temps d'enrichir<sup>1</sup>.

Or, les progrès de l'histoire tiennent non seulement aux sources utilisées, mais aussi aux questions qui leur sont posées. L'histoire du cirque fait partie de ces champs qui ont plus longtemps que d'autres été cantonnés à une histoire descriptive et événementielle, fondée souvent sur l'inlassable répétition des ouvrages antérieurs. Toutefois, parce que le cirque a commencé à cheval, des renouvellements ont été faits grâce aux historiens de l'univers équestre, notamment Daniel Roche, qui a dirigé la thèse aujourd'hui publiée de Caroline Hodak<sup>2</sup>. On connaît ainsi mieux les logiques entrepreneuriales qui ont animé les parcours des Franconi en France au XIX<sup>e</sup> siècle, lesquels ont dominé les spectacles circassiens tout au long de cette période.

Fort de cette connaissance des racines, des faits et du cadre économique, l'historien peut donc aujourd'hui progresser en d'autres domaines. L'histoire des publics, notamment, mérite attention. C'est par elle qu'il est

---

1. On pense notamment à Henry THÉTARD, *La merveilleuse histoire du cirque*, Julliard, 1978 (1<sup>re</sup> édition en 1947) ; Monica RENEVEY (dir.), *Le grand livre du cirque, 2 volumes*, Éditions Service, 1977.

2. Caroline HODAK, *Du théâtre équestre au cirque : le cheval au cœur des savoirs et des loisirs, 1760-1860*, Belin, 2018.

possible de saisir le rôle du cirque dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, temps de son premier épanouissement. Une première approche a été menée, afin de cerner la composition des publics<sup>1</sup>. Il convient de compléter ce travail en ouvrant un second chantier, consacré aux perceptions des spectateurs, en s'inscrivant entre autres dans l'histoire du corps et dans celle des émotions. Les synthèses publiées sur ces sujets sous la direction d'Alain Corbin, de Jean-Jacques Courtine et de Georges Vigarello n'évoquent que trop rapidement la question. Certes Georges Vigarello et Richard Holt réfléchissent sur l'irruption au XIX<sup>e</sup> siècle de la gymnastique dans le travail du corps, mais il ne s'agit en aucune façon d'évoquer les gymnastes de la piste<sup>2</sup>. Olivier Bara ouvre pour sa part le champ d'étude des émotions suscitées par les arts de la scène<sup>3</sup> : il y souligne que le Cirque Olympique d'Antonio Franconi est l'un des lieux les plus féconds du renouvellement émotionnel dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Il observe combien l'expérience sensorielle du spectateur du cirque est large car l'ouïe y est convoquée par les détonations ou les hennissements des chevaux, l'odorat est sollicité par la poudre à fusil, le crottin et la sciure, quant au regard, il y est attiré non seulement par les reconstitutions des batailles, si fréquentes sur la piste des frères Franconi, mais aussi par les prouesses techniques. Reste que le sujet premier d'Olivier Bara est le drame romantique, bien mieux documenté que le cirque. Les circassiens ont pourtant beaucoup à apprendre à l'historien des corps au travail, des corps maîtrisés, des corps martyrisés, mais aussi des corps sublimés et admirés, suscitant émotions et passions. Observer les réactions des spectateurs devant eux est une voie de réflexion particulièrement féconde pour l'histoire des émotions, du rapport à la beauté, au risque et à l'exploit.

Théophile Gautier considérait que le cirque était « l'opéra de l'œil<sup>4</sup> ». Ce prolifique chroniqueur, de plus en plus souvent lassé par les innombrables pièces de théâtre qu'il était tenu de voir pour en rendre compte quotidiennement dans la presse, ne cessait pas, en revanche, de s'émerveiller des

---

1. Natalie PETITEAU, « Premières approches pour une histoire des publics du cirque en France (années 1770-années 1930) », *Revue d'histoire culturelle*, 3, 2021, spécial *Les usages du temps libre*. En ligne : <http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=513>.

2. Georges VIGARELLO et Richard HOLT, « Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Alain CORBIN (dir.), *Histoire du corps. Volume 2 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Le Seuil, 2005 : 313-377.

3. Olivier BARA, « Les nouvelles émotions suscitées par les arts de la scène », dans Alain CORBIN (dir.), *op. cit.* : 352-373.

4. Théophile GAUTIER, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, VI, texte établi, présenté et annoté par Patrick BERTHIER, Honoré Champion, 2015 : 95. On citera cette source désormais en mentionnant uniquement le numéro des tomes : le tome I, qui couvre 1835-1838, a été publié en 2007, le tome XVII, qui couvre la période octobre 1863-avril 1865, est paru en 2022. Lorsque nous n'avons pas pu avoir accès aux volumes ou que nous nous référons à une période non encore couverte par la publication des éditions Honoré Champion, nous avons eu recours directement aux articles de presse, *via* retronews.

spectacles donnés sur les pistes de cirque. Source majeure, ses chroniques laissent comprendre sa fascination pour ces arts du cirque, dans laquelle il est rejoint par les Goncourt et quelques autres passionnés. Il est obsédé par la beauté des corps<sup>1</sup> et, fasciné par le cirque, il appelle le gouvernement à subventionner le cirque de trois ou quatre millions et à l'entourer, pour ses spectacles et ses décors, des plus grands noms de la littérature et de la peinture<sup>2</sup>. On le prendra donc ici comme témoin tant son regard est aiguisé et tant il a fréquenté toutes les pistes du XIX<sup>e</sup> siècle : ses critiques théâtrales, tenues de 1835 à 1872, sont une source essentielle, d'autant plus qu'il « est sans contredit celui qui influença le plus la génération post-romantique<sup>3</sup> ». Certes, il aimait défier les idées reçues<sup>4</sup>, certes, il convient, avec Olivier Bara, de demeurer prudents à l'égard des écrits critiques dans la traque des émotions<sup>5</sup>. Mais une telle approche doit permettre de repérer les cadres dans lesquels sont admirés les corps en mouvement, et les registres dans lesquels s'expriment les émotions.

De fait, l'essence même du spectacle de cirque est la contemplation de l'exploit corporel, qu'il s'agisse de celui des humains ou de celui des animaux. Née pour montrer les exploits des écuyers voltigeurs, la piste mêle mise en spectacle du corps de l'animal et celle du corps de l'artiste humain. Affranchis du recours à la parole, lequel est du reste à peu près interdit sur les pistes jusque dans les années 1860, ces artistes s'expriment dans le langage universel des gestes et de la musique qui, pour attirer les spectateurs, doit être maîtrisé à un haut degré de perfection et sublimé par la beauté du geste et l'extraordinaire de l'exploit. Ils s'imposent à côté du théâtre en proposant sur ce rond de terre végétale et de sciure, initialement pensé pour l'entraînement des militaires, des tableaux reconnus comme œuvres d'art. C'est de cela dont Gautier, approuvé par les Goncourt, témoigne : puisque l'art est par essence fait pour toucher les sens et les émotions, le cirque tel que montré par Gautier relève bien de cela.

Incontestablement, les écuyers se sont faits artistes, y compris en agrémentant leurs costumes militaires de fantaisistes plumes ou autres artifices pour mieux émerveiller les spectateurs, pour mieux mettre en valeur leurs exploits<sup>6</sup>. Ils se font artistes aussi en s'adjoignant les saltimbanques qui depuis des siècles attirent eux aussi un public varié autour de leurs performances de jongleurs, d'acrobates et de danseurs de corde. Temps

---

1. Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier*, Gallimard, 2001 : 190.

2. *Ibidem*, 215.

3. Paul BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain dans Romantismes français*, 1, Quarto Gallimard, 2004 (1996 pour l'édition originale) : 421.

4. *Ibidem*, 427.

5. Olivier BARA, « Les nouvelles émotions... », *art. cit.*, 355.

6. Pascal JACOB, Joëlle GARCIA, Delphine PINASA (dir.), *En piste ! Les plus beaux costumes de cirque*, Fage éditions, 2013 : 21, notamment.

du premier épanouissement du cirque<sup>1</sup>, le XIX<sup>e</sup> siècle a hérité du romantisme une fascination esthétique pour le corps mis en scène. Il est aussi celui de l’affichage du corps dans tous ses états, depuis l’attraction foraine jusqu’aux gymnases mondains d’Amoros. Or, quand, en 1974, Alexis Gruss a ressuscité le cirque à l’ancienne, Philippe Goudard admire tout aussitôt ce « théâtre populaire de la performance<sup>2</sup> ». Le cirque reste résolument un théâtre, mais un théâtre qui est accessible à tous grâce à son langage universel fondé sur les exploits corporels. C’est bien cela qui a fait les premiers succès du cirque, et c’est cela qui a maintenu son succès et son originalité du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

Il suffit pour s’en convaincre d’observer combien Théophile Gautier s’est félicité de ce que, à partir de 1851, les Arènes ont offert à un public populaire des spectacles de cirque où la force, le courage, l’agilité, l’adresse sont sans cesse mis en jeu<sup>3</sup>. Il est alors possible d’acheter un billet pour le prix d’un litre de mauvais vin... De tels propos indiquent comment le culte nouveau du corps humain fait que les arts équestres commencent à se voir disputer la vedette. Ils ne justifient plus seuls, en tout cas, l’existence des spectacles de cirque. Le spectacle des corps humains prend une valeur éminemment pédagogique. Gautier admire le cirque comme lieu d’expression de la régénération de l’humain :

Le moyen de faire sortir la race humaine du triste abâtardissement dans lequel elle croupit, c’est de relever le corps de l’anathème qui pèse sur lui, c’est d’instituer des spectacles qui propagent parmi les masses le goût des exercices physiques, de substituer pour l’enfance le gymnase au collège, d’accorder à l’athlète, à l’écuyer, au gymnaste un peu de cette estime qu’on prodigue au comédien et au chanteur<sup>4</sup>.

Il appelle même le gouvernement à favoriser ce genre de spectacle parfaitement salvateur pour le monde ouvrier qui gagnerait même à venir s’instruire en ces exercices sous la houlette des gymnastes professionnels : couvreurs, charpentiers ou maçons y trouveraient une formation utile.

De « l’opéra de l’œil » au « théâtre populaire de la performance », le cirque a donc fasciné des générations de spectateurs, connaisseurs ou néophytes, amateurs ou professionnels. Cela révèle à quel point le spectacle de corps en exploit, bien avant que Pierre de Coubertin invente les Jeux Olympiques modernes, a eu de l’importance dans la vie artistique. Car c’est bien l’art qui motive aussi les spectateurs, quand lumières, décors ou maquillages viennent sublimer ces exploits. L’un des grands noms du

---

1. Henry THÉTARD, *La merveilleuse histoire du cirque*, op. cit.

2. « Philippe Goudard, clown, professeur des universités — Montpellier 3. Entretien réalisé par Cyril Thomas, 6 avril 2017 », Centre national des arts du cirque, BnF, Éditions multimédias, 2021. En ligne : [http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir\\_1123.htm](http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_1123.htm).

3. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, IX : 499 (*La Presse*, 7 juillet 1851).

4. *Ibidem*, 500 (*La Presse*, 7 juillet 1851).

monde du cirque, Alexis Gruss, a donné l'une des meilleures définitions de l'art, auxquelles le cirque échappe en général : « le travail effacé par le travail ». L'artiste de cirque efface de sa geste les efforts et les heures de répétition pour régaler l'œil du spectateur, ce qui est bien la finalité essentielle de toute œuvre d'art. Alors il remplit la mission de son art pour donner au spectateur le sentiment d'assister à un « théâtre plus que parfait ».

Rares sont les chroniqueurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont rendu compte avec assiduité des spectacles de cirque : Théophile Gautier est une référence pour le théâtre classique et pourtant il trouve souvent plus de plaisir autour de la piste de terre végétale et de sciure. Il se fait admirateur inconditionnel des prouesses physiques de ses artistes. L'historien du cirque ne peut donc pas faire l'économie de se mettre à son écoute afin de mieux cerner comment s'est élaborée la notion de spectateur de cirque en ce XIX<sup>e</sup> siècle où s'affirment de nouvelles consommations culturelles collectives et où se construit l'image d'un peuple-spectateur capable de sensibilité au beau<sup>1</sup>. En analysant donc la façon dont Théophile Gautier rend compte des spectacles de cirque, on tentera de comprendre comment leur spécificité en a fait des rendez-vous majeurs de la vie culturelle au XIX<sup>e</sup> siècle. On s'efforcera de repérer les critères suivant lesquels Gautier définit leur supériorité et, ce faisant, de saisir les cadres dans lesquels pouvaient alors être appréciées les prouesses des circassiens.

## Des corps en exploit

Théophile Gautier apprécie au premier chef dans un spectacle de la piste tout ce qui permet à ses artistes de rivaliser avec ce qu'il voit sur d'autres scènes, du théâtre, de l'opéra ou de la danse. Il note donc avec insistance « la grâce et l'agilité » dont fait preuve le danseur de corde Plège, qui se produit au Cirque Olympique durant l'été 1837. D'entrée de jeu, il affirme qu'il est digne de plus d'éloges qu'un artiste d'opéra. Il décrit avec précision ce qu'il accomplit sur la corde en soulignant que ce sont des « tours » déjà difficiles à exécuter sur un parquet : ainsi « il rebondit sur la corde comme un volant dans une raquette ; il fait le saut périlleux, passe par-dessus sa propre jambe, dont il tient le pied avec la main<sup>2</sup> ». Gautier abandonne toute recherche littéraire pour mieux rendre compte des exploits de Plège : si l'expression rebondir comme un volant dans une raquette n'est pas des plus heureuses, elle permet de bien imaginer les réalités de la geste du danseur de corde.

---

1. Christian RUBY, *Devenir spectateur. Invention et mutation du public culturel*, l'Attribut, 2017 : 105-114.

2. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, I : 82.

De même, il ne tarit pas d'éloges à propos du célèbre Auriol, clown équestre, précisément parce qu'il use de son corps avec une virtuosité inégalée :

C'est le clown le plus spirituel et le plus charmant qu'on puisse imaginer. Les singes sont boiteux et manchots à côté d'Auriol ; les lois de la pesanteur paraissent lui être complètement inconnues : il grimpe comme une mouche le long des parois vernissées d'une haute colonne ; il marcherait contre un plafond s'il le voulait : s'il ne vole pas, c'est par coquetterie [...] Le talent d'Auriol est d'une merveilleuse souplesse ; il est encyclopédique dans son art : il est sauteur, jongleur, équilibriste, danseur de corde, écuyer, acteur grotesque, et à toutes ces qualités, il joint des forces prodigieuses. [...] il exécute les choses les plus difficiles avec une sûreté, une facilité et une grâce charmantes<sup>1</sup>.

Ici, Gautier s'emploie à des descriptions plus poussées afin de mieux convaincre son lecteur du caractère exceptionnel de ces prestations circassiennes. En osant la comparaison avec des animaux déjà présents en piste, il suggère certes qu'il existe une hiérarchie des artistes, mais il veut plus encore imaginer au mieux les prestations qu'il a admirées. Et c'est également dans ce but qu'il compare Auriol à un être affranchi ou presque des lois de la pesanteur et capable même de voler, tout cela sous le signe de la grâce, marqueur systématique pour lui de la supériorité des artistes de cirque.

Il la retrouve chez l'acrobate Leboucher, qui exécute une ascension sur la corde raide à une hauteur jugée prodigieuse — mais quelle est-elle ? — et retient l'attention du critique qui souligne que « rien n'était charmant que ce corps léger, cheminant dans l'azur du ciel sur un mince fil<sup>2</sup> ». Gautier avoue, il est charmé : grâce, agilité et virtuosité s'allient, mais cette fois à des hauteurs que les mots de l'auteur perchent dans l'infini du ciel, ce qui souligne mieux encore l'exploit. Du reste, Gautier apprécie toujours tout particulièrement les ascensions et la danse de corde où de jolies jeunes femmes déploient « une grâce aérienne et risquée la plus charmante du monde ». Rien pour lui n'est plus beau qu'« une jolie jeune femme qui voltige en l'air [...] comme un volant poussé dans la raquette<sup>3</sup> »... Les métaphores du jeu de raquette collent à la plume de Gautier dont l'enthousiasme ne va pas toujours jusqu'à enrichir la palette de son vocabulaire. Il veut chanter les louanges des artistes de la piste, mais il n'y déploie pas toujours, pour autant, une énergie qui lui permettrait de sortir de son style parfois lourd de « forçat de la critique dramatique<sup>4</sup> » en lutte contre l'impitoyable régularité des compte rendus de presse<sup>5</sup>.

---

1. *Ibidem*, 102-103.

2. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, IX : 502 (*La Presse*, 7 juillet 1851).

3. *Idem*.

4. Voir Martine LAVAUD, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier », *Théâtres virtuels*, PULM, 2001 : 143.

5. Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier*, Gallimard, 2001, *passim*.

Mais si son style n'est pas toujours à la hauteur de la grâce qu'il aime à contempler, en août 1856, c'est encore la grâce qui l'éblouit quand il voit l'écuyère Annette Sternhat, dont les sauts de barrière en voltige équestre sont « si légers, si hardis et si gracieux<sup>1</sup> ». Il s'émerveille aussi devant les exploits des « charmants » frères Bury, artistes aériens dont l'exhibition se déroule avec précision et aisance<sup>2</sup>. Devant eux comme devant le voltigeur Walker, qui tous bravent le danger à de belles hauteurs, la grâce prime dans les appréciations du critique : Walker, qui, au cirque de l'Impératrice, « se pend par un pied, par une main et tourne horizontalement sur lui-même comme un sylphe mis à la broche par des gnômes » a le grand mérite d'exécuter des tours de force « d'une grâce effrayante<sup>3</sup> ». Le recours à cet étonnant oxymore fait un peu oublier l'allégorie culinaire et traduit une fois encore la fascination devant ces corps sublimés par les exigences du cirque.

Si la grâce est un maître mot dans l'univers circassien, l'équilibre en est un autre : hommes et chevaux se doivent de le maîtriser au mieux. En fait chaque exercice de chaque tableau donné à voir en piste met les artistes à l'épreuve de l'équilibre. On comprend ainsi l'émerveillement de Gautier quand, à l'Hippodrome, en juillet 1850, il assiste à l'exhibition de François de Bach qui dure une dizaine de minutes :

Un char antique a déposé au pied de l'échafaudage [monté au centre de l'hippodrome], d'abord un jeune homme à figure féminine très élégamment tourné et recouvert d'argent de la nuque au talon, puis une grosse boule saupoudrée de colophane. Le jeune homme a sauté sur la boule, s'y est mis en équilibre en la faisant tourner sous ses pieds, a commencé par gravir légèrement ce chemin de planches très escarpé et large d'un pied. Puis il est descendu de l'autre côté, toujours debout sur son globe qu'il dirige avec une habileté et une adresse extrêmes. Vous jugerez facilement de l'effet produit par ce tour de force merveilleux, exécuté avec une grâce, une précision et une hardiesse inouïes. La moindre déviation de la boule sur ce plan incliné eût précipité l'homme d'une grande hauteur. Eh bien ! tout cela n'était rien : le prodigieux équilibriste a repris la même route, mais cette fois à l'envers et tournant le dos au but. Il a gravi et redescendu ainsi l'étroite pente, comme s'il eût le double visage de Janus<sup>4</sup>.

Si le merveilleux et la grâce reviennent à propos de cet exercice, c'est parce que François de Bach avance avec une grande facilité apparente sur sa boule et sur son étroit passage escarpé. Quand l'art de l'équilibre est présenté avec autant de savoir-faire, il est lui aussi au service de ce qui doit illuminer en permanence la piste, fût-elle celle de l'Hippodrome : la beauté.

---

1. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 4 août 1856 : 1.

2. *Idem*.

3. *Idem*, 21 juillet 1856 : 1.

4. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, IX : 91 (*La Presse*, 29 juillet 1850).

Au cirque de l'impératrice, en août 1853, Théophile Gautier témoigne de la façon dont la virtuosité des écuyers fait le prestige de ce cirque :

Mr Macculum, l'écuyer américain est un des plus merveilleux voltigeurs que nous ayons vus. Il franchit les bannières sur deux chevaux, en faisant le saut périlleux en avant et en arrière, avec une souplesse, une précision, une aisance incomparables. Il tourne sur lui-même et retombe en selle ou sur ses pieds si légèrement, si facilement, qu'on oublie qu'il fait des choses impossibles et dangereuses. Quel aplomb, quel équilibre, quelle force sans tension, sans fatigue<sup>1</sup> !

Ce travail de voltige est tout à fait caractéristique des arts de la piste des origines tels que les Astley et Franconi les ont inventés. Or de telles prouesses techniques ne peuvent être accomplies sans cet équilibre qui est à la base de tout travail équestre. Gautier ne s'y est pas trompé et les amateurs de cirque comme lui savent bien porter leur attention sur ce point. Seul l'équilibre permet d'atteindre l'aisance qui fait la beauté de tels tableaux : puisque l'art est le travail effacé par le travail, c'est l'équilibre qui, dans de tels exercices, facilite l'effacement du travail derrière l'exceptionnelle beauté : l'équilibre est la source même de la beauté. Équilibre et beauté sont les deux fondamentaux de la piste.

Mais il faut aussi pour cela intrépidité et courage. C'est pourquoi Théophile Gautier encense les écuyers Franconi qui se produisent à l'Hippodrome en 1846, dans un steeple-chase debout :

Il y a quelque chose d'effrayant à voir ces intrépides écuyers debout sur des chevaux à fond de train, franchissant des obstacles en faisant tout ce que risque un cavalier assis avec l'aide des étriers et des genoux. Là est la vraie spécialité de l'hippodrome : la grâce dans le péril<sup>2</sup>.

Une fois encore, la grâce est au cœur de ce qui suscite l'admiration, mais elle est ici jointe au danger que bravent les artistes en galopant debout, ce qui est le graal de tout écuyer de cirque aujourd'hui encore<sup>3</sup>. Cet art de braver le danger est lui aussi source de beauté.

C'est pour la même raison que Gautier admire les danseuses de corde :

Nous n'avons jamais pu comprendre pourquoi l'on faisait tant de cas de ces danseuses de théâtre qui exécutent par terre et sans le moindre péril des choses beaucoup moins difficiles et moins gracieuses, tandis que l'on méprise les acrobates. On a jeté des pelletées d'or aux pieds de Taglioni, d'Elssler, de Carlotta Grisi, de Cerrito, tandis que leurs légères émules ont à peine de quoi coudre une paillette d'argent à leur jupe bouffante.

---

1. *Ibidem*, XI : 322 (*La Presse*, 15 août 1853).

2. *Ibidem*, VI : 242.

3. En témoignent par exemple les apprentissages des enfants Gruss auxquels j'ai le privilège d'assister souvent.

Tout est dit, en fait, dans ce paradoxe. Gautier ose dire qu'il ne faut pas encenser les célèbres danseuses comme Taglioni ou Grisi. Et pourtant, on sait le rôle qu'il a joué dans la mise à l'honneur du ballet romantique et dans la célébrité des ballerines<sup>1</sup>. Malgré cela, il n'hésite pas à considérer qu'une danseuse de corde est plus admirable encore, par les risques qu'elle prend pour donner à voir, en équilibre sur un fil, les pas et sauts qu'une danseuse qui se produit à l'Opéra se contente d'effectuer sur un simple parquet. Entre la ballerine célèbre et l'anonyme danseuse de corde, réside le fossé de la hauteur du fil qui fait toute la différence entre le succès usurpé et la gloire méritée. Gautier insiste en septembre 1851 pour rétablir une juste hiérarchie entre « ces poses penchées, ces virevoltes rapides, ces jetés-battus si nets » et ceux qui sont « exécutés à dix pieds en l'air, au péril de la vie<sup>2</sup> ».

Cette maîtrise de l'équilibre, qui rend les danseuses de corde plus fascinantes que les plus célèbres danseuses de l'Opéra, fait par ailleurs la célébrité des troupes capables de véritables tours de force. En juillet 1850, au Cirque des Champs Elysées, les pyramides humaines données par une troupe d'Arabes et de Kabyles retiennent l'attention de Gautier :

Six Arabes se tiennent en équilibre sur le crâne du robuste Kabyle, qui les supporte et se promène ainsi chargé, sans faire vaciller le vivant édifice. Un des tours les plus extraordinaires est celui où le Kabyle, ayant un Bédouin sur la tête, se baisse, s'assoit, se couche et se relève sans avoir dérangé son fardeau. C'est le sublime du genre. Pour ceux qui s'intéressent aux progrès de la gymnastique et aux développements de la force humaine, dont les Grecs, qui nous valaient bien, faisaient tant de cas, ce spectacle aura un attrait irrésistible, et, pour notre compte, nous le préférons à bien des mélodrames et des vaudevilles<sup>3</sup>.

Là encore, Gautier n'hésite pas à faire un parallèle entre théâtre et cirque et à conclure clairement sur ses préférences dont il a largement exposé les raisons. Ainsi, alors que le nom de Gautier est pour jamais lié au théâtre, la lecture attentive de ses critiques indique que la scène qui fascinait réellement le célèbre défenseur d'*Hernani* était celle des Franconi. La noblesse dont le théâtre est nimbé a fait oublier l'exceptionnalité du cirque pourtant reconnue en son temps.

## Les artifices de la sublimation des corps

Mais comme au théâtre, ou même plus qu'au théâtre, costumes et maquillage jouent un rôle essentiel dans la sublimation des corps : « écorce du

---

1. Voir notamment François BRUNET, *Théophile Gautier et la danse*, Champion, 2010.

2. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, IX : 607 (*La Presse*, 15 septembre 1851).

3. *Ibidem*, 57 (*La Presse*, 1<sup>er</sup> juillet 1850).

mouvement », les costumes sont là pour multiplier les raisons de s'émerveiller<sup>1</sup>. Ainsi, l'écuyère à panneau, qui danse sur le dos d'un cheval en utilisant une large selle plate, a adopté le tutu de la sylphide<sup>2</sup>. Cette question du costume est clairement posée par Théophile Gautier en 1848 :

Lorsque l'on campe une jeune femme demi-nue à cheval sur une peau de panthère, c'est pour faire naître une sensation de beauté et de hardiesse : un être frêle et joli domptant une bête fougueuse d'une manière toute virile est un spectacle intéressant par lui-même ; et si à cela vous joignez une jambe d'une belle ligne, une belle cheville, un genou poli, vous ajoutez à l'amusement de l'exercice une valeur plastique et sculpturale : un tricot d'un rose plus ou moins vif trahit l'art sans servir la morale : pour notre part, nous aimerions mieux des tuniques plus opaques — la gaze étant peu connue des amazones — et pas de maillot<sup>3</sup>.

Si un tutu d'une gaze bien choisie peut magnifier l'écuyère à panneau, un maillot de mauvais goût peut gâcher un tableau où le corps de l'artiste et les prouesses accomplies suffisent à exprimer la beauté. Et peu importe si un simple costume de gaze met quelque peu à nu les charmes de l'écuyère : ce ne serait que logique dans une monte à cru. Et puis, le temps républicain n'autorise-t-il pas de telles hardiesses ? Toujours est-il que le vêtement au cirque s'est affranchi bien plus tôt qu'à la ville des contraintes du corset ou des étoffes qui dissimulent le bas du corps : si le nu ne se banalise en scène qu'à partir des années 1880<sup>4</sup>, il s'impose partiellement dans les arts de la piste dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, par les nécessités des performances à accomplir.

Gautier se montre tout aussi féru en art du costume qu'en arts de la piste. Il dénonce ainsi une erreur dans le choix du costume des Arabes au Cirque Olympique, en juillet 1850 :

Nous regrettons [...] qu'on n'ait pas laissé à nos Arabes leur vêtement ordinaire, si simple et si large. On les a un peu trop arrangés en clowns, ce qui ne va pas avec leurs têtes africaines et brunies, d'un caractère si placidement sauvage<sup>5</sup>.

Chantre du romantisme aux côtés de Victor Hugo, mais aussi de Lamartine, de Nerval ou de Balzac<sup>6</sup>, Gautier ne se résout pas à laisser les pra-

---

1. Pascal JACOB, « Le costume est l'écorce du mouvement », *Costumes de cirque. Créations contemporaines*, CNAC, 2018 : 11. Voir aussi, *En piste !*, *op. cit.*

2. Pascal JACOB, « Le costume de cirque », *Centre national des arts du cirque*, BnF, Éditions multimédias, 2021. En ligne : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques/le-costume-de-cirque>.

3. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, VII : 507-508 (*La Presse*, 15 mai 1848).

4. Georges VIGARELLO, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Seuil, 2004 : 169.

5. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, IX : 57 (*La Presse*, 1<sup>er</sup> juillet 1850).

6. Martine LAVAUD, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, Honoré Champion, 2001. Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier, op. cit., passim*.

tiques circassiennes ruiner les couleurs locales et dénaturer les autochtones des terres orientales. Il s'inscrit ainsi dans un discours caractéristique de ce courant romantique qui, depuis les années 1820, le philhellénisme et *les Orientales* de Victor Hugo, demande le respect des cultures locales<sup>1</sup>. Il admire en revanche les costumes des frères Wilson, brillants antipodistes qui se produisent en plein air aux Arènes, « revêtus de cet élégant costume criblé de paillettes d'argent qui reluit et fourmille au soleil comme un ventre de poisson<sup>2</sup> ». De même, il admire J. H. Cooke, qui « dans son maillot argenté » est un grand et svelte jeune homme qui ressemble à un dessin de John Flaxman<sup>3</sup>. Les maillots ternes ne lui conviennent pas, les tenues ridicules non plus, mais les paillettes brillantes ont son assentiment, parce qu'elles ajoutent à la beauté des scènes : le cirque promet ainsi le chatoyant, le scintillant et l'exubérant « pour transcender l'émerveillement premier et se démarquer d'autres formes spectaculaires<sup>4</sup> ».

Admirant les danseuses de corde, Gautier observe que leur costume renforce leur grâce : leur folle toilette de rubans, de plumes, de passequilles et de clinquant les aide à évoquer la légèreté<sup>5</sup>. Et lorsque Madame Carini se livre à un inédit exercice de voltige féminine sur cheval nu, Théophile Gautier apprécie que pour cet exercice alors typiquement viril, elle prenne un costume masculin, espagnol, qui « révèle, sans les dévoiler » ses formes bien proportionnées, tout en lui donnant les aises dont elle a besoin pour de telles prouesses<sup>6</sup>.

Pourtant les costumes peuvent aussi susciter les critiques quand ils dénudent abusivement et inutilement des écuyères de l'Hippodrome, si court-vêtues que l'on voit les quartiers de leurs selles : ces écuyères étaient certes annoncées comme « les femmes primitives », mais Gautier aurait préféré les voir vêtues de peaux de léopard plutôt que de ces gazes trop chiches, adhérant de ce fait aux représentations des peuples primitifs<sup>7</sup>. Mais au final, Gautier loue une fois encore le cirque en soulignant qu'il a « le bon esprit de ne pas chercher le succès dans le scandale du maillot ni dans l'éclat du carton doré. Il sait [...] conserver une convenance

---

1. Il en va ainsi par exemple chez Charles Pajol qui visite l'Orient et l'Égypte : Natalie PETITEAU, *Élites et mobilités. La noblesse d'Empire au XIX<sup>e</sup> siècle*, La Boutique de l'Histoire, 1997 : 416.

2. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, IX : 502 (*La Presse*, 7 juillet 1851).

3. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 18 mai 1857.

4. Pascal JACOB, « Le costume est l'écorce du mouvement », *art. cit.*

5. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, IX : 502 (*La Presse*, 7 juillet 1851).

6. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 4 mars 1861.

7. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 16 juin 1856 ; sur ces représentations, voir notamment Claude BLANCKAERT, « Les bases de la civilisation. Lectures de *L'homme primitif* de Louis Figuier (1870) », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1993, 90-1 : 31-49 ; Nathalie RICHARD, *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Vuibert, 2008 : 22-23.

parfaite<sup>1</sup> ». Quant à Léotard, en se produisant avec un maillot moulant épousant étroitement mais en souplesse les formes de son corps athlétique, il a inventé une forme particulière d'érotisme qui montre le corps sans le montrer, le dévoile et l'enferme tout à la fois<sup>2</sup>.

Le maquillage est en revanche rarement évoqué. Gautier sait néanmoins qu'il est essentiel pour le clown. Il l'évoque lorsque Candler, artiste anglais, fait une tournée en France en 1853 :

Une perruque écarlate se hérissé comme une flamme sur son faux crâne dénudé : deux plaques rouges martèlent ses joues enfarinées. Une estafilade sanglante élargit le rictus de sa bouche et lui fait un sourire perpétuel sardoniquement barbare. Ses jambes et ses bras sont rayés de zébrures noires comme le pelage d'un tigre. Sous le ridicule du bouffon, il a quelque chose de cruel et de terrible<sup>3</sup>.

Sans les artifices des perruques et peintures du corps, le clown ne serait pas. Mais il ne s'agit pas tant, en ce cas, de sublimer les corps que de les rendre signifiants. Le sujet est vaste et autre. Pour le reste, on ne sait rien, à lire Gautier, de la façon dont les écuyères ou les voltigeurs enjolivaient leurs visages. On ne sait rien non plus de ces éléments aujourd'hui essentiels à la dramaturgie du cirque, que sont les éclairages et la musique. Sur les pistes du temps de Gautier, ils n'ont pas encore l'importance qu'ils ont prise aujourd'hui grâce aux progrès techniques.

## L'admiration du public : un théâtre plus que parfait ?

Les chroniques de Théophile Gautier permettent de saisir non seulement les spécificités des artistes de la piste, mais aussi de percevoir les réactions de l'ensemble des spectateurs. Le critique de spectacles n'est pas seul à apprécier ces prouesses fascinantes. Gautier livre ses émotions devant des jongleurs et contorsionnistes : il a ainsi été ébahi devant les Anglais de la pièce *Bijou* donnée au Cirque Olympique en février 1838 :

Il est impossible de s'imaginer quelque chose de semblable ; c'est effrayant et c'est charmant. Figurez-vous deux hommes, deux démons, pour qui la pesanteur ne semble pas exister ; ils nouent et dénouent leurs bras et leurs jambes comme des bouffettes de rubans ; ils n'ont ni os, ni articulations ; ils se ploient en deux, en trois, en quatre ; ils marchent sur la tête, ils se fendent comme des compas forcés, ils sautillent entre leurs pattes à la façon

---

1. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 16 juin 1856.

2. Noël HERPE dans l'introduction à *Pirouettes et collants blancs. Mémoires de Jules Léotard, le premier des trapézistes (1860)*, Le Mercure de France, 2010.

3. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, XI : 44 (*La Presse*, 17 janvier 1853).

des crapauds et des araignées, ils dépouillent entièrement la figure humaine et forment des enlacements incompréhensibles où l'on ne voit plus que des nœuds de membres fourmillant qui tourbillonnent sur eux-mêmes [...]. Ces exercices nous jettent toujours dans des stupeurs admiratives dont nous avons toutes les peines du monde à revenir : Aristote, Homère, Napoléon nous paraissent des drôles et des faquins à côtés de ces glorieux saltimbanques. Faire l'*Iliade*, conquérir le monde, qu'est-ce que cela ? mais faire la pyramide humaine et marcher couramment sur les mains, *O altitudo*<sup>1</sup> !

Ces « stupeurs admiratives », expression si bien choisie, peuvent sans doute être ressenties par nombre de spectateurs<sup>2</sup>. Et Gautier de conclure que si n'importe quel mortel peut prétendre parvenir à égaler un jour même un Talma, il n'en va pas de même à propos des artistes de la piste :

On n'admire pas assez les saltimbanques ; il faut à la fois de l'agilité, du courage et de la vigueur pour faire ce que fait Auriol [...] Je les préfère de beaucoup aux danseurs d'Opéra qui professent pour eux le plus ineffable mépris<sup>3</sup>.

Peu à peu, les exercices de l'équitation de haute école dont se délectait l'aristocratie perdent de leur importance : la mode est aux performances athlétiques, où une bonne part de la société de plus en plus passionnée par le sport se projette et se reflète. En témoigne l'accueil réservé à Jules Léotard, qui réunit toutes les qualités par lesquelles Gautier a défini les artistes du cirque. Dès les lendemains de la première prestation du trapéziste, au Cirque Napoléon, le 12 novembre 1859, Gautier rend compte d'un accueil d'exception pour ce jeune gymnasiarque qui invente une discipline nouvelle, celle de la voltige d'un trapèze à un autre. En voyant cet homme voler comme un oiseau de trapèze en trapèze, « la salle a éclaté en bravos frénétiques qui ne pouvaient s'apaiser ». Le public apprécie la grâce, la hardiesse et la force dont fait preuve Léotard qui incarne la chimère de l'homme volant<sup>4</sup>. Ce nouvel Icare « tient en suspens toute une salle frémissante d'anxiété et de plaisir » qui ne se lasse pas de voir ces exercices merveilleux et si pleins de hardiesse<sup>5</sup>. Observer un public de cirque ouvre donc bien la voie à l'histoire des émotions. Le public aime contempler ces artistes parce qu'il a peur pour eux.

Quand Léotard revient au cirque d'été en juin 1867, Gautier souligne que tout spectateur est saisi par une « anxieuse émotion » et rapporte, en avouant ne pas parvenir à les dépeindre avec exactitude, « les cris frénétiques, les applaudissements enragés qui éclatent dans la salle ». Et à ceux

---

1. *Idem*, I : 360-361.

2. Sur l'analyse des publics, voir Natalie PETITEAU, « Premières approches ... », *art. cit.*

3. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, I : 103.

4. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 14 novembre 1859 : 1.

5. *Idem*, 9 janvier 1860 : 1.

qui ne seraient pas fascinés par de tels exploits, Gautier explique qu'il ne faut pas faire erreur dans le jugement de ces artistes :

Quand un gymnaste tombe de son trapèze, il ne saurait y avoir de discussion. Lorsqu'il a bien fait son tour, cela non plus n'est douteux pour personne. Si les pipes du cerceau sont cassées dans le saut périlleux, ou si le clown reste embroché sur une des baïonnettes dressées à son passage, tout le monde le voit. L'enthousiasme ne saurait donc s'égarer<sup>1</sup>.

Ses amis les Goncourt disent la même chose, le 15 novembre 1859, précisément aux lendemains, là encore, des débuts de Léotard, sans que pour autant les deux frères y fassent explicitement allusion :

Nous n'allons qu'à un théâtre. Tous les autres nous ennuient et nous agacent. [...] Le théâtre où nous allons est le cirque. Là, nous voyons des clowns, des sauteurs, des franchisseuses de cercles de papier, qui font leur métier et leur devoir : au fond, les seuls acteurs dont le talent soit incontestable, absolu comme des mathématiques ou mieux encore comme le saut périlleux. Car, en cela, il n'y a pas de faux semblant de talent : ou on tombe ou on ne tombe pas<sup>2</sup>.

L'expression des Goncourt a plus de force encore que celle de Gautier, mais le sujet est exactement le même. Le cirque est selon eux un théâtre plus que parfait où les artistes prennent des risques et qui, par leur langage corporel, donc universel, font preuve d'un talent qui est indéniable. Les chutes sont discriminantes et semblent faites, si l'on suit Gautier ou les Goncourt, pour éliminer ceux dont le talent n'est pas absolu.

On comprend particulièrement devant le succès de Léotard combien le cirque, à Paris du moins, est devenu sous le Second Empire le lieu où chacun vient chercher l'idéal de la beauté émouvante d'un corps sculpté, presque surhumain, et incarnant l'énergie des temps nouveaux. Les prouesses n'entrent donc pas seules en jeu. « Les écuyères doivent être rigoureusement jolies ; car leurs charmes s'exposent à des batteries de lorgnettes braquées de si près que tout subterfuge est impossible<sup>3</sup> ». Les danseuses de corde sont particulièrement émouvantes. De retour du Cirque Napoléon en mars 1854, Gautier le dit bien :

Quelle belle chose que la danse de corde et quelle douce émotion saisit le spectateur lorsqu'il voit se dresser le X, se tendre le câble, et la danseuse arriver preste et sautillante guidée par un écuyer qui lui tient le bout du doigt<sup>4</sup> !

La description détaillée qu'il donne ensuite de la prestation de Made-moiselle Aussude aboutit à proclamer une fois de plus que cela est digne

---

1. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 10 juin 1867 : 1.

2. Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1, G. Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1887 : 291.

3. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, VI : 252.

4. *Idem*, XI : 616 (*La Presse*, 14 mars 1854).

de plus d'admiration que l'art des danseuses de l'Opéra. En fait, il admire sans jamais se lasser la grâce des écuyères, le corps caoutchouc des acrobates, la fantasmagorie visuelle et plastique du cirque : il est littéralement fasciné par le cirque où les artistes ne parviennent à cette perfection qu'à l'issue d'un apprentissage commencé dès l'enfance.

Ainsi, au cirque d'hiver, en janvier 1853, se produit « une charmante petite fille de quatre ans [mais Gautier exagère parfois en la matière !] qui, à l'âge où les autres enfants marchent encore aux lisières [bandes d'étoffes qui guident les pas des tout-petits], danse très hardiment et très gentiment sur le dos d'un cheval au galop, et remporte chaque soir plus de bonbons et d'oranges qu'il n'en faut pour remplir son berceau<sup>1</sup>.

Écrivant cela, il confirme que l'art est le fruit du « travail effacé par le travail » : la magie du cirque réside en ce que les artistes ainsi formés donnent à voir des prouesses qui fascinent d'autant mieux qu'elles sont accomplies sans effort apparent, dans le seul souci de montrer une beauté indéniable, celle de la perfection du geste. Le cirque est en cela un spectacle plus que parfait même pour des hommes de théâtre comme Gautier ou les Goncourt.



Misanthrope résolu, Gautier, convaincu qu'il n'est de beauté que dans ce qui ne sert à rien<sup>2</sup>, s'affirme comme admirateur inconditionnel des circassiens. Parce qu'il voit dans « le cirque [...] l'arène ouverte à l'impossible<sup>3</sup> », il fait des arts de la piste la quintessence de la beauté dont la quête occupe en partie son œuvre. Questionner ses écrits relatifs aux arts du cirque permet d'accumuler des indices quant à leur réception. Gautier est certes un spectateur spécifique, au regard aiguisé par le fait qu'il passe presque toutes ses soirées dans les salles de spectacle parisiennes. Mais par la publication de ses chroniques, qui font de lui l'un des critiques les plus reconnus, il contribue à donner le ton et à influencer sans doute les cadres de perception de ses lecteurs. À l'heure où les danseuses sont reconnues comme des artistes à part entière, conduisant même à un effacement du danseur, parce qu'elles joignent aux prouesses techniques les prouesses esthétiques<sup>4</sup>, écuyères et danseuses de corde sont pour lui plus admirables encore que les ballerines de l'Opéra. C'est pourquoi il érige le cirque en

---

1. Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, 11 : 44 (*La Presse*, 17 janvier 1853).

2. Paul BÉNICHOU, *L'école du désenchantement* (1992), *Romantismes français*, op. cit., 1939.

3. Théophile GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 4 mars 1861 : 1.

4. Sylvie JACQ-MIOCHE, « L'héritage chorégraphique du Second Empire, entre réalités et fantasmes », Jean-Claude YON (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Armand Colin, 2010 : 183-191.

théâtre plus que parfait où la beauté est omniprésente, où la perfection des corps préfigure celle des canons de la beauté du xx<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

La beauté, au temps des chroniques de Gautier, est clairement définie pour ce qui est de la silhouette et de sa mise en valeur par les vêtements : ces définitions tiennent à la façon de regarder les corps et de les décrire<sup>2</sup>. De même, c'est dans les yeux et les mots des spectateurs qu'elle est inscrite lorsqu'il s'agit de celle des arts corporels. Les mots des critiques comme ceux de Théophile Gautier permettent de saisir un peu de l'éphémère de la geste des circassiens par ailleurs figée sur les toiles de Degas ou de Toulouse-Lautrec, impropres néanmoins à rendre compte de la fragile excellence des équilibres et de la grâce touchante des corps en mouvement. C'est en se mettant en quête de ces émotions que l'historien du cirque peut parvenir à mieux cerner les réalités d'un soir de spectacle autour du rond de terre et de sciure, et, ce faisant, à enrichir la définition de la beauté, non plus la beauté artificielle produite par le vêtement, mais la beauté intrinsèque de corps presque mis à nu et sublimés par leurs prouesses.

---

1. Son véritable théâtre rêvé est sans doute celui de la piste : ceci pour compléter Martine LAVAUD, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier », *art. cit.*

2. Georges VIGARELLO, *Histoire de la beauté*, *op. cit.*, *passim*.

# Historiciser la contorsion

## *Sources, enjeux et choix*

Ariane Martinez

Laboratoire CEAC, Université de Lille

L'approche micro-analytique a mis en cause des convictions d'autant plus fortes qu'elles se paraient des avantages de l'évidence et de la simplicité. Celle, par exemple, qui veut que l'importance d'un phénomène soit, en quelque sorte, proportionnelle à sa taille. [...] [N]ous partageons tous spontanément la conviction qu'il existe une grande et une petite histoire qu'oppose une hiérarchie d'importance. Elle fut longtemps celle des rois et des grands capitaines ; elle est devenue plus récemment celle des masses et des processus anonymes qui gouverneraient la vie des hommes<sup>1</sup>.

Comme le souligne Jacques Revel, l'approche historique n'est pas dénuée de présupposés. C'est pourquoi contribuer à l'histoire du cirque engage sans doute moins à compiler des dates et des données, qu'à interroger la méthode, l'attitude, l'intention qui est la nôtre.

Parmi les questions qui ont suscité des échanges au colloque coorganisé par Charlène Dray, Pierre Philippe-Meden, Franziska Trapp et Karel Vanhaesenbrouck en octobre 2021, celles des sources sélectionnées, de l'approche adoptée, et du positionnement énoncé ont été posées. Je synthétiserai ci-après trois points de discussion qui sont revenus au cours des communications ou des dialogues qui les ont suivis :

- Quelles précautions prendre avec des sources qui, bien souvent, relèvent de l'imagerie et du discours promotionnels (affiches, tracts, cartes postales) ou du récit journalistique, soumis aux aléas de la mémoire, et souvent mêlé de fiction(s) ? Force est de constater que la majorité des traces qui nous restent du cirque passé ont été rassemblées par des collectionneurs et/ou des artistes. Si les collections se prêtent

---

1. Jacques REVEL (dir.), *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience*, Seuil/Gallimard, 1996 : 11.

à merveille aux expositions<sup>1</sup>, qui mettent en valeur des trésors et des curiosités, des objets d'arts et/ou populaires, leur caractère éclaté ne permet pas toujours d'élaborer une mise en perspective historique, qui suppose de penser les continuités et les ruptures dans le temps. L'histoire ne se confond pas avec les documents qui permettent de l'écrire. Elle est un traitement des sources, avec sa part d'affirmations, de manques, de (re)mise en question, de (re)construction.

- Comment traiter les différentes échelles pour appréhender le cirque dans ses nuances et sa complexité, et non comme un art figé, ce qu'il n'est pas et n'a jamais été<sup>2</sup> ? Faut-il faire de la micro-histoire en suivant le parcours bien documenté d'un-e artiste, d'une famille, d'un lieu ou d'une compagnie, au risque de tomber dans l'anecdotique ? Ou bien procéder par discipline ou par agrès, au risque de manquer le foisonnement circassien ? Est-il (encore) pertinent de mettre en avant des traits esthétiques autrefois désignés par des catégories temporelles (cirque traditionnel, nouveau cirque, cirque contemporain), qui ont eu leur utilité à une époque charnière<sup>3</sup>, mais dans lesquelles la jeune génération ne se reconnaît plus ? En bref, comment penser les mutations et les éclairer, sans tomber ni dans le panégyrique de têtes d'affiche, ni dans des typologies dont les artistes tendent désormais à se méfier ?
- Enfin, il faut souligner que les choix que l'on fait aujourd'hui (en privilégiant tel-le artiste ou tel phénomène) sont des manières d'orienter aussi bien la lecture du passé, que la compréhension du temps présent, et parfois même l'histoire qui s'écrira plus tard à partir de la documentation que l'on est en train de produire (entretiens, notes de spectacles, esquisses, photos). Comme l'a justement démontré Paul Veyne<sup>4</sup>, l'histoire, en tant que récit, ne saurait prétendre à l'objectivité et tend tou-

---

1. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les deux expositions les plus récentes sur le cirque en France ne sont pas, ou du moins pas uniquement, l'œuvre de conservateurs ou d'historiens de l'art. L'une prend pour point de départ la collection d'un couple de médecins, J.Y. et G. Borg, qui ont durant plusieurs décennies accompagné des troupes de cirque durant leurs vacances d'été, et noué des relations personnelles avec de nombreux artistes. Il s'agit de « Cirque et saltimbanques : aux arts et au cirque », au musée des Beaux-Arts de Rouen, 10 décembre 2021-17 avril 2022. L'autre, « Destins de cirque », à Arc-et-Senans, du 25 octobre 2020 au 9 janvier 2022, a été conçue par le directeur de la Saline royale Hubert Tassy et par Bernard Kudlak, artiste de cirque et directeur du Cirque Plume, qui en assurait aussi le commissariat avec Isabelle Sallé (directrice « Cuture et patrimoine » de la Saline), au moment de la fermeture du Cirque Plume. Une salle entière y était consacrée aux archives du Cirque Plume, et deux grands écrans diffusaient les captations de spectacles et de documentaires sur Plume. Les autres pièces du musée provenaient principalement de la collection privée d'Alain Frère et du Mucem.

2. Philippe GOUDARD posait déjà une question similaire dans son ouvrage *Le Cirque, entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Espaces 34, 2010 : 69-70 et 75.

3. Martine MALÉVAL, *L'Émergence du nouveau cirque, 1968-1998*, L'Harmattan, 2010.

4. Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil : 1978.

jours vers une dimension littéraire. Le plus important n'est donc pas de revendiquer une objectivité inatteignable, mais plutôt d'argumenter ses positions, en explicitant le plus possible les conditions de l'étude, sans dissimuler les doutes ou les failles qui nous apparaissent au cours du cheminement.

Ces questions multiples, énoncées par les participant·e·s du colloque, entraient en résonance avec des problèmes auxquels j'ai pu être confrontée lors de mes recherches sur le cirque du XIX<sup>e</sup>, du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Entre 2018 et 2020, j'ai mené une enquête historique et anthropologique sur la contorsion, qui a abouti à l'ouvrage *Contorsion — histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, coédité en 2021 par le Centre National des Arts du Cirque et par la Société d'Histoire du théâtre. Plutôt que de résumer cette publication, je souhaiterais ici expliciter les enjeux que ce projet a soulevés sur le plan historiographique. Au fil de cette recherche, j'ai en effet été amenée à faire des choix qui sont liés aux trois problématiques énoncées ci-dessus, concernant les sources, l'approche et le positionnement. Ces choix ne sont pas forcément généralisables à toute recherche historique sur une discipline de cirque, ils valent plus comme témoignage que comme modèle, l'essentiel étant toujours d'ajuster ses méthodes aux sujet·s qu'on aborde. Ils racontent néanmoins à quel point le cirque est un objet d'étude aux dimensions variables, à la fois un monde en soi (avec ses spécificités esthétiques, ses lois subies ou choisies, ses particularismes liés aux techniques artistiques engagées) et un monde au contact du vaste monde, dont il reflète et parfois stimule les évolutions. Par conséquent, penser une histoire du cirque « en vase clos », en ne s'intéressant qu'au cirque, est un projet réducteur et périlleux. La contorsion, par exemple, ne s'est jamais limitée au domaine du cirque, même si, dans le cadre du cirque, elle a trouvé une terre d'accueil propice. C'est pourquoi retracer l'histoire de la contorsion appelle une historiographie décloisonnée, c'est-à-dire qui déborde le périmètre du cirque pour être mise en relation avec d'autres arts (les arts forains, le café-concert, le music-hall, la danse, le cinéma, la peinture, la chanson, etc.), et plus largement avec l'histoire du corps dans sa dimension sociale.

## Croiser les sources et les approches (enjeu historiographique)

Parce que les sources sur la contorsion étaient ponctuelles et parcel-laires, il m'a fallu non seulement en débusquer dans des collections et

des fonds divers dédiés au cirque<sup>1</sup>, mais aussi en constituer en menant des entretiens auprès de contorsionnistes contemporaines et contemporains de trois générations : Lise Pauton, Angela Laurier, Élodie Guézou, Claire Joubert, Élodie Chan, Adalberto Fernandez Torres, Macarena Gonzalez Neuman, Katrin Wolf, Nina Van Der Pyl, Pierre-Antoine Dussouillez, Marianne Chargois, Ericka Maury-Lascoux, Yaqin Deng<sup>2</sup>. De plus, au cours de ma recherche, j'ai vite pris conscience que les seuls documents dédiés au cirque ne me permettraient pas de circonscrire mon sujet. Est apparue la nécessité de diversifier les archives, ce que j'ai fait de plusieurs manières. J'en citerai trois à titre d'exemples.

D'abord, j'ai mené une recherche lexicale dans la presse du début du xx<sup>e</sup> siècle, de manière systématique dans *Comoedia* [1907-1944] mais aussi de façon plus ponctuelle dans des périodiques moins spécialisés, tels *Lecture pour tous*, *l'Opinion*, *Paris-Presse*, *La Justice*, *Le Gaulois*. Cette recherche a été fructueuse, et m'a permis de constater que l'évolution des termes pour désigner l'art de la souplesse extrême reflétait une évolution des mentalités quant aux défauts ou aux qualités attribuées à la souplesse. En effet, les « disloqués », « désossés » et « désarticulés » du xix<sup>e</sup> siècle, désignés par des préfixes négatifs, étaient perçus comme des quasi-phénomènes. Il faut attendre les années 1920-30 pour que l'appellation « contorsionniste », proche de celle « d'illusionniste », leur donne une forme d'aura. Ma recherche lexicale ne s'est pas arrêtée à la presse, et a aussi tenu compte de la façon dont le terme « contorsion » était défini dans les dictionnaires — y compris lorsqu'il désignait un geste ou une mimique de la vie ordinaire, ce qui l'associait en général à l'étrangeté ou la laideur. D'ailleurs, les dictionnaires généraux ont tendance à oublier la pratique acrobatique de la contorsion dans les acceptions possibles du mot. Dans les dictionnaires ou les articles dédiés au cirque ou au corps, la contorsion, quand elle est mentionnée, tient souvent une place ambivalente. Une planche consacrée à l'acrobatie du dictionnaire Larousse de 1928, qui regroupe sur une même page 32 croquis des Sœurs Vesque, situe la contorsion avec les clowns au bas de l'échelle, par rapport à toutes les autres disciplines. Notons d'emblée que la composition de la planche n'est pas des sœurs Vesque, et relève très certainement du travail d'édition<sup>3</sup>. On reconnaît au bas de la planche,

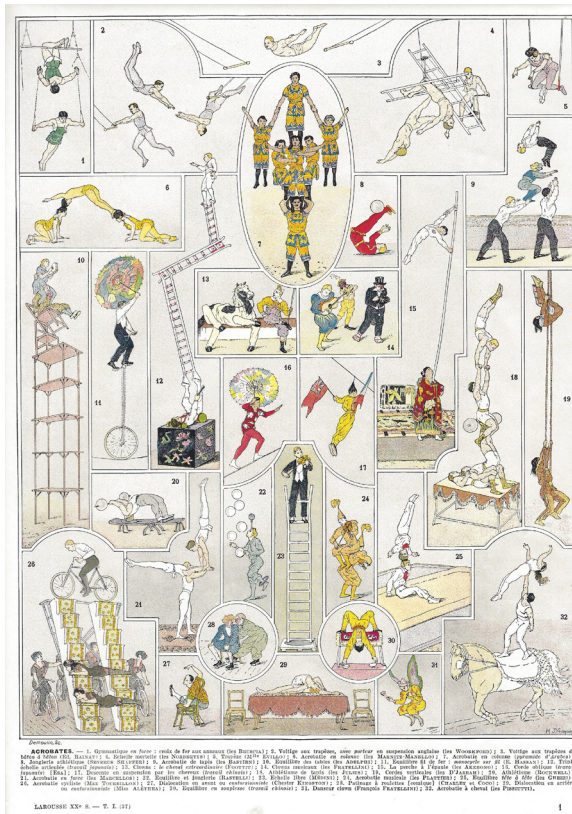
---

1. Parmi ces fonds épars, voici ceux qui se sont avérés les plus riches : le Centre de ressources du CNAC et ses collections privées en phase de numérisation ; le fonds Paul Adrian à la Bibliothèque nationale de France ; les archives Walter Sangree conservées par Karl Toepfer à San Francisco ; les Archives Pathé ; les Carnets des Sœurs Vesque numérisés par le Mucem.

2. Je les cite dans l'ordre où je les ai rencontrés, et non dans l'ordre alphabétique, parce que cet ordre a aussi eu une incidence sur mes recherches. Avec Lise Pauton et Angela Laurier, le dialogue s'est prolongé dans le temps ; avec les autres, les entretiens n'ont eu lieu qu'une fois.

3. Elle est signée Demoulin, Sc. En bas à gauche : est-ce le nom du compositeur ? de l'imprimeur ?

Fig. 1 — M. J. [Marthe et Juliette] Vesque, [années 1904-1930].



Compilation de 32 aquarelles peintes sur dessins à l'encre noire, 26x20 cm. Planche illustrant l'article « Acrobates », *Larousse du xx<sup>e</sup> siècle en six volumes*, publié sous la direction de Paul AUGÉ, tome 1, Paris, Librairie Larousse, 1928, planche située entre les pages 50 et 51. Droits de reproduction : Ariane Martinez.

en numéros 27 et 29 deux images de contorsionnistes célèbres au début du xx<sup>e</sup> siècle, qui sont d'ailleurs nommés par leur nom de scène dans les légendes : Chester Kingston, connu pour ses imbrications dans des chaises ou boîtes, et Miss Aléthea. Ce constat visuel, d'une contorsion située symboliquement dans les étages inférieurs de la hiérarchie circassienne (et pas uniquement parce qu'elle consiste en une acrobatie au sol), est corroboré par les jugements des spécialistes de cirque des années 1900. Tandis que Georges Strehly voit dans la dislocation une « impasse <sup>1</sup> », Hugues Le Roux affirme : « [L']acrobatie de tapis, c'est pour les gymnastes quelque chose comme l'état larvaire. Tous aspirent à prendre leur vol <sup>2</sup>. »

1. Georges STREHLY, *L'Acrobatie et les acrobates*, S. Zlatin, 1977 [1903] : 97.  
 2. Hugues LE ROUX, *Les Jeux du cirque*, Plon, Nourrit, 1889 : 189.

Afin de cerner quel était le regard social porté sur la contorsion, j'ai parfois élargi la question de la contorsion à celle de la souplesse en général. C'est ainsi que j'ai été amenée à me pencher sur les manuels d'éducation sportive féminine du passage entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui est apparu très clairement dans ces manuels, c'est que la souplesse ne devient une qualité considérée comme féminine, par opposition à la force masculine, qu'à partir de l'entre-deux-guerres. Auparavant, les manuels d'éducation physique pour femmes insistent sur la nécessité de leur faire acquérir de la force afin d'améliorer leur santé, notamment dans la perspective de leur (future) maternité. Mais les exercices qui leur sont donnés sont modérés et doivent respecter leur constitution considérée comme plus fragile, d'autant que l'excès de musculature est jugé inesthétique pour la gente féminine. J'excepte le cas particulier de Georges Hébert qui a considéré très tôt les femmes de cirque comme des modèles, et la force comme une qualité devant être partagée par les deux genres. Il tient d'ailleurs sur la souplesse un discours plus nuancé que ses prédécesseurs ou ses contemporains. L'excès ou l'absence de souplesse est à ses yeux un signe révélateur des femmes « inactives » (en matière d'exercice physique), qui tombent alors soit dans le « type raide », qui a « des mouvements secs, saccadés, incomplets, sans aucune souplesse », soit dans « le type disloqué », avec « relâchement exagéré » des articulations, qui aboutit à « des mouvements de véritable dislocation<sup>1</sup> ». Il désigne par ce terme de dislocation l'hyperlaxité, non la contorsion maîtrisée par une complémentarité entre souplesse et maintien musculaire. C'est dans les années 1920-1930, à la faveur des modèles sportifs féminins anglo-saxons et états-uniens, et suivant le modèle de la danse, que le « sexe faible » se convertit en sexe souple, la grâce et la souplesse étant très souvent mises en relation dans les discours.

Enfin, le dernier apport important du point de vue des sources que j'aimerais mentionner a consisté à examiner la représentation de la contorsion en littérature, au cinéma ou en peinture, non pour les confondre avec de réelles pratiques spectaculaires, mais pour souligner l'évolution de l'imaginaire du corps souple. Considéré comme diabolique et repoussant au XIX<sup>e</sup>, il a été progressivement érotisé au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Il l'est notamment dans la peinture à partir des années 1950 où fleurit une iconographie picturale de la femme contorsionniste : chez Picasso, chez Thomas Gleb, chez le hollandais Pyke Koche, c'est la consécration du modèle érotique contorsionniste, corps fétichisé, seins et sexe superposés. Pour des questions de droits, je n'ai pu inclure dans le volume la reproduction d'une eau-forte sur cuivre de Picasso, de 1968 intitulée *Femme acrobate au maquillage pailleté et spectateurs*, où figure une contorsionniste

---

1. Georges HÉBERT, *L'Éducation physique féminine : muscle et beauté plastique*, Vuibert, 1919 : 11.

arachnéenne ou tentaculaire. Ses membres, particulièrement ses mains et ses pieds, sont monstrueusement gros par rapport au tronc, fin et ramassé sur lui-même. Seule sur un podium, nue, avec les poils pubiens et l'anus visibles, elle s'offre aux regards de spectateurs masculins de tout âge aux yeux écarquillés. Elle a le visage fixe, très maquillé et/ou ridé, mais les jambes en mouvement, et ses mains et pieds palpent le sol, comme pour y prendre racine. Cette convergence d'images picturales érotisantes vient confirmer un tournant déjà amorcé dans les années 1930 avec des chansons comme « La même caoutchouc », chantée par Gabin et Fréhel dans le film *Cœur de Lilas*, réalisé par Anatole Litwak (1932). On peut considérer que, si le jongleur a pu constituer au début du siècle un modèle pour « créer et vivre avec audace<sup>1</sup> », la femme contorsionniste est devenue un type pictural dans l'après-deuxième guerre mondiale, où elle incarne une certaine liberté (de mœurs) et une disponibilité sexuelle qui se diffusera plus tard dans la société.

Historiciser, c'est faire des liens, mais c'est aussi poser des repères temporels, pour faire apparaître les grands tournants d'un art. Cette remarque qui pourrait sembler un truisme en matière d'historiographie, n'est pas une évidence dans les histoires du cirque publiées au XX<sup>e</sup> siècle, souvent présentées comme des compilations d'artistes et de leurs exploits, plutôt que comme une réflexion d'ensemble sur des formes évoluant au contact de la société. Le jugement de goût y prime parfois sur l'analyse des faits. Ainsi Paul Adrian affirme-t-il que « [t]rop d'artistes contorsionnistes ne mettent pas toujours en valeur la beauté du corps humain ; souvent ils le déforment et s'ingénient à le rendre monstrueux<sup>2</sup>. » Dominique Jando lui emboîte le pas : dans son *Histoire mondiale du cirque*, en 1977, où il ne consacre qu'une page à la contorsion<sup>3</sup>, il reprend l'opinion de Strehly, de Le Roux et d'Adrian selon lequel le travail des hommes serpents « n'est pas toujours esthétique », et il insiste sur le fait que « trop de contorsionnistes ont tendance à ne faire qu'un étalage d'une souplesse exceptionnelle à défaut d'un véritable numéro artistique », alors même qu'il convoque les contre-exemples des Coudoux (« magnifiques athlètes noirs »), de Fatima Zhora (« dont la beauté et l'élégance rendent naturelles les positions les plus disgracieuses ») ou encore d'Archie et Diane Bennett. La nationalité de ces artistes n'est pas citée. De plus, les sources ne sont pas toujours vérifiées, si bien que leurs histoires, qui se recopient partiellement en ajoutant des exemples contemporains de leur crû, véhiculent des renseignements approximatifs quand les exemples sont éloignés dans le temps. Concer-

1. Vsevolod MEYERHOLD, « Vive le jongleur (1917) », *Écrits sur le théâtre*, 1, 1891-1917, L'Âge d'homme, 2001 : 289.

2. Paul ADRIAN, *En piste, les acrobates : sauteurs, contorsionnistes, athlètes, hercules*, Adrian, 1973 : 74.

3. Dominique JANDO, *Histoire mondiale du cirque*, Jean-Pierre Delarge, 1977 : 163.

nant les contorsionnistes du XIX<sup>e</sup> siècle, Adrian<sup>1</sup> puis Jando<sup>2</sup> confondent vraisemblablement Klischnigg (qui jouait les singes et les grenouilles) et Marinelli lorsqu'ils affirment que Klischnigg fut le premier homme-serpent, sans citer le numéro dans lequel il se serait illustré en reptile, ni leurs sources.

## Conjuguer le diachronique et le cyclique (enjeu philosophique)

Puisqu'historiciser, c'est (aussi) dater, j'ai été amenée à périodiser trois époques en matière de contorsion. Ces époques tiennent à la fois compte des activités des artistes et du regard du public et des journalistes sur cet art. Le XIX<sup>e</sup> siècle est dominé par la « dislocation », la « désarticulation », c'est-à-dire le portrait des désossés en phénomènes de foires, diables ou animaux. Des années 1920 aux années 1970, se développe une athlétisation masculine de la souplesse (avec des équilibres et des portés impressionnants) et une érotisation du côté des femmes interprètes. De 1980 à nos jours a lieu, à la faveur du nouveau cirque, une artification<sup>3</sup>, une féminisation et une esthétisation de la contorsion. Bien évidemment, cette périodisation comprend des flottements, car il faut tenir compte du fait que l'histoire des mentalités et des pratiques artistiques connaît rarement des ruptures nettes. Plusieurs générations cohabitent à la même époque. Et même au sein d'une même génération, il y a une pluralité de regards sur une même pratique. Pour prendre l'exemple de la critique de cirque, les sœurs Vesque, qui ont à peu près le même âge que Gustave Fréjaville<sup>4</sup>, ont un regard plus admiratif que lui sur la souplesse extrême, qui se traduit aussi par leur usage du terme « contorsionniste » là où il continue à parler de « disloqué » et insiste souvent sur l'impression « pénible » et l'appréhension que de tels numéros lui procurent.

De plus, en matière de contorsion, et sans doute est-ce vrai pour d'autres disciplines de cirque, la progression diachronique se double d'un mouvement cyclique<sup>5</sup>. Parce que les postures du corps contorsionné ne sont pas

---

1. Paul ADRIAN, *op. cit.* : 83. Adrian évoque ensuite Marinelli, mais il orthographe son véritable nom Battner au lieu de Buettner.

2. Dominique JANDO, *op. cit.* : 163. Jando affirme que les hommes-grenouilles se développèrent après les hommes serpents. Or c'est l'inverse, Klischnigg étant mort en 1877 après avoir joué le singe et la grenouille dans les années 1830, tandis que Marinelli, très connu à la fin du siècle pour son numéro d'homme-serpent, mourut en 1924.

3. Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO (dir.), *De l'artification, enquête sur le passage à l'art*, EHESS, 2012.

4. Gustave Fréjaville est né en 1877, Marthe Vesque en 1879 et Juliette Vesque en 1881.

5. Je tiens à remercier ici Philippe Goudard, qui m'a signalé l'ouvrage de Waldemar DEONNA, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, Latomus, 1953. Archéologue et photographe,

Fig. 2 et 3.



Élodie Chan, Adalberto Fernandez Torres, Lucille Chalopin et Lise Pauton (de gauche à droite ou de jardin à cour dans la figure 2), photographie d'Olivier Valsecchi, résidence de création de V(ou)ivres, spectacle mis en scène par Lise Pauton, 2022.

Droits de reproduction : RaieManta Compagnie.

extensibles à l'infini, qu'elles insèrent des figures repérables (souplesse arrière, souplesse avant, dislocation, torsion, écarts), mais aussi parce que les artistes (acrobates, peintres, photographes) se positionnent par rapport au passé, on observe le retour de certains thèmes-clés. J'en citerai trois, dont la généalogie remonte à plus ou moins loin dans le temps, et dont

---

ce dernier a justement insisté sur récurrence de certaines postures en Égypte, Asie Mineure, Grèce (préhellenique, homérique et ultérieure), en Étrurie et dans le christianisme. Il rattache notamment le corps « courbé tantôt en avant, tantôt en arrière » à un état pathologique, extatique, possédé, en lien avec les forces occultes ou les enfers (p. 88).

j'essaierai de pointer les manifestations contemporaines : le zoomorphisme, le morcellement du corps et la sexualisation.

Le zoomorphisme (hommes ou femmes-serpents, grenouilles, crocodiles ou singes) s'est particulièrement développé au XIX<sup>e</sup> siècle, certainement parce que c'était l'une des seules manières d'éviter la diabolisation de la souplesse en prenant modèle sur la nature. Ce zoomorphisme trouve actuellement une reviviscence dans des spectacles ou des photographies d'art qui traitent du vivant, et pas uniquement de l'animalité. Ainsi, Lise Pauton crée en novembre 2022 le spectacle *V(ou)ivres* au Cirque d'Amiens, clin d'œil indirect aux hommes et aux femmes serpents. Elle y fait figurer quatre contorsionnistes (Élodie Chan, Adalberto Fernandez Torres, Lucille Chalopin et elle-même), dans un hommage à l'animal mythique qu'est la vouivre. Proche du serpent et du dragon, cet être mythique figure le « cordon ombilical » qui nous relie à la Terre et « l'Énergie tellurique qui anime tout être vivant [...] (minéral, végétal, animal, humain<sup>1</sup>) ». Le zoomorphisme persiste donc dans les scènes contemporaines, mais sa signification n'est plus la même : s'il était au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle au service d'une atmosphère exotique, d'une idéologie colonialiste et/ou de la maîtrise de la nature sauvage, il est aujourd'hui plutôt mis en relation avec une conscience écologique, une attention au vivant et à la diversité des espèces qu'il importe de préserver. Le thème et les motifs physiques sont proches, la dramaturgie diffère. Le spectacle *V(ou)ivres*, qui n'est ni figuratif, ni narratif, s'inspire tout autant de la légende médiévale de la vouivre (avec la présence d'un organiste qui joue en direct sur le plateau) que du dialogue avec un herpétologue : les comportements reptiliens stimulent les positions corporelles et les situations dramatiques.

Le morcellement macabre, qui a connu un grand succès avec l'entérologie (forme de contorsion qui consiste à rentrer le corps entier dans une petite boîte) et les numéros de « femme coupée en morceaux » très en vogue dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, a lui aussi changé d'apparence et de sens. Gustave Fréjaville mentionne ce numéro dans les années 1920 comme étant un mélange d'illusionnisme et de contorsion, dont il souligne les effets horribles :

Une jeune femme se place debout dans une caisse de bois blanc ; sorte de cercueil un peu large, que l'on couche sur des supports. Les mains de la victime ont été réunies par des menottes d'acier, attachées à une corde solide dont les deux bouts passent à l'extérieur de la caisse et sont tenus par deux spectateurs ; pour éviter tout soupçon de supercherie. On passe au travers de la caisse deux larges plaques de verre, puis deux lames de métal souple figurant des lames de rasoir. La position relative de ces différents plans rend déjà extrêmement difficile à concevoir la présence d'une personne

---

1. Robert-Régor MOUGEOT et Kinthia APPAVOU dans *La Vouivre : un symbole universel*, Cosmogone, 2011 [1993] : 13.

vivante dans la caisse, mais la stupéfaction et l'angoisse du public sont à leur comble lorsque deux aides se mettent à scier cette caisse exactement par le milieu, avec une scie à main qui la traverse de part en part. Lorsque cette opération est finie, on sépare les deux moitiés de la caisse, et de l'une d'elles sort en souriant la jeune femme, habile contorsionniste qui a su prendre tour à tour, à l'intérieur de la caisse, diverses positions paradoxales de manière à laisser libre passage aux rasoirs, aux plaques de verre et à la scie, suivant un ordre prévu d'avance et un repérage soigneusement établi. Ce travail n'a donc rien de mystérieux, mais il faut reconnaître qu'il fait un effet considérable. Le numéro que nous avons vu à l'Olympia est un peu plus perfectionné (décembre 1921) : c'est en trois morceaux, au lieu de deux, qu'est sciée la caisse de bois blanc contenant la patiente ; et vraiment, pour se prêter à cette expérience, cette jeune personne doit joindre à une extrême souplesse un sang-froid assez méritoire<sup>1</sup>.

On le retrouve, à la fin des années 1940, dans les souvenirs d'enfance d'Annie Ernaux, qui l'a vu en Normandie :

C'est juste après la guerre, à Lillebonne. J'ai quatre ans et demi environ. J'assiste pour la première fois à une représentation théâtrale, avec mes parents. Cela se passe en plein air, peut-être dans le camp américain. On apporte une grande boîte sur la scène. On y enferme hermétiquement une femme. Des hommes se mettent à transpercer la boîte de part en part avec de longues piques. Cela dure interminablement. Le temps d'effroi dans l'enfance n'a pas de fin. Au bout du compte, la femme ressort de la boîte, intacte<sup>2</sup>.

Il semblerait qu'aujourd'hui, ces représentations sado-masochistes se soient plutôt réfugiées dans le cinéma de genre (policier et d'horreur). Il n'empêche que les contorsionnistes continuent de jouer de l'effet surprenant que suscite l'escamotage d'une partie de leur corps. C'est en particulier le cas, dans des photographies d'art, si on pense par exemple à certaines images de Patrice Bouvier (avec Ericka Maury-Lascoux ou Valérie Garçon comme modèles<sup>3</sup>) ou à la série *Transfiguration* de Ben Hopper (2012-2017) (avec les modèles masculins Shakirudeen dit « Bonetics » et Kaner Flex<sup>4</sup>). Ici, les corps sans tête, ou noués en paquets font apparaître une chair anonyme qui évoque la mort en masse et la perte d'identité.

Quant à la sexualisation du corps souple, qui n'est pas un phénomène vérifiable « de tout temps » car il était absent chez les contorsionnistes masculins du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'est développé avec les grands écarts du cabaret

---

1. Fréjaville GUSTAVE, *Au Music-hall*, Éd. du monde nouveau, 1922 : 158.

2. Annie ERNAUX, entretien avec Frédéric-Yves JEANNET, *L'Écriture comme un couteau*, Gallimard, 2011 [2003] : 16.

3. Roland TOPOR (textes), Patrice BOUVIER (photographies), *Les Contorsionnistes*, Éd. du collectionneur, 1993 : 43 (Ericka Maury-Lascoux) et 61 (Valérie Garçon).

4. La série est visible en ligne sur le site du photographe : <https://therealbenhopper.com/Projects/Transfiguration/thumbs> (consulté le 07/08/2022).

puis les numéros féminins des années 1920. Aujourd’hui, cette question concerne les artistes des deux genres, qui font état de sollicitations pour des photos ou vidéos pornographiques ou érotiques, ou des prestations privées, alors même que leurs numéros ne sont pas connotés sexuellement à leurs propres yeux. À l’ère des réseaux sociaux, les artistes ont des stratégies très différentes par rapport aux projections qu’ils ou elles suscitent. Pour prendre deux exemples opposés dans un même pays, l’Allemagne, on pourrait citer Zlata<sup>1</sup> qui sur son site publie des images de toutes ses apparitions artistiques et commerciales<sup>2</sup>, ainsi que le lien vers son autre site pornographique et payant<sup>3</sup>, alors que Philip Tigris demande de le « respecter » et de ne pas le solliciter sexuellement<sup>4</sup> sur son profil instagram.

Il y a donc une réflexion dialectique à mener quand on se penche sur les archives de cirque et sur ses formes contemporaines, afin de mesurer non seulement les allusions aux formes du passé, mais aussi les écarts et les singularités d’aujourd’hui.

## Lutter contre l’anonymat : enjeu éthique

Le dernier point que j’aimerais aborder concerne un enjeu éthique. La presse fin-de-siècle, dont le statut était ambigu, entre information et promotion, a l’immense mérite d’avoir préservé au moins les noms de scène des circassiens — car leurs noms d’états civils sont souvent tombés dans l’oubli, et leurs noms de scène ont souvent varié. Mais quand on regarde les archives Pathé-Gaumont, qui comportent quelques numéros intéressants de contorsionnistes au début du xx<sup>e</sup> siècle, force est de constater qu’il est impossible de retrouver le nom (et donc la trace) des contorsionnistes dans des titres d’attractions tels que *L’homme mystérieux*, *Magie moderne* ou *Grâce et souplesse*. Cette anonymisation est souvent une manière de réduire

---

1. Pseudonyme de Julia Genthel, autrefois Akmaletdinova, née en Russie (au Tartarstan) et immigrée en Allemagne à l’âge de 16 ans. Informations recueillies sur son site.

2. Voir : <https://www.zlata.de/about-me.php> (consulté le 07 août 2022).

3. Voir : <https://iamflexigirl.com/> (consulté le 07 août 2022).

4. « I can’t even describe how tired I am about those inappropriate comments and questions me and probably every contortionist in the world is getting. It’s rather weird when total strangers confront you with their phantasies out of the blue. And believe me, when I hear the words “Oh man, the things you could do in bed” then the conversation is over before it even started. #contortion #respect #beingrespectful #respectart. » « Je ne peux même pas expliquer à quel point je suis fatigué de ces commentaires inappropriés que je reçois, et que reçoivent probablement tous les contorsionnistes du monde. C’est plutôt bizarre quand des inconnus te soumettent leurs fantasmes sortis de nulle part. Et croyez-moi, quand j’entends les mots “Oh mec, ce que tu pourrais faire au lit”, la conversation s’arrête avant d’avoir commencé. #contorsion #respect #soyezrespectueux #respectezl’art » (trad. d’Ariane Martinez). Publication sur le profil instagram de Philipp Tigris, le 4 mai 2019, page consultée en ligne le 05 décembre 2019, à l’adresse : <https://www.instagram.com/p/BxCTeiwgq1s/>.

Fig. 4 — Ena Bertoldi.

80 THE ROYAL MAGAZINE.

enough he hauled out a bill still reeking with undried printers' ink, and bearing this announcement:

THE CURSE OF CRIME!

BERTOLDI,  
THE GIRL WONDER OF THE WORLD WILL  
APPEAR IN THE  
SECOND ACT!

History does not relate the sequel of the story, but doubtless the author rose to the occasion and produced a drama capable of adequately harrowing an audience somewhat critical on such matters.

To some people the performance of a contortionist is a most unpleasant experience.

Visions of how the performer acquired the power to twist and turn as though devoid of bones, assume the most horrifying shape.

It may have happened in the past—indeed, it is pretty certain that it did happen—that children were frightfully maltreated with a view to training them as contortionists.

We have all read of hard-hearted monsters, both male and female, who were deaf to the cries and supplications of children, sometimes their own and sometimes hired, or bought, or even stolen.

The joints

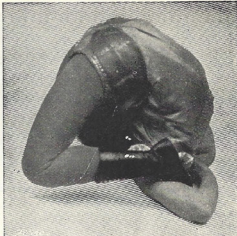
were forced until more than often they were dislocated. The little bodies were twisted into angles and curves that must have caused excruciating agony.

The one idea was to make the child supple. Gradually the constant torture brought about this result, or, at any rate, effected it to a point. When that point had been reached the child had become capable


of bringing to its owner some return for the money and time that had been expended on it.

Things are changed now—or it is generally thought that they are. Middle Bertoldi is a contortionist, yet never once has she suffered pain in acquiring her art. A true contortionist is born, not made, and all that is required is practice and patience in order to do full justice to one's gift.

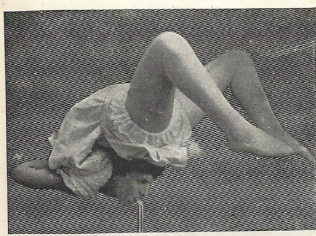
The joints may grow comparatively stiff if allowed to remain idle. But Middle Bertoldi, like most clever contortionists of to-day, can go through her performance without a vestige of suffering or the very least discomfort. It has come natural to her to achieve what she has.



Middle Bertoldi packing herself into the smallest possible dimensions.



In this feat the shoulders twist round apparently unconnected with the lower limbs.



Middle Bertoldi grasps the movable end of a rod in her mouth and, sitting on her head, spins rapidly round.

Photographies issues de l'article de H. J. HOLMES, « A Queen of contortionists », *The Royal Magazine*, 1899 : 77.

Droits de reproduction : Ariane Martinez.

l'artiste à ses capacités hors-norme, et d'en faire un objet du regard plutôt qu'un sujet créateur. Elle n'est pas une invisibilisation mais un effacement de l'identité au profit d'une image, et elle touche plus encore les femmes que les hommes. Quelques histoires du cirque récentes retiennent les noms de Klischnigg ou de Marinelli, les contorsionnistes les plus célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais aucune ne mentionne Cha-U-Ka-O ou Ena Bertoldi. Par ailleurs, il faut aussi souligner que l'histoire du cirque est une histoire orale qui se fonde beaucoup sur les souvenirs, parfois glissants et incertains, des spectateurs. Or, on sait bien qu'avec l'oralité vient le risque de la déformation et de la transformation.

Un seul exemple suffira à le souligner. On appelle encore aujourd'hui du nom de « Marinelli bend » la figure d'équilibre de bouche en souplesse arrière, du nom de scène de Herbert Buettner dit Marinelli, acrobate allemand qui eut un immense succès en Europe puis aux États-Unis, et qui créa ensuite une agence d'artistes mondiale de 1898 à 1924. Or, quand on se penche sur les sources, la presse ou les images d'archives, jamais l'équilibre de bouche n'est mentionné dans le répertoire corporel de Marinelli. La première trace photographique que j'aie trouvée de cette figure date de 1899, et c'est une contorsionniste anglaise, Ena Bertoldi, qui la pratique. Cela ne signifie bien sûr pas qu'Ena Bertoldi ait été la première artiste à inventer l'équilibre de bouche, qui ont peut-être été développés en Mongolie ou en Russie, des siècles auparavant. Gardons-nous de tomber dans les expressions commerciales du style « le premier », « la plus grande », « l'unique au monde », qui sont aussi redoutables sur le plan historique que les vagues « de tous temps ». Il n'empêche qu'il serait plus judicieux de nommer « Bertoldi bend » cette figure que « Marinelli bend », sachant qu'aucune source n'atteste que Marinelli l'ait réalisée.

Ces observations historiques peuvent nous servir de point de vigilance lorsque nous travaillons à l'histoire du temps présent. En effet, même dans des ouvrages de la fin du xx<sup>e</sup> siècle comme *Les Contorsionnistes* de Patrice Bouvier et Roland Topor, qui date de 1993, le nom des artistes photographiés n'apparaît pas sur la couverture et se trouve relégué en page interne, en minuscules lettres et à côté des remerciements. Se trouvent ainsi perpétuées des ségrégations symboliques qui ont été souvent relevées par les études de genre : aux femmes le corps mutique objet des regards ; aux hommes le nom, le renom, le discours, l'auctorialité. Aujourd'hui encore, nombreuses sont les vidéos de contorsionnistes qui circulent sur internet de manière anonyme, objectivant leurs corps et les dépossédant de leur acte artistique. Ce pli médiatique et social se double parfois, dans le cas des sciences humaines, de partis pris méthodologiques qui méritent d'être interrogés. Je veux parler ici du choix que certains sociologues font d'anonymiser leurs témoignages, sans doute parce qu'ils estiment que l'anonymat libère la parole. C'est le cas par exemple de Stéphane Héas dans *Les Virtuoses du corps*. Ce qui vaut en sociologie ne vaut pas en histoire, et ne vaut peut-être pas non plus pour toutes les catégories sociales et professionnelles. Les artistes aspirent en général à se faire un nom<sup>1</sup>. Occulter ce

---

1. Stéphane Héas note lui-même que le yogi très célèbre qu'il a interrogé (et qui est un ancien contorsionniste, Yogi Coudoux) avait insisté auprès de lui sur le fait qu'il pouvait citer son nom. J'ignore ce qu'il en est pour les « nez » qui sont au service du milieu de la mode et du luxe, mais les artistes cités dans son ouvrage (mimes, acrobates, contorsionnistes), n'aurait certainement pas été gênés qu'on cite leur nom. Le sociologue souligne par ailleurs l'aspiration des virtuoses du corps à « se distinguer des autres » (Stéphane HÉAS, *Les Virtuoses du corps : enquête auprès d'êtres exceptionnels*, Max Milo, 2010 : 19), ce qui se fait entre autres par l'accession à la notoriété, et la diffusion du nom.

nom, c'est suivre le penchant naturel de la société à réduire l'artiste à son corps exceptionnel, l'amputer de la signature et de la singularité, toutes deux associées au nom propre. L'anonymat peut, dans certains milieux, libérer la parole des personnes interrogées, lorsqu'elles abordent des questions taboues dans leur environnement familial ou professionnel. Dans le cas précis des acrobates, anonymiser, c'est perpétuer des usages installés dans le milieu du spectacle vivant : la seule parole recueillie (dans les médias, dans la communication des théâtres) et mise en valeur est celle du directeur (du théâtre ou du cirque) ou du metteur en scène, chorégraphe ou circographe. Novarina le pointait déjà en 1973 : « [l]es journalistes raffolent de ça : voir partout le portrait-robot du metteur en scène<sup>1</sup> [...] » au détriment des « interprètes ».



Il était d'autant plus important à mes yeux de nommer les artistes auxquels je donnais la parole qu'ils et elles sont d'ordinaire peu diserts et peu bavardes : on les prend beaucoup en photo, on en fait des modèles, mais on les interroge très peu sur leurs pratiques, ce qui contribue à véhiculer des clichés sur le caractère naturel de leur souplesse, par exemple, ou à nier la part de travail qui est la leur, ou encore à minimiser leur démarche artistique. Je conclus mon propos par un credo : pour l'histoire du temps présent, veillons bien à diffuser le nom des artistes de cirque d'aujourd'hui et leurs propos sur leur art. Car elles sont des actrices-autrices-créatrices et ils sont des acteurs-auteurs-créateurs, pas seulement des corps exceptionnels à livrer aux chalands. De notre vigilance actuelle dépend leurs traces dans l'histoire à venir.

---

1. Valère NOVARINA, « Lettre aux acteurs » [1973], *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989 : 16.



# Écrire l'histoire du cirque en France

## *D'une histoire « vraie » à une histoire scientifique*

Léa DE TRUCHIS

Unité de recherche RiRRa21  
Université de Montpellier Paul-Valéry

Dans leur introduction à l'ouvrage *Historiographies*, Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt rappellent que « [l]es historiens de métier n'ont jamais eu le monopole de l'écriture de l'histoire<sup>1</sup> ». Après quatre années de doctorat sur le cirque et une bonne centaine d'heures de cours données sur l'histoire du cirque, il a fallu faire le même constat<sup>2</sup>. À l'occasion d'un article sur les dilettantes<sup>3</sup>, j'avais pu constater l'apport pour l'histoire du cirque des auteurs les plus prolifiques du XIX<sup>e</sup> siècle à ce sujet, à savoir Henry Thétard, Tristan Rémy et Paul Adrian. En se penchant sur les premiers textes d'histoire du cirque, on peut lire dans chaque introduction d'ouvrage l'objectif de « raconter l'histoire vraie » et de la proposer de façon très méthodique. Ils ont pour vocation de déconstruire les stéréotypes du cirque présents dans l'imaginaire collectif — alimenté notamment par des romans comme *L'homme qui rit* de Victor Hugo — et, sous couvert de l'adjectif « vraie », de coller à la réalité pratico-pratique de la vie de cirque en s'y intéressant de près. Or comme le rappelle Enrico Castelli Gattinara : « [l]a question de la vérité est liée

---

1. Christian DELACROIX *et al.* (dir.), « Introduction », *Historiographies, Concepts et Débats (I & II)*, Gallimard, 2006 : 13.

2. La posture que je prends pour cet article peut être sujette à caution, puisque je ne suis moi-même pas historienne de formation. Pour combler ces lacunes, je me suis appuyée sur l'ouvrage collectif *Historiographies* (cité au dessus), qui retrace les questions que la discipline histoire impose. Aussi, ce regard critique sur la base de données à disposition des chercheurs et chercheuses en cirque se veut être le témoin d'un état d'esprit face à l'ampleur du travail qui reste à faire dans ce domaine.

3. Léa DE TRUCHIS, « Dilettantes ou historiens, portraits des premiers auteurs de l'histoire du cirque », *À L'Épreuve*, 8, 2022. En ligne : <https://alepreuve.org/content/dilettantes-ou-historiens-portraits-des-premiers-auteurs-de-l-histoire-du-cirque> (consulté le 17 avril 2024).

à l'administration de la preuve<sup>1</sup> ». Si ces écrits ont pour but d'écrire la « vraie histoire du cirque », en revanche ils sont peu nombreux à nommer leurs sources explicitement. Pour reprendre les mots de Julien Rosenberg, « peu d'historiens travaillent sur le cirque et nombre d'ouvrages d'histoire du cirque empruntent au légendaire<sup>2</sup> ». Il a fallu se rendre compte de la différence de méthodologie entre ces écrits de passionnés et les attentes épistémologiques de la discipline. Le principal problème relevé chez ces trois auteurs est celui du manque de sources et de la généralisation. Ces auteurs « se considèrent et sont considérés comme historiens par leur approche encyclopédique, éventuellement narrative, et parfois collectionneuse, créatrice d'archives, de l'histoire du cirque. Cependant le statut d'historiens de ces amateurs de cirque est sujet à caution, au regard de l'épistémologie de la discipline historique, fondée sur l'examen rigoureux des sources et la construction d'une posture scientifique<sup>3</sup> ». Après ce premier constat, l'idée était donc de comprendre comment émergent les premiers écrits sur l'histoire du cirque, comment ces écrits s'écrivent et s'alimentent, et qu'est-ce qu'ils racontent du cirque de leur époque. Cette analyse participe donc à saisir la manière dont s'est construite l'histoire du cirque à partir des récits, en mettant en perspective historicité et historicisation.

Pour cette réflexion historiographique, nous nous appuyons sur les textes qui fondent l'histoire du cirque des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, mais aussi sur des ouvrages plus récents, afin de discuter de l'évolution des savoirs. D'un savoir populaire à un savoir scientifique, quels sont les outils d'historiographie utilisée pour écrire l'histoire du cirque ? Pour faire l'état de la construction des récits sur l'histoire du cirque, nous commençons par examiner l'émergence d'une littérature sur le cirque par des passionnés, puis nous nous penchons sur les textes d'amateurs prolifiques qui fondent les récits d'histoire du cirque. Enfin, après avoir présenté le cas de Pascal Jacob, héritier de ces premiers « historiens » et « circolgues » (néologisme de Paul Adrian), nous faisons le constat de la pauvreté des travaux scientifiques sur l'histoire du cirque.

## Début du XX<sup>e</sup> siècle. L'émergence d'une littérature sur « la vraie histoire du cirque »

Comment donc les premiers écrits sur l'histoire du cirque apparaissent ? Il faut tout d'abord revenir sur l'apparition de l'histoire comme discipline scientifique. Sa reconnaissance comme méthode scientifique date en France du XIX<sup>e</sup> siècle :

---

1. Enrico CASTELLI GATTINARA, « Vérité », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 928.

2. Julien ROSEMBERG, « L'histoire du cirque en chantier », *Stradda*, 15, 2010 : 18.

3. Léa DE TRUCHIS, art. cit., *op. cit.*

[I]es historiens qui engagent au XIX<sup>e</sup> siècle le processus de « scientification » et de professionnalisation de l'histoire entendent ainsi en finir avec cet « âge rhétorique » de l'histoire qui avait privilégié le style littéraire qu'ils considèrent comme inutile et incompatible avec la rigueur scientifique<sup>1</sup>.

D'ailleurs, la Société d'Histoire Moderne créée en 1901 insiste sur la nécessité d'une méthode rigoureuse et de traces pour appuyer ses propos. « C'est le respect de la méthode qui doit faire frontière<sup>2</sup> » entre l'histoire faite par des professionnels ou par des amateurs. Forte de « pratiques scientifiques [qui] se cristallisent autour de la définition de la “méthode historique”, de la naissance des revues d'histoire et des toutes premières associations spécialisées<sup>3</sup> », la communauté académique des historiens est professionnalisée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pendant, ces spécialistes ne s'intéressent pas dès leurs débuts à la question des arts de la scène. Jeffrey S. Ravel s'est intéressé au cas du théâtre :

[r]estreinte, à ses débuts, à l'analyse littéraire des textes et aux biographies de grands dramaturges, l'historiographie du théâtre s'est élargie à partir des années 1930 — en particulier grâce au concept de « vie théâtrale » formulé par Max Fuchs — à la police et à la gestion des affaires théâtrales, à la construction des salles et à la composition du public<sup>4</sup>.

Or, la perspective d'études de Max Fuchs ne suscite de l'intérêt qu'à la fin du siècle, en parallèle avec une nouvelle vague méthodologique américaine : *the New Cultural History* et celle de la Nouvelle Histoire, troisième courant héritier de l'École des Annales, dont l'intérêt se porte sur l'histoire culturelle. Si l'on peut retrouver des traces de méthodes historiographiques dans les premiers écrits sur l'histoire du cirque, ce n'est donc pas la communauté académique qui écrit la première sur le sujet au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

En 1944, J.-C. Delannoy publie la *Bibliographie française du cirque*<sup>6</sup> qui permet un examen des textes déjà écrits à propos du cirque. À cette date, le cirque n'a plus l'aura de l'attraction et de la nouveauté, et l'après-guerre

---

1. Christian DELACROIX, « Écriture de l'histoire », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 731.

2. *Ibidem* : 447.

3. Emmanuelle PICARD, « Enseignement supérieur et recherche », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 145.

4. Jeffrey S. RAVEL, « Des définitions aux usages : une historiographie du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2012/3, HS 8 : 39-52. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-39.htm> (consulté le 17 avril 2024).

5. Encore une fois « [I]es historiens de métier n'ont jamais eu le monopole de l'écriture de l'histoire », et on peut faire l'hypothèse qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les arts ne sont pas un sujet de prédilection pour faire de l'histoire une science d'intérêt publique et politique. Christian DELACROIX *et al.* (dir.), « Introduction », *op. cit.* : 13.

6. J.-C. DELANNOY, *Bibliographie française du cirque*, Odette Lieutier, 1944.

marque le début d'une lente décrépitude après l'Âge d'or de cet art. Cette publication peut donc se lire comme un constat de l'âge d'or du cirque (des années 1880 aux années 1910), une fois celui-ci dépassé.

L'ouvrage le plus ancien recensé dans cette bibliographie est un almanach des spectacles du Cirque Olympique datant de 1828. L'ensemble des écrits de cette liste sont principalement des écrits de presse, mais parmi ceux cités dans la liste « Généralités », on retrouve aussi des traités, des almanachs, des mémoires, des romans, etc. Cette bibliographie tente d'être exhaustive, et cette exhaustivité souligne la diversité d'approche de la question du cirque, ainsi que sa popularité. Cependant, avant cette publication, ce sont majoritairement des récits d'actualité plutôt que des récits d'histoire sur le cirque.

On retiendra le texte le plus cité par ceux qui commencent à écrire sur l'histoire du cirque après 1944 : *Les Jeux du cirque et de la vie foraine* de Hugues Le Roux (1889). Il est l'un des premiers — si ce n'est le premier de la littérature francophone — à avoir adopté une démarche historique, au sens où il prétend à une méthodologie rigoureuse de recherche et de restitution, comme il l'explique dans sa préface : « [a]vant de nous donner à ce travail qui ne nous a pas absorbés pendant moins de trois années, j'ai fait des recherches bibliographiques et iconographiques complètes sur la question banquiste<sup>1</sup> ».

Outre les critiques qu'il fait à l'encontre de ses prédécesseurs qu'il trouve peu renseignés<sup>2</sup>, il déclare vouloir « présenter au lecteur ces faits dépouillés de toute fiction romanesque, dans une forme où l'auteur n'interviendrait que pour coordonner les observations, pour dégager leur philosophie<sup>3</sup> ». Nous ne sommes pas encore dans le livre d'histoire, mais plutôt dans le récit d'actualité. À la manière d'un journaliste d'investigation — en cherchant des témoignages actuels —, il va présenter le cirque sans romance, en citant ses sources<sup>4</sup> et confiant ses observations sur le terrain. Cet ouvrage est donc pionnier dans l'approche descriptive et méthodique du cirque, et sert de source et d'assise pour les suivants qui s'attelleront à remonter l'histoire de cet art.

---

1. Hugues LE ROUX, *Les Jeux du cirque et de la vie foraine*, Plon, 1889, « Préface » : ij.

2. À propos des lithographies publiées par M. Houcke, il écrit « [l]e texte et la vérité d'observation faisaient (...) fort défaut » ; à propos de l'ouvrage *Les Saltimbanques* de M. Escudier, il écrit « [i]l eut tort d'écrire sans renseignement, sans pittoresque, sans philosophie, avec le ton de légèreté et d'insupportable badinage » ; enfin, il qualifie de « flottant et incomplet » *Le cirque à pied et à cheval* de M. Dalsème, *ibidem* : ij — iij.

3. *Ibid.* : iij.

4. Il s'appuie notamment sur des revues qui font les portraits d'artistes et qui les recensent, mais aussi sur le registre des Franconi, première dynastie de cirque parisien dont le fondateur fut écuyer chez Philip Astley — que l'on surnomme « le père du cirque » — et qui fit construire le Cirque Olympique à Paris en 1806.

*L'acrobatie et les acrobates* de Georges Strehly (1903) est le second ouvrage de référence des premiers acteurs de l'histoire du cirque. Dans son « Avant-propos », il reconnaît deux ouvrages fondateurs sur la question : celui de Hugues Le Roux, même s'il le juge peu développé : « c'est une brillante ébauche dont les traits manquent de profondeur<sup>1</sup> », et celui d'Alberto Zucca (*Acrobatica e Ginnastica*, 1902), qu'il recommande franchement. *L'acrobatie et les acrobates* est le premier ouvrage francophone monographique. L'auteur partage une histoire des acrobates de l'Antiquité à son époque, basée sur une recherche encyclopédique — il cite quatre ouvrages—, une typologie technique des acrobaties et une échelle de difficulté, pour que les amateurs puissent situer et apprécier les performances selon plusieurs échelles de valeurs.

Parmi les publications datant d'avant 1944, on a aussi pu trouver le chapitre sur « Les cirques » paru dans l'ouvrage collectif *Les spectacles à travers les âges. Tome 2. Théâtre, cirque, music-hall, café-concert, cabarets* (1931). Écrit par Henry Lionnet, historien et homme de lettres, ce chapitre reprend les codes de l'enseignement scolaire de l'histoire<sup>2</sup>, qui consiste à retracer de l'Antiquité à la période contemporaine l'histoire du sujet dans un résumé à dates clefs, mêlant histoire sainte, mythologie et contenu patriotique.

Il fait débiter cette histoire autour des cirques romains, trace un rapide portrait du Moyen Âge et fait réellement commencer son histoire du cirque en 1782 avec le premier cirque en dur construit par Philip Astley en France, que la famille Franconi reprend. Il ne peut faire l'économie de parler du cirque américain : « [n]ous avons voulu montrer la place incontestable qu'occupait la haute école [équestre] dans le cirque français, et puis nous avons cité un nom, *Barnum*<sup>3</sup> ». Barnum est décrit comme un homme de la démesure, qui déforme le cirque de tradition ; et on constate une forme de discours patriotique à travers la valorisation de l'école équestre française et du modèle du cirque français.

Son dernier paragraphe est une défense du cirque, qui tombe en désuétude dès les années 1930. Cependant, on retient son questionnement sur les traces : « [c]omment savoir à plus de deux cent ans de distance quels étaient les travaux du cirque ? Car les journaux de l'époque n'en parlent guère. Nous aurons recours aux gravures en tirant de nos cartons quelques planches<sup>4</sup> ». Il reconnaît donc les gravures comme outils d'archive pour raconter l'évolution du cirque en France, ce que peu font parmi les écrivains sur l'histoire du cirque.

---

1. Georges STREHLY, « Avant-propos », *L'acrobatie et les acrobates*, Delagrave, 1903 : 6.

2. Patrick GARCIA et Jean LEDUC, « Enseignement de l'histoire en France », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 125.

3. Henry LIONNET, « Les Cirques », *Les spectacles à travers les âges. 2. Théâtre, cirque, music-hall, café-concert, cabarets*, préface par Denys AMIEL, Éd. du Cygne, 1931 : 229.

4. *Ibidem* : 209.

Ainsi, ce chapitre dans un ouvrage encyclopédique marque l'importance du cirque dans le paysage du spectacle et Hugues Le Roux et Georges Strehly sont identifiés comme les précurseurs des écrits sur l'histoire du cirque. Cependant, la recherche de ressources bibliographiques est limitée, voire inexistante sur le sujet, et ces premiers auteurs doivent imaginer de nouvelles sources pour étayer leurs propos : les gravures, les registres, les témoignages et les articles de presses deviennent des appuis pour écrire avec méthode et rigueur l'histoire du cirque. Mais ces ressources valent pour l'histoire récente, et les textes traitants de l'Antiquité à leur époque relèvent bien plus de la mythologie et du folklore que de l'histoire. Toutefois, il s'agit d'un savoir en construction et l'ouvrage bibliographique de Delannoy illustre le début de l'intérêt des amateurs pour l'histoire du cirque au début du xx<sup>e</sup> siècle, à l'image de Henry Thétard qui lance en 1928 les *Chroniques du cirque* pour *Le Petit Parisien*<sup>1</sup> et qui publie son recueil d'articles en 1934. Par ailleurs, la première association des Amis du Cirque est créée en 1933.

## Deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Des amateurs prolifiques et fondateurs d'une littérature de référence

Toujours est-il qu'en 1940, le cirque commence à peine à entrer dans le champ de recherches, à travers les œuvres de passionnés et non à travers les travaux d'historiens. « La majorité des travaux sur le sujet que l'on trouve actuellement en France sont le fruit d'amateurs éclairés — dans le sens noble du terme<sup>2</sup> », rappelle Quentin Villa. Et ces éclairés sont, semblerait-il, influencés par l'École des Annales, lancée par Lucien Febvre et Marc Bloch en 1929 avec leur revue *Annales d'histoire économique et sociale* dans l'idée de développer la recherche sociale et économique plutôt que politique dans leur domaine, en s'appuyant sur tout type de documents.

Les passionnés fondateurs de la littérature de référence en matière d'histoire du cirque sont donc basés sur ce modèle d'histoire culturelle et sociale, qui vise une perspective globalisante. Ces amateurs se regroupent, et seize ans après la création des Amis du Cirque, Le Club du Cirque est formé, en 1949, à l'initiative de Henry Thétard. Contrairement à beaucoup de sociétés savantes d'histoire de l'époque, ce Club du Cirque reste très actif, lançant l'année de sa création une revue : *Le Cirque dans l'uni-*

---

1. Quentin VILLA, *Le cirque français dans l'entre-deux-guerres : entre innovation, culture de masse et imaginaire colonial*, Mémoire de master, Histoire (HISS), Université Rennes 2, 2021 : 4.

2. *Ibidem* : 3.

vers, encore publiée aujourd’hui. Or, comme l’explique Loïc Vadelorge, les sociétés savantes ont joué « un rôle culturel majeur, tant en ce qui concerne la valeur de leurs productions que la diffusion des sciences et en particulier l’histoire<sup>1</sup> ». Ainsi, Quentin Villa a pu observer ce phénomène avec le cas du *Cirque dans l’univers* : « [I]a revue a une influence déterminante puisqu’elle constitue un lieu de réunion et une rampe de lancement pour les historiens du cirque amateurs qui s’imprègnent d’une même façon d’écrire l’histoire du cirque. [...] la grande majorité des historiographes du cirque ayant publié en France depuis 1949 ont également été contributeurs du *Cirque dans l’Univers*<sup>2</sup> ».

Dans notre article : « Dilettantes ou historiens, portraits des premiers auteurs de l’histoire du cirque<sup>3</sup> », nous avons déjà eu l’occasion de nous pencher sur les trois auteurs principaux, Henry Thétard, Tristan Rémy et Paul Adrian, nous irons rapidement sur leur cas, pour pouvoir examiner les autres écrits. Ces trois hommes de lettres — journaliste, écrivain et bibliothécaire — sont les grandes figures de la littérature historique sur le cirque du xx<sup>e</sup> siècle.

Tristan Rémy (1897-1977) est le premier à utiliser l’expression d’« historien de cirque » concernant Georges Strehly, valorisant son modèle historiographique (approche mono disciplinaire, un chapitre d’histoire, une typologie technique) en le reprenant dès 1945 dans son premier essai sur *Les clowns* (1945). Il poursuit son œuvre jusque dans les années 1970 et « en 1977, il donna sa collection d’estampes et de photographies de cirque (notamment des portraits de clowns du xix<sup>e</sup> et du début du xx<sup>e</sup> siècle), mais aussi ses archives et notes de travail sur le cirque et le mime formant le Fonds<sup>4</sup> Rémy<sup>5</sup> ».

Pourtant, « la figure majeure de ces premiers historiens ou historiographes du cirque est Henry Thétard (1884-1968<sup>6</sup>) ». En effet, outre ses nombreux articles, il publie en 1947 son œuvre majeure, *La Merveilleuse histoire du cirque*, publiée en 3 tomes. Cette somme encyclopédique, présentant une histoire généraliste et internationale du cirque, puis les différentes disciplines, fera office à la fois d’exemple (dans la forme) et de

---

1. Loïc VADELORGE, « Sociétés savantes », *Historiographies*, Christian DELACROIX et al. (dir.), op. cit. : 611.

2. Quentin VILLA, op. cit. : 5.

3. Léa DE TRUCHIS, art. cit., op. cit.

4. Bibliothèque nationale de France, notice Tristan Rémy. En ligne : [https://data.bnf.fr/12769311/tristan\\_remy/](https://data.bnf.fr/12769311/tristan_remy/) (consulté le 21 octobre 2021).

5. Bibliographie des ouvrages sur le cirque de Tristan RÉMY : *Les Clowns* (1945, nouvelle édition augmentée 2002), *Le Cirque et ses étoiles* (1949), *Le Cirque Bonaventure* (1952), *Entrées clownesques* (1962), *Lieux communs et légendes dorées du cirque* (1973) ; articles de presse concernant le cirque de 1931 à 1959.

6. Quentin VILLA, op. cit. : 4.

source<sup>1</sup>. Or, cette dernière fonction est problématique : les pionniers des récits sur le cirque deviennent des sources, et l'utilisation de leurs écrits se fait sans regard critique sur leur épistémologie et sans travail sur les sources citées<sup>2</sup>.

De la même façon, chez Paul Adrian (1919-2013), archiviste passionné, la distinction entre traitement historiographique des sources et lecture de récits antérieurs n'est pas nette. Ainsi, « du journaliste à l'historien, le pas est vite franchi par les passionnés dotés d'une belle plume. La documentation devient alors histoire<sup>3</sup> ». Il est même invité à écrire en 1973 l'article « Cirque » et en 1975 l'article « Prestidigitation » pour *La Grande Encyclopédie*. Dans le cas de Paul Adrian, on constate que le problème n'est pas tant le manque de sources (puisqu'en tant que collectionneur, il se distingue par sa riche documentation), mais bien leur traitement en tant qu'outil archivistique et historiographique<sup>4</sup>.

Dans les années 1940, malgré la volonté de déconstruire l'imaginaire du cirque à travers des écrits historiques et méthodiques — on retrouve par exemple les listes bibliographiques —, à la manière des historiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle cherchant une rigueur méthodologique pour légitimer leur science, cette littérature demeure de l'ordre du folklorique, pour reprendre les mots de Gaëtan Rivière : « [l]a merveilleuse histoire du cirque d'Henry Thétard est le prototype de cette littérature folklorique : traitant tout d'abord des traditions antiques du cirque puis de son existence à l'échelle européenne, l'auteur s'attarde par la suite sur les différentes disciplines qui constituent les arts du cirque, mais également sur les chapiteaux, l'éducation ou la vie ambulante des circassiens<sup>5</sup> ».

---

1. Roland AUGUET, « Avant-Propos », *Histoire et légende du cirque*, Flammarion, 1974 : 5.

2. Bibliographie des ouvrages sur le cirque de Henry THÉTARD : *Les Dompteurs ou la Ménagerie des origines à nos jours* (1928), *Coulisses et secrets du Cirque* (1934), *La merveilleuse histoire du Cirque* (en 2 vol., 1947 — L'édition originale est accompagnée d'un 3<sup>e</sup> volume sur *Les Fratellini*), *Des hommes, des bêtes : Le zoo de Lyautey* (1947) ; articles de presse dans *Le Petit Parisien* entre 1928 et 1940 puis dans *La Revue des deux mondes* entre 1948 et 1955.

3. Joëlle GARCIA et Philippe HENWOOD, « Le cirque commence à cheval : les archives de Paul Adrian au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France », *In Situ*, 27, 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/insitu/11906> (consulté le 21 octobre 2021).

4. Bibliographie des ouvrages sur le cirque de Paul ADRIAN : *Histoire illustrée des cirques parisiens d'hier et d'aujourd'hui* (1957), *Sur les chemins des grands cirques voyageurs* (1959), *Attractions sensationnelles* (1962), *Cascadeurs et casse-cou* (1967), *Le cirque commence à cheval* (1968), *Ce rire qui vient du cirque, complété par le Dictionnaire des rois du rire de Geneviève Adrian* (1969), *En piste les acrobates. 1 : Sauteurs, contorsionnistes, athlètes, hercules* (1973), *Cirque parade* (1974), *En piste les acrobates. 2 : À vous, les jongleurs* (1977), *Le cirque commence à cheval* (2<sup>e</sup> éd. augmentée 1979), *Cirque au cinéma, cinéma au cirque* (1984), *Ils donnent des ailes au cirque* (1988), *Le sens de l'équilibre* (1993) ; écrit des articles entre 1934 et 2007.

5. Gaëtan RIVIÈRE, *Genèse et développement du domptage de cirque (début du XIX<sup>e</sup> — milieu du XX<sup>e</sup> siècle)*. *Histoire, mises en scène, médiatisation*, Thèse de doctorat dirigée par Nathalie Petiteau et Philippe Goudard, Histoire, Université d'Avignon, soutenue le 15 décembre 2022 : 17.

En effet, il n'y a pas de présentation ni de travail de sources, au sens de « documents produits par les acteurs de l'histoire étudiée, datant du moment choisi pour l'enquête ou de peu après, parfois transmis sous formes réélabores<sup>1</sup> ». Ce sont les écrits de leurs contemporains ou de leurs prédecesseurs, et non les sources mêmes (carnets, journaux, etc.). L'approche donc est davantage encyclopédique et vulgarisatrice qu'historique.

Pendant, il faut leur accorder plus de rigueur méthodologique que d'autres, comme Serge (clown et producteur d'émissions sur le cirque), qui publie son *Histoire du cirque* en 1947. Cet auteur reprend le modèle stylistique de Hugues Le Roux et raconte un récit des origines du cirque très empreint de la méthode d'enseignement de l'histoire du début du siècle précédent. En effet, Patrick Garcia et Jean Leduc expliquent que :

[...] le programme [d'histoire en 1802] se réduit à des indications très générales qui reprennent la progression adoptée dans les anciens collèges : histoire sainte et mythologie, puis histoire de l'Antiquité, enfin histoire nationale<sup>2</sup>.

Or Serge épouse ce modèle d'une histoire tracée dans les grandes lignes, ponctuée d'anecdotes et de noms, qui ne s'appuie pas sur des sources présentées mais sur du récit folklorique. On est donc sur un modèle d'écriture de l'histoire qui semble désuet par rapport à ses contemporains et par rapport à l'École des Annales.

Certains, comme Monica Renevey (dompteuse et journaliste), en dirigeant *Le grand livre du cirque* en deux tomes (1977), poursuivent le travail encyclopédique sur le modèle de Thétard, et délègue à des spécialistes le soin de chaque chapitre, pour tendre vers cette vision exhaustive du livre d'histoire. D'autres s'attellent à ces ouvrages monographiques, se centrant sur des personnages ou lieux emblématiques, à partir de carnets, d'articles de presse et d'archives parfois de leur propre famille ou cirque :

[L]es ouvrages d'Yvonne Boymond sur la vie de Sarah Caryth, dompteuse de serpents ou de Paul Fratellini sur sa propre carrière et celle de ses frères peuvent être cités. À côté de ces livres de carrières d'artistes, certains s'intéressent à des établissements de cirque. Alfred Häsler se penche sur la famille Knie, Serge sur les frères Amar, Molier sur son propre cirque amateur<sup>3</sup>.

D'autres encore, pour faire office de preuves, s'appuient largement sur des images. À titre d'exemple, Jean Durkheim (*Le cirque*, 1955) résume en 10 pages les codes du cirque, de son imaginaire et du système de diffusion sous chapiteau pour ensuite présenter des photos d'archives. Cependant,

---

1. Nicolas OFFENSTADT, « Archives, documents, sources », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 68.

2. Patrick GARCIA et Jean LEDUC, « Enseignement de l'histoire en France », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 125.

3. Gaëtan RIVIÈRE, *op. cit.* : 18.

elles ne sont pas commentées : alors même que ces images pourraient être traitées comme des sources, aucune donnée n'est interprétée. L'auteur ne les exploite pas en tant qu'archives mais plutôt en tant qu'exemples pour le folklore. On retrouve alors l'idée de Gaëtan Rivière que l'histoire du cirque s'écrit à cette période par superposition, par tableau, et par individus, bien plus qu'elle n'est traitée comme objet d'étude : « [c]ette histoire est surtout une multitude d'anecdotes, de dates et de noms. [...] Ces érudits tentent de donner les dates des évolutions : la date de la genèse de l'auguste, l'apparition du trapèze volant, etc. Ces dernières se suivent, se superposent, liées ou non entre elles, forment une frise chronologique des événements du cirque<sup>1</sup> ».

Notons que le champ d'étude académique de l'histoire évolue, et que, comme l'explique Emmanuelle Picard, l'entre-deux guerres est une période de structuration des spécialités et de renouvellement des méthodes, et les années 1960 sont témoins d'une multiplication des champs et objets de recherches en histoire. On peut constater ce nouvel élan avec des auteurs comme Roland Auguet (journaliste et producteur radio spécialiste de l'histoire des spectacles) qui cherche à « rattacher l'histoire du cirque au contexte économique et sociale dans lequel il s'est épanoui<sup>2</sup> ». D'ailleurs on observe aussi le début du détachement du modèle méthodologique de Henry Thétard, puisque Roland Auguet se permet de commenter et critiquer la thèse de Thétard. De la même manière, Dominique Jando (clown, pédagogue et fondateur de plusieurs clubs de passionnés) adopte une écriture plus rigoureuse avec la description des faits dans son *Histoire mondiale du cirque* (1977), riche en détails d'ordre historiographiques.

Les années 1970 sont aussi un temps de renouvellement du paradigme esthétique du cirque : la présence des animaux sauvages, la nécessité de la piste et du chapiteau, et de la construction du spectacle divisé en numéros sont remis en questions. On peut se demander si ce changement méthodologique d'écriture de l'histoire du cirque (en rupture avec les premiers écrivains) n'est pas aussi le fait d'un nouveau regard du public sur cet art : il n'est plus l'heure des ouvrages hagiographiques et encyclopédiques, mais bien d'un regard socio-historique sur un art en plein bouleversement esthétique et économique.

Le xx<sup>e</sup> siècle est donc un temps pendant lequel les écrits sur l'histoire du cirque prolifèrent, publiés par des passionnés volontaires qui construisent une base de connaissances riches mais dont les sources restent obscures. Les trois figures de proues, Henry Thétard, Tristan Rémy et Paul Adrian, illustrent bien le profil des amateurs passionnés — gens de lettres plus ou moins investis dans des activités de cirque — qui contribuent à cette littérature, entre histoire et récit folklorique. Si la volonté de présenter

---

1. *Ibidem* : 17-18.

2. Roland AUGUET, *op. cit.* : 5.

un travail méthodologique est affiché, nulle méthodologie n'est présentée, peu de sources sont citées (si ce ne sont les références bibliographiques des autres historiens amateurs) ou exploitées (les photos et gravures servent d'exemple plus que d'archives sur lesquelles s'appuyer).

La seconde moitié du <sup>xx</sup>e siècle voit donc fleurir des sommes encyclopédiques avec un modèle précis (une histoire de l'Antiquité à l'époque contemporaine, puis un nuancier des techniques, le tout alimenté par des anecdotes journalistiques). L'autre modèle est celui des monographies centrées sur un artiste, une famille ou un cirque, souvent écrites par des personnes intimes, qui puisent dans les carnets et registres familiaux. Et ces écrits, qui tendent vers une rigueur scientifique historique sans y parvenir tout à fait, deviennent les ressources principales pour la découverte de l'histoire du cirque au moment où cet art commence à intéresser les politiques publiques.

## Début du <sup>xxi</sup>e siècle. Renouveau des écrits sur l'histoire du cirque, entre travaux amateurs et travaux scientifiques

Pour résumer :

[L]a littérature historique sur le cirque jusqu'aux années 1980 peut être qualifiée de folklorique, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse principalement aux traditions, aux usages et aux arts populaires. Elle rend compte des aspects pittoresques du cirque sans apporter d'analyse précise sur le sujet traité<sup>1</sup>.

Mais dans les années 1980, avec l'essor du Nouveau cirque, cet art prend une nouvelle place dans le paysage politico-culturel français. Comme le rappelle Étienne Jollet, « l'histoire de l'art est avant tout, en Occident, une entreprise de légitimation<sup>2</sup> ». Or, replacer un art dans son contexte social et économique (en suivant le courant de pensée de la Nouvelle Histoire) pour lui donner de la visibilité et l'intégrer dans une histoire culturelle plus large lui permettrait d'acquérir une légitimité culturelle. Le cirque n'échappe pas à ce mouvement : cette entreprise de légitimation est initiée par des amateurs, et se poursuit en étant soutenu par des politiques d'État. Martine Maleval explique le mouvement de défense du cirque au début des années 1980 : « [L]es premiers engagements de l'État vis-à-vis du cirque s'accompagnent d'une défense de la tradition qui, pour certains, s'appuie sur une sauvegarde du patrimoine (au moins architectural<sup>3</sup>). »

---

1. Gaëtan RIVIÈRE, *op. cit.* : 16.

2. Étienne JOLLET, « Histoire de l'art : quelle histoire ? quel art ? », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 196.

3. Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, L'Harmattan, 2010 : 52.

Dans cette dynamique de sauvegarde, l'État valorise deux types de productions sur l'histoire du cirque, celle des amateurs éclairés comme celle des chercheurs académiques.

## Le cas Pascal Jacob, héritier des amateurs éclairés

C'est dans ce contexte que Pascal Jacob (1962-) publie ses premiers ouvrages sur le cirque, après une maîtrise sur le cirque américain. *La grande parade du cirque* paraît en 1992 chez Gallimard, dans la collection « Découvertes » ; c'est un petit ouvrage aux informations condensées, présenté comme un livre facile d'accès, avec le texte superposé aux images. Outil de vulgarisation par excellence, il est même réédité dix ans plus tard, sous le titre : *Le Cirque, un art à la croisée des chemins* (2001), avec un nouveau chapitre qui traite des mutations des vingt dernières années. Comme l'explique Gaëtan Rivière, « Pascal Jacob se pose en amateur-historien du cirque » grâce à sa capacité à déconstruire les « idées reçues, légendes et anecdotes non vérifiées afin de les remplacer par la preuve archivistique<sup>1</sup> », notamment les images d'archives qu'il exploite directement dans les textes en s'appuyant dessus. On peut aussi sentir chez cet auteur la trace de Paul Ricœur qui défend la nécessité littéraire et narrative de l'écriture de l'histoire<sup>2</sup>. Ainsi, dans son ouvrage publié à l'occasion d'une exposition, *Le cirque : regards sur les arts de la piste du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours* (1996), l'histoire du cirque est racontée comme histoire-récit, et c'est un style très littéraire que l'on peut retrouver dans tous ses livres<sup>3</sup>.

---

1. Gaëtan RIVIÈRE, *op. cit.* : 20.

2. François DOSSE, « Récit », Christian DELACROIX *et al.* (dir.), *op. cit.* : 869.

3. Bibliographie des ouvrages sur le cirque de Pascal JACOB (non-exhaustive), cette bibliographie ne comprend pas les traductions publiées dans d'autres pays, les articles ni les ouvrages collectifs auquel il a pu contribuer : *La Grande Parade du Cirque* (1992), *Le Cirque : Regards sur les arts de la piste du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours* (1996), *Le Cirque : Un art à la croisée des chemins* (2001 — nouvelle éd. de l'ouvrage paru en 1992 sous le titre *La grande parade du cirque*), *Le Cirque : Du théâtre équestre aux arts de la piste* (2002), *Les Acrobates* (2001), *Les Clowns* (2001), *Les Jongleurs* (2002), *La fabuleuse histoire du cirque* (2002), *Le Cirque : Voyage vers les étoiles* (2002), *Espaces de cirque* (avec Christophe Pourtois, 2002), *L'Opéra, fastes et vertiges* (2003), *Bêtes de cirque* (2004), *La Saga des Fratellini* (avec Laurent Gachet, 2004), *Extravaganza ! : Histoires du cirque américain* (2005), *Désir(s) de vertige : 25 ans d'audace* (avec Michel Vézina, 2007), *La Souplesse du dragon : Repères et références pour une histoire du théâtre acrobatique en Chine* (2008), *Trente ans : Festival mondial du cirque de demain* (2009), *Cirque et Compagnie* (2009), *Les Nouveaux Nez* (2012), *Jean Dufy, le cirque en majesté* (2012), *Un Cirque*, portfolio de dessins de Claude Renard (2012), *Les Métiers du cirque, histoire et patrimoine* (avec Christophe Raynaud de Lage, 2013), *Paris en pistes : Histoire du cirque parisien* (2013), *En piste ! : Les plus beaux costumes de cirque* (2013), *Music Hall, du Mans à Macao* (2013), *Une histoire du Cirque* (2016), *Des corps de cirque* (2018), *L'Art fait son cirque* (2018), *La fabuleuse Histoire du Zoo* (avec Christophe Raynaud de Lage, 2018), *Clowns !* (2018), *Génération Eloïze* (2019), *Mes Mots du Cirque* (avec Guillaume Fargas, 2019), *Le Cirque Molier* (avec Vincent Ducrey et Raphaël Turcat, 2020), *Place au cirque !* (2020).

Sa production sur l'histoire du cirque est assez emblématique du tournant institutionnel pour revaloriser le cirque à travers son renouveau esthétique : avec l'année des Arts du cirque en 2001, il devient largement sollicité par les institutions pour vulgariser, raconter, détailler ses connaissances sur l'histoire du cirque selon les occasions et les commandes (un artiste mis en valeur ou une exposition par exemple). Parmi toutes les publications de cette année-là, on retient notamment *Le cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste* (2002), publié avec le concours du ministère de la culture et de la communication aux éditions Larousse. Ce livre se veut encyclopédique, pédagogique, accessible et développé. Autre livre publié avec le concours du ministère de la culture et de la communication : *Le cirque voyage vers les étoiles* (2002). Cet ouvrage s'appuie majoritairement sur des photographies, se réfère à des compagnies contemporaines et permet de créer le lien entre cirque de tradition et Nouveau cirque, à travers une chronologie plus détaillée. La même année, Pascal Jacob publie *La fabuleuse histoire du cirque* (2002). Avec ce titre en hommage à Henry Thétard, l'auteur veut reprendre les codes encyclopédiques des amateurs de cirque du siècle précédent. On peut comprendre, avec autant de publications, le reproche qui lui est fait par les historiens de formation : « [e]n raison de leur format limité (ils excèdent rarement 300 pages), ces livres manquent de profondeur et font preuve d'une tendance à la simplification pouvant induire en erreur. On peut de plus leur reprocher de se répéter fortement de l'un à l'autre. À quelques exceptions près, *Une histoire du cirque*, sorti en 2016, reprend par exemple les mêmes éléments que *La fabuleuse histoire du cirque*<sup>1</sup> ».

Avec sa collaboration avec le photographe Christophe Raynaud de Lage, il multiplie également les beaux albums, comme *Cirque et compagnies* (2009) ou encore *Les métiers du cirque, histoire et patrimoine* (2013). Ces ouvrages, même s'ils reprennent des éléments historiques, s'ancrent dans l'actualité du Nouveau cirque et Pascal Jacob s'intéresse moins aux récits des origines qu'aux liens qui existent entre l'histoire et le présent. En prenant appui sur certaines compagnies contemporaines pour illustrer son discours, il cimente leur réputation.

Si Pascal Jacob est l'héritier des dilettantes du xx<sup>e</sup> siècle qui ont fondé la littérature sur l'histoire du cirque, il impose son savoir à l'orée du xxi<sup>e</sup> siècle. Si ses prédécesseurs faisaient de l'histoire à partir des récits (témoignages et articles de presse), Pascal Jacob fait grâce à sa plume de l'histoire-récit et sa plus grande qualité sera celle de rendre accessible l'histoire du cirque pour redorer les couleurs de cet art. Toutefois, après 10 années d'hégémonie sur la littérature francophone d'histoire du cirque, son modèle s'essouffle. Dans le même temps, les historiens de formations commencent à s'intéresser à la question.

---

1. Quentin VILLA, *op. cit.* : 4.

## Les travaux des autres contemporains, entre amateurisme et académisme

Avant de se pencher sur les écrits d'universitaires sur l'histoire du cirque, il faut rappeler que Pascal Jacob n'est pas le seul écrivain de l'histoire du cirque hors du modèle académique. Quentin Villa dresse le portrait de Dominique Denis, ancien clown et dilettante contemporain :

Dominique Denis se démarque des auteurs précédents de par son approche monographique. [...] Toutefois, Dominique Denis n'a pas totalement renoncé aux vues « universalistes » de ses prédécesseurs et c'est ainsi qu'est paru en 2013 ce qui constitue peut-être son *magnum opus*, *l'Encyclopédie du Cirque de A à Z*, une somme illustrée et extrêmement complète de 4 000 entrées, à la fois lexicales et historiques. Dominique Denis s'illustre également par une rigueur historique plus importante : en fin de livre, il cite ses sources<sup>1</sup>.

Même si la rigueur historique ne se limite pas aux sources, ce que Quentin Villa souligne dans ce portrait, c'est qu'il s'agit là d'une démarche qui jusque-là manquait cruellement aux écrits sur l'histoire du cirque. Dominique Denis se distingue donc dans sa volonté d'écrire une œuvre historique la plus exhaustive possible en multipliant les monographies détaillées et (relativement) sourcées. En effet, il a publié depuis 1974 plus de 45 ouvrages sur le cirque dont des œuvres dédiées à des lieux avec des périodes précises, à des figures et des familles de cirque ou à des thématiques et disciplines particulières<sup>2</sup>. Il crée sa propre maison d'édition (Arts des 2 mondes, 1997), dont le comité éditorial est largement occupé par des membres du Club du Cirque. Ce réseau lui permet de mobiliser des connaissances de ce cercle d'amateurs éclairés, mais aussi les archives et collections des fonds privés de ces passionnés.

On peut sentir une dynamique chez ces auteurs contemporains d'élargir les sources ou que toutes traces deviennent de potentielles sources pour faire histoire, avec par exemple des ouvrages basés sur le traitement iconographique (photos, gravures, affiches, cartes postales), comme le fait Alain Poulin en 2007 en publiant *Ainsi naquit le cirque*. L'image d'archive est désormais traitée au premier plan pour faire le commentaire d'une histoire, à la manière de Noel Daniel avec sa somme en trois langues qui comporte plus d'images d'archive que de texte. *The Circus, 1870s-1950s*

---

1. *Ibidem* : 7-8.

2. Bibliographie partielle des ouvrages sur le cirque de Dominique DENIS, parmi ses 45 ouvrages on retient : *L'Art de la Jonglerie*, 3 tomes (1987-89-92), *Le Cirque en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (2013), *Encyclopédie du Cirque de A à Z* (2013), *Fabuleuses Affiches de Cirque* (2014), *Clowns de Cirque — Histoire des Comiques de la Piste* (2015), *Philip Astley — La naissance du Cirque* (2018), *Nouveau Cirque — Paris. de la Belle Époque* (2020), *Histoire du Cirque — 250 ans en 250 images* (2020), *Stars féminines au Cirque* (avec Michèle Pachany-Léotard, 2021).

(2008) propose une approche par chapitres thématiques, en rupture avec le modèle de Henry Thétard. Les nouveaux modèles d'écriture d'histoire du cirque se développent, à l'image de Jean Pruvost, académicien spécialiste des mots, qui s'intéresse au *Cirque* (2013) pour raconter ce que tous les mots de cirque évoquent de féerie. Son format n'est donc pas seulement celui de l'histoire générale puis description des disciplines, il y ajoute des histoires de grandes familles de cirque et des citations d'œuvres littéraires pour illustrer l'inspiration que provoque cet univers. Il faut aussi nommer Paul Bouissac, pionnier des études de cirque, qui s'y intéresse dès 1968<sup>1</sup> à travers son approche sémiotique. Ainsi, comme le soulève Gaëtan Rivière, « [a]lors que la littérature sur le cirque jusqu'aux années 1980 était généraliste, à l'exception des monographies sur les familles ou les artistes de cirque, la période qui suit amène les auteurs à conduire des analyses sur des thématiques précises touchant à l'univers de la piste<sup>2</sup> ».

Et que font les historiens académiques ? Dans leur introduction à l'ouvrage *Historiographies*, les auteurs rappellent que le lien entre histoire académique et histoire dite « populaire » n'est pas toujours facile, « les historiens de métier ont du mal à défendre des positions pertinentes face aux demandes mémorielles et à la “consommation” historique<sup>3</sup> ». Pour l'objet de recherche qu'est le cirque, les historiens de métier n'ont pas été présents pour la mise en place des grands récits généraux. Aussi, on voit désormais l'approche académique du sujet par des axes très pointus, qu'ils soient centrés sur des périodes historiques (Maleval, 2010 ; Hodak, 2018 ; Villa, 2021), des disciplines (Clouzot, 2011 ; Nguimfack-Perault, 2016 ; Martinez, 2021 ; Rivière, 2022), des personnalités (Noiriel, 2012 ; Blancaert, 2013 ; Petiteau, 2018 ; Granger, 2020), ou des lieux (Nelis-Clément et Roddaz, 2008 ; Coutelet, 2015 ; Bézille, Froissart et Legendre, 2019).

Les études en cirque et leurs approches historiques se retrouvent même morcelées entre les différentes disciplines, comme la sociologie (Fagot, 2010 ; Sizorn, 2013 ; Covez, 2017) la sémiotique (Hotier, 2006 ; Bouissac, 2014), les arts du spectacle (Wallon, 2002 ; Goudard, 2010 ; Pencenat, 2013). Largement empreintes des mouvements de pensée de l'historiographie (notamment de la Nouvelle Histoire), les études en cirque font désormais de « l'histoire en miettes<sup>4</sup> », rompant avec la tradition des premiers écrits sur l'histoire du cirque (et du premier courant de l'École des Annales) d'entreprendre une histoire totale. Parce que les sommes généralistes de cirque restaient en surface, l'attrait des académiciens (historiens ou non)

---

1. Paul BOUISSAC, « Volumes sonores et volumes gestuels dans un numéro d'acrobatie », A.-J. GREIMAS (éd.), *Langage. Pratiques et langages gestuels*, Larousse, 1968 : 128-131.

2. Gaëtan RIVIÈRE, *op. cit.* : 19.

3. Christian DELACROIX et al. (dir.), « Introduction », *op. cit.* : 15.

4. François DOSSE, *L'Histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*, La Découverte, 1987.

se tourne vers l'hyperspécialisation pour mieux dresser collectivement le portrait détaillé de cet art. Cependant les travaux d'histoire, s'appuyant sur la pluridisciplinarité des études en cirque ou pas, restent minoritaires.

Pour conclure, même si « les premiers jalons [de cette] histoire écrite de l'intérieur pour le grand public proposent un récit des origines inlassablement recopié d'une publication à une autre<sup>1</sup> », les premiers auteurs de l'histoire du cirque ont été fondateurs d'un champ de recherches qui reste aujourd'hui à explorer. Cette littérature d'histoire écrite par des amateurs s'est construite sur du folklore, sur des anecdotes journalistiques, sur des récits personnels, en reprenant surtout la méthode historiographique de l'École des Annales. Ces écrits généralisants doivent donc être pris avec précaution aujourd'hui mais restent une base d'approche nécessaire pour le grand public. L'influence de la Nouvelle Histoire et d'une nouvelle génération de passionnés de cirque (académiciens ou amateurs) permet de questionner ces premiers écrits et de s'investir sur des axes de recherches précis dans l'histoire du cirque. Cette génération du XXI<sup>e</sup> siècle vise donc désormais à fonder une littérature scientifique (même morcelée entre les disciplines) pour nourrir les futures générations de chercheurs sur le cirque.

---

1. Natalie PETITEAU, « Premières approches pour une histoire des publics du cirque en France (années 1770-années 1930) », *Revue d'histoire culturelle*, 2021. En ligne : <http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=513> (consulté le 04 septembre 2022).

# Du sensationnel au sensoriel

## *Vers une connaissance désacralisée du cirque aérien contemporain*

Lucie BONNET

Unité de recherche Litt&Arts  
Université Grenoble Alpes

Avec leur récente émergence, les études circassiennes voient apparaître d'autres manières d'écrire l'histoire, les évolutions et les pratiques de cet art, un exemple parmi tant d'autres est celui du projet de recherche artistique *Circus Dialogues* (KASK, Ghent). L'ouvrage *Thinking through circus* résulte de cette recherche et traduit bien une dynamique actuelle : celle de traiter du et avec le cirque pour le comprendre dans sa totalité et pour s'émanciper de visions stéréotypées. Si l'ouvrage susmentionné pose la question : « [w]hat does circus hide in order to stage freedom<sup>1</sup> ? », cet article tentera d'apporter des éléments de réponse pour le cas des aériens<sup>2</sup>. Bien que quelques auteur·ice·s comme Roland Barthes par sa reconnaissance du travail dans le music-hall et le cirque dans ses *Mythologies*<sup>3</sup>, ou Colette qui raconte le métier d'artiste de pantomime et ses découragements dans *L'envers du music-hall*<sup>4</sup>, ou encore Georges Strehly dans sa classification détaillée, technique et illustrée des arts acrobatiques avec *L'acrobatie et les acrobates*<sup>5</sup> ont fait état du travail caché derrière les prouesses circassiennes, il semblerait que les pratiques aériennes soient davantage attachées à un imaginaire de la légèreté qu'à une réalité de l'effort. Dans son ouvrage *Rings of desire*, Helen Stoddart (2000) traite du mythe des aériens

---

1. « Qu'est-ce que le cirque cache pour mettre en scène la liberté ? », dans Bauke LIEVENS, Quintijn KETELS, Sebastian KANN, Vincent FOCQUET (dir.), *Thinking through circus*, Arts Paper Editions, 2019 : 9.

2. Par aérien, sont désignées l'ensemble des disciplines circassiennes acrobatiques qui ont lieu dans les airs et qui impliquent la présence d'un agrès ou d'une matière.

3. Roland BARTHES, *Mythologies*, Seuil, 1957.

4. COLETTE, *L'envers du music-hall*, Flammarion, 1913.

5. Georges STREHLY, *L'Acrobatie et les acrobates*, C. Delagrave, 1880.

comme étant ce qu'elle nomme des « figures insubstantielles<sup>1</sup> » devant faire croire à l'impesanteur par l'invisibilisation du labeur corporel. Les artistes de cirque du XIX<sup>e</sup> siècle ont alimenté cette fascination qui a conduit le public à les considérer comme des créatures fantastiques<sup>2</sup> et intemporelles, échappant aux prises du temps, avec le risque de ne conserver que le sensationnel.

De ces traces d'artistes aérien·ne·s, dont ni la voix<sup>3</sup> ni la sueur ne nous parviennent, émerge la nécessité d'écrire une histoire du cirque aérien contemporain et de ses pratiques dans lesquelles la fascination ne semble plus être la norme. En effet, en tant que praticienne de cirque, j'ai toujours eu la sensation qu'il existait un décalage entre la façon dont les disciplines aériennes se pratiquent et les représentations des corps qui les exercent — voire les imaginaires qui en subsistent. Autrement dit, la pratique et la connaissance vécue du corps aérien pourraient faire débat avec l'histoire du corps aérien. Dans cet article, nous cherchons à déterminer comment les pratiques contemporaines, au travers de l'enquête de terrain et des expériences des circassien·ne·s d'aujourd'hui, déplacent le paradigme dont le cirque aérien a hérité dans l'histoire. En d'autres termes, que nous raconte l'histoire contemporaine des aériens en dehors des registres du sensationnel, du romantique<sup>4</sup> ? En somme, il s'agira de déterminer com-

---

1. "Insubstantial figure", Helen STODDART, *Rings of desire: circus history and representation*, Manchester University Press, 2000 : 178.

2. À l'image des Grigolatis Girls sur les affiches du Ringling Bros. où elles sont représentées en femmes ailées flottant dans les airs dans une filiation claire avec le mythe des sylphides.

3. Jusqu'à récemment, les études circassiennes ont retracé l'histoire du cirque davantage à partir de matériaux iconographiques que de témoignages, de paroles, ou du vivant. À titre d'exemple du foisonnement et de la valorisation de ces supports visuels (principalement des affiches et des photographies), voir : Daniel NOEL (éd.), *The circus*, Taschen, 2016. Il est d'ailleurs possible de trouver dans cet ouvrage quelques affiches représentant des disciplines aériennes avec des corps à la physicalité troublante, c'est-à-dire qui incarnent totalement l'impesanteur et l'absence d'effort dans des postures et dispositifs qui défient l'entendement.

4. L'imagerie romantique évoquerait la sensibilité, la rêverie et s'opposerait alors à une réalité de l'effort de la pratique aérienne. Nous prenons ici appui sur la citation suivante : « [*f]emale aerialists were increasingly advertised with poster imagery of floating bodies, and circuses up to the 1910s often utilized posters with a generic female doing nondescript aerial action at some distance above the audience. Romanticized imagery made the action appear to happen without exertion. [...] There was an increasing gap between a visual association of ethereal flight that implied involuntary action, and a performer's strenuous exertion that could still be seen in the execution of many aerial acts. » Peta TAIT, *Circus bodies. Cultural identity in aerial performance*, Routledge, 2005 : 61. [Trad. : « [L]es femmes aériennes étaient de plus en plus mises en avant avec des affiches montrant des corps flottants, et jusqu'aux années 1910, les cirques utilisaient des affiches avec un personnage féminin générique faisant une action aérienne quelconque à une certaine distance au-dessus du public. Les images romantisées donnaient l'impression que l'action se passait sans effort. [...] Il y avait un écart de plus en plus grand entre une association visuelle de vol éthéré qui impliquait une action involontaire, et l'effort épuisant d'un interprète. »]*

ment les créations contemporaines réinventent les esthétiques du cirque aérien, et comment la recherche peut identifier ce basculement. Dans un premier temps, nous déchiffrerons comment l'observation des créations circassiennes contemporaines, que nous nommerons de l'expérimentation, déplace l'imaginaire romantique désuet des aériens vers une réalité de l'effort, puis nous étudierons les façons dont le regard analytique est augmenté par la pratique des aériens. À partir de ces éléments, j'avance l'hypothèse que pour construire une histoire des pratiques et représentations aériennes décentrée du sensationnalisme, il est nécessaire d'intégrer le vécu des artistes et une compréhension de leur labeur corporel. Cette méthode pourrait même conduire à les considérer comme une *archive incarnée*<sup>1</sup>, pour reprendre les termes de Katherine Profeta (2015).

## À l'écoute du poids dans le cirque contemporain

Si les imaginaires du cirque des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles étaient principalement nourris de représentations visuelles de corps sans substance, et sans voix, aujourd'hui des circassien-ne-s et des chercheur-euse-s s'affairent à critiquer et à déconstruire cette illusion d'un cirque sans effort et donnent accès à ce qui compose le travail d'artiste de cirque. Grâce à l'enquête de terrain, consistant à observer des processus de création en intégrant la pratique du cirque, il devient possible de pallier ce décalage entre la représentation et l'effort, et ce déséquilibre entre la perception du public et le vécu des artistes, ou du moins de leur écoute. En outre, l'immersion dans le terrain permet de demeurer intrinsèquement connectée à la réalité pratique du cirque contemporain français, cela constitue aussi une ressource très riche sur les corps aériens au travail. En documentant les pratiques, protocoles et savoir-faire mis en œuvre, il devient possible d'entrevoir un tournant dans l'historicisation des pratiques aériennes. Dans une approche longitudinale, cette plongée dans le terrain s'étale sur une durée de plus d'un an auprès du Groupe La Marge, constitué d'Inbal Ben Haim<sup>2</sup>, Domitille Martin<sup>3</sup> et Alexis Mérat<sup>4</sup> pour leur création *Pli*, qui bouleverse notamment les codes des disciplines aériennes en réinventant l'agrès de cirque à partir du papier<sup>5</sup>. L'observation du développement de *Pli* a pu s'effectuer

---

1. "As discussed in chapter 2, the performers constitute the embodied archive; in many instances the research that needs to be done is close at hand, with them.", Katherine PROFETA, *Dramaturgy in Motion. At work on dance and movement performance*, The University of Wisconsin Press, 2015 : 148.

2. Inbal Ben Haim est circassienne, spécialisée en corde lisse.

3. Domitille Martin est plasticienne et scénographe.

4. Alexis Mérat est plasticien et ingénieur plieur-froisseur.

5. Si l'aérien est généralement associé aux impératifs de dépassement, de risque, de prouesse et d'émancipation des lois physiques, la simple présence d'un agrès dans les airs

lors des résidences de recherche, d'écriture et de création, ainsi que des répétitions du groupe au Centre Chorégraphique National de Grenoble, au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne, au Plus Petit Cirque du Monde de Bagneux, ainsi qu'aux SUBS de Lyon.

Le projet *Pli* dont la première représentation a eu lieu aux SUBS à Lyon le 10 novembre 2021 se définit comme une rencontre entre cirque et papier. La recherche doctorale qui nourrit cet article prend appui sur des créations de l'expérimentation des formes, des corps et de la matière aérienne, et *Pli* remplit tous ces critères. En effet, l'équipe du projet a pour ambition de réinventer les protocoles de fabrication des agrès, leurs esthétiques et la technique corporelle qui en découle avec une matière très ordinaire et ici très ambivalente : le papier. Cette matière, transposée dans les éléments scénographiques, les agrès et les costumes, implique l'invention d'un nouveau vocabulaire gestuel, de nouveaux savoir-faire, d'autres rapports à l'objet ; le processus de création offre alors la découverte d'une nouvelle technique acrobatique. Cette création, centrée sur le papier comme matière circassienne, possède un enjeu de taille : celui de mettre au jour une nouvelle discipline de cirque. Pour accomplir cet objectif, l'équipe de *Pli* a pu largement expérimenter cette matière lors de résidences de recherche durant lesquelles le potentiel circassien du papier a été éprouvé.

*Pli*, en prenant le parti de ne pas représenter la légèreté du corps, participe à la reconnexion de la représentation du corps aérien et de son labeur. Le premier élément est directement en lien avec la présence du corps acrobatique et aérien sur des agrès faits de papier. Les agrès de papier sont sans cesse soumis à de nombreuses transformations et le passage du corps sur sa surface laisse des traces très visibles et audibles : le papier s'étire, se froisse, rompt et prend d'autres formes. Tous ces éléments participent d'une mise en écoute et en symbole du poids de l'artiste, et viennent rendre palpable son caractère non-éthéré, finalement sa condition humaine et son attachement à la pesanteur. Ces agrès complètement nouveaux impliquent *de facto* des techniques corporelles inédites, bien que fortement aidées par la formation de cordéliste d'Inbal Ben Haim. Ce caractère inédit contribue à démanteler nos attentes d'observateur-ice-s, tout en conservant cette sensation du risque propre au cirque et en renversant les notions de force et fragilité : on se surprend à ne plus attendre la prouesse, à chercher l'inconnu dans les formes d'agrès et à constater que le régime d'efficacité inhérent aux pratiques aériennes laisse place à un dialogue avec la matière. Le papier, pensé comme léger, devient d'une résistance effarante et le corps aérien, supposé comme défiant la pesanteur, nous expose non

---

induit une attente auprès du public qui rassemble ces impératifs. Une stratégie pour s'émanciper de l'héritage du cirque et de son mythe de la légèreté serait de réinventer les supports acrobatiques.

Fig. 1 — Préparatifs de corde toronnée en papier.



Mercredi 21 juillet 2021 PPCM Bagneux. Photographie prise avec un appareil Canon EOS 1100D, 4272 x 2848 px. Archives personnelles de terrain.  
Crédit photographique : Lucie Bonnet.

pas un échec, mais une révélation : les artistes aérien-ne-s ne s’émancipent pas des lois de l’attraction terrestre, ils-elles jouent avec pour repenser le mouvement par la verticalité et un rapport différent à la gravité. Le second élément qui enrichit cette perception d’un corps aérien de substance et de labeur est la fabrication sur scène. L’équipe de *Pli* porte la volonté de fabriquer ou de finir d’assembler certains agrès à vue lors du spectacle et de mettre ainsi en lumière le travail d’Alexis Mérat et Domitille Martin. Fabriquer sur scène, c’était d’abord s’assurer que les spectateur-ice-s ne croient pas à une supercherie, et que cette rencontre entre cirque et papier ne se fasse pas sur le motif de l’illusion. Fabriquer sur scène, c’est aussi mettre en lumière l’effort, la technicité et la beauté du geste artisanal qui s’augmente d’une dimension chorégraphique, observable dans la figure 1. Fabriquer sur scène souligne le processus de création, caché aux yeux des spectateur-ice-s de cirque traditionnel, et les confronte à la fabrique du spectacle<sup>1</sup>.

Ce choix dans la création pourrait réduire le fossé qui sépare la réalité des pratiques aériennes et les façons dont ces disciplines sont perçues. Par

---

1. *Pli* s’inscrit dans un courant du cirque nouveau et contemporain dont la dramaturgie repose sur les objets en cours de transformation, à l’image de *Traversée* de la compagnie Basinga, qui sollicite des habitant-e-s du lieu de la représentation en les intégrant au processus d’installation du fil de funambule.

ailleurs, un autre parti pris esthétique est celui de la masse, du volume de papier présent sur scène qui envahit l'espace et empiète littéralement sur les corps. Ce foisonnement met en lumière le travail nécessaire à chaque représentation : il faudra ranger, reconstruire, réparer les formes et agrès que nous avons vu naître et mourir sous nos yeux. Imposer le temps de la fabrication au public induit aussi un rythme lent de spectacle, et conduit chaque spectateur à réaliser l'effort derrière chaque représentation et à appréhender l'œuvre dans sa totalité. Cette démarche renouvelle en partie l'imaginaire des aériens qui était souvent relégué à un temps court, la fulgurance des prouesses aérienne allant de pair avec l'effort qu'elles demandent. En plongeant les spectateur·ice·s dans la lenteur et la profusion de matière, le régime d'attention se trouve modifié : il faut écouter, chercher et deviner le corps qui se dissimule derrière le papier — à l'image du visage dissimulé d'Inbal Ben Haim sur la figure 2 — et accepter de suivre une exploration plutôt que d'attendre une prouesse acrobatique. Le labeur est mis à l'honneur par le dialogue, puis la fusion, du geste artisanal et du geste circassien qui offrent ensemble une autre définition de l'extraordinaire. En insérant le papier, comme élément du quotidien, sur scène, l'équipe de *Pli* propose une esthétique contemplative permettant de s'étonner des capacités des objets que nous côtoyons tous les jours. Dans la lignée d'autres œuvres, *Pli* s'éloigne d'une vision romantique des aériens pour proposer une autre perspective du réel, dans laquelle le corps n'agit plus contre les forces, l'espace et la matière, mais à leur côté.

Au cours de semaines de présence lors des résidences de recherche, d'écriture et de création, j'ai pu expérimenter une posture de recherche immersive. Si « faire du terrain [...] c'est aussi le faire, le fabriquer<sup>1</sup> », il convient de faire face aux biais du terrain et de restituer une implication qui transcende la posture de simple témoin et rejoint davantage la pensée de Gay McAuley avec la notion de participante-observante<sup>2</sup> formulée par la méthode de *rehearsal studies*. J'ai donc pu récolter de nombreux matériaux allant des photographies ou vidéos, aux carnets remplis de notes et de dessins, jusqu'aux agrès usés — le papier implique un nombre d'utilisation limité pour chaque support acrobatique qui subit des frottements, tensions ou ruptures. Par ailleurs, ce travail de terrain a permis de rassembler d'autres informations qui, elles, ne sont pas matérielles : il s'agit de toutes les sensations qui ont été incorporées, du savoir-faire partagé et de la connaissance de cette matière hors-normes. En effet, cette posture de participante-observante s'est traduite par une implication dans certains temps de fabrication comme dans les moments d'échanges. L'expérience pratique

---

1. Martin (DE) LA SOUDIÈRE, « L'inconfort du terrain », *Terrain*, 1988. En ligne : <http://journals.openedition.org/terrain/3316> (consulté le 06 janvier 2022).

2. Gay MCAULEY, *Not magic but work : an ethnographic account of rehearsal process*, Manchester University Press, 2012.

Fig. 2 — Suspension dans la « liane » de papier.



Mercredi 18 novembre 2020 CCN2 Grenoble. Photographie prise avec un appareil Canon EOS 1100D, 4272 x 2848 px. Archives personnelles de terrain.  
Crédit photographique : Lucie Bonnet.

et la connaissance intime du cirque ouvrent la voie à une observation participante non distanciée. En effet, à la fois doctorante et cordéliste, j'en viens à être directement prise à partie dans la manipulation de la matière comme dans les réflexions. Sur cette posture complexe et avec laquelle la prise de recul devient parfois un défi, la notion de « *warm dramaturgy* » résonne avec le suivi de *Pli*. Sebastian Kann définit cette dernière comme « *a practice of attachment, of fidelity to a project and to the people it gathers. It involves doing the work of thinking the personal, the aesthetic, the conceptual and the practical at the same time*<sup>1</sup>. »

Avec *Pli*, la fabrique des spectacles devient acte circassien à part entière et contribue au décentrement du regard de fascination sur le corps aérien. En passant outre la fascination pour le corps aérien, l'entièreté de la pratique aérienne — qui se déploie avant et après la représentation — est mise à l'honneur par le travail de conception des agrès, par l'entretien des capacités physiques, par la gestion du groupe, etc. Ce choix de centrer une recherche sur des pratiques aériennes qui participent au bouleversement des formes conventionnelles du cirque et qui passent pour cela

---

1. « Une pratique de l'attachement, de la fidélité à un projet et aux personnes qu'il rassemble. Cela implique de faire le travail de penser le personnel, l'esthétique, le conceptuel et le pratique en même temps. », Sebastian KANN, « Some queer notes on doing dramaturgy with love », *Thinking through circus*, Arts Paper Editions, 2019 : 157.

par l'élaboration de nouveaux savoir-faire et techniques acrobatiques permet, en outre, une désacralisation des corps aériens par leur compréhension. Finalement, le suivi de création et l'étude longitudinale sur le terrain permettent d'observer comment les spectacles aériens se construisent en dehors d'une idéologie du corps performant, c'est à dire sans être motivés par le mythe de la légèreté comme ligne dramaturgique, et sans tenter de reconduire<sup>1</sup> la fascination aliénant ces pratiques à un vocabulaire gestuel codifié. L'intégration des circassien-ne-s dans la recherche donne accès à une réalité des aériens et permet d'envisager une histoire du cirque dont les acteur-ice-s en sont aussi les archives vivantes. Ainsi, le-la chercheur-euse se fait le-la témoin direct d'une histoire en train de s'écrire aux côtés des artistes qui en déterminent le contenu. Toutefois, il convient de préciser les modalités d'analyse du corps acrobatique dont la seule observation ne saurait traduire l'entièreté et la complexité des données sensibles mises en jeu par l'aérien. Il s'agit de dévoiler en quoi la rationalisation des pratiques aériennes pourrait tirer profit d'une connaissance incarnée du cirque, faisant basculer du fantasme de l'impesanteur vers une empathie kinesthésique. À partir de mon expérience de chercheuse et praticienne, impliquée à ce titre dans le processus de création de *Pli*, je propose à présent une réflexion sur la façon dont cette connaissance incarnée s'articule aux connaissances historiques sur les aériens et permet à la fois de les aborder avec une posture critique et de les enrichir.

## Histoires d'efforts et de postures

Les imageries romantiques du corps aériens viennent perturber notre compréhension de leur labeur, mais ils viennent aussi troubler notre lecture de leurs caractéristiques physiques. En effet, si le cirque s'est fait connaître pour sa tendance à montrer l'extraordinaire, il a souvent pris le parti de faire paraître son art et ses techniques pour facile, sans efforts. Le terme même d'aérien renvoie bien à cette image d'un cirque qui doit apparaître léger, sans poids et transcender les conditions physiques du corps humain, voire s'affranchir de la pesanteur. S'il existe donc un décalage entre les imaginaires et le vécu des aériens, il existe aussi un décalage entre l'esthétique éthérée des performances aériennes et la technique physique et matérielle qu'elles nécessitent. Bieke Gils (2013) souligne bien ce parallèle qui amène à penser que les représentations des corps aériens figent ces derniers dans le temps du spectacle :

---

1. Bien que les dynamiques contemporaines effectuent un basculement dans l'héritage du cirque et des imaginaires qu'il véhicule, l'acrobatie aérienne — même désacralisée — comportera sans doute toujours une part de fascination.

*In reality, this appearance of freedom was sustained by misconception, and the actual freedom of aerial performers had its limits. To view aerialists as fantastic performers who defied all scientific and social laws to embody ultimate freedom and emancipation, was to ignore the many hours of training and dedication their performances required<sup>1</sup>.*

En outre, le corps des artistes aérien-ne-s n'est pas seulement idéalisé, mais aussi déréalisé, ce qui lui confère des caractéristiques de l'ordre de la rêverie qui n'ont pour autre conséquence que de dissimuler tout le travail et la technique que leur virtuosité et leur poésie sous-tendent. En ne conservant que les sensations éphémères procurées par les numéros aériens, la fascination pour ces pratiques pousse à invisibiliser les traces, les méthodes, le contenu même de ces disciplines qui les rendraient moins éthérées et qu'un certain nombre de spectacles du cirque contemporain cherchent à révéler. Prendre conscience de la globalité que recouvrent les aériens, du matériel à l'entraînement, de la technique aux blessures, bouleverse totalement la perception du public envers ces formes artistiques, ainsi que le sens qui en émane. C'est avec beaucoup de curiosité qu'il nous faut découvrir quelles réalités la fascination pour les aériens cache et comment leur mise en lumière peut constituer un tournant dans l'histoire contemporaine des aériens.

Les postulats précédents permettent de tisser un lien de causalité entre le mythe, voire la sacralisation, du corps aérien et la fascination qui en émerge. De cet ensemble de termes — légèreté, surhumain, impesanteur, etc. — découle une mise à distance entre le corps de l'artiste et le corps du public. Pourtant, Kate Holmes (2022) à travers l'ouvrage *Female aerialists in the 1920s and early 1930s* qui explicite les raisons pour lesquelles les femmes aériennes ont autant de pouvoir sur l'imaginaire collectif, nous dit : « *[w]e know we are not experiencing flight as we stand rooted to the spot below, but our somatic imaginations fantasize what it would be like to experience weightlessness in the space above<sup>2</sup>.* » S'il existe une distinction entre public et artiste aérien-ne, elle se baserait davantage sur les capacités physiques de chaque partie que sur une expérience commune de l'air. Les spectateur-ice-s seraient en mesure d'intégrer l'action aérienne par son observation, mais celle-ci serait vécue comme sans effort (car c'est

---

1. « En réalité, cette apparence de liberté était soutenue par une idée fausse, et la liberté réelle des artistes aériens avait ses limites. Considérer les acrobates aérien-ne-s comme des artistes fantastiques qui ont défié toutes les lois scientifiques et sociales pour incarner la liberté et l'émancipation ultimes, c'était ignorer les nombreuses heures d'entraînement de dévouement que leurs performances exigent. », Gils Bieke, *Woman who fly: aerialists in modernity*, University of British Columbia, 2013 : 6.

2. « Nous savons que nous ne sommes pas en train d'expérimenter le vol car nous nous tenons enraciné-e-s dans l'espace en dessous, mais nos imaginations somatiques fantasment sur ce que serait l'expérience de l'apesanteur dans l'espace au-dessus. », Kate Holmes, *Female aerialists in the 1920s and early 1930s. Femininity, Celebrity, and Glamour*, Routledge, 2022 : 56.

l'impression donnée) et depuis le sol, par conséquent, le public associerait l'action aérienne à la légèreté et à l'absence d'effort. La configuration même de l'activité aérienne serait en cause dans cette conception altérée : en effet, l'espace aérien et la hauteur procèdent d'une mise à distance avec l'artiste dans les airs, ce qui rend invisibles et inaccessibles<sup>1</sup> l'effort, la respiration, la sueur, la difficulté. Ainsi, pour déplacer le regard analytique sur les pratiques aériennes en dehors du paradigme dont a hérité le cirque dans son histoire, il faudrait initier le mouvement contraire : être au plus près de la pratique et du labeur des corps aériens. Réinvestir le corps vécu et prendre du recul avec des sensations fantasmées pourrait révolutionner la perception des aériens.

Dans cette tentative de décentrement du regard sur les disciplines aériennes qui a été expérimentée dans le suivi de la création de *Pli*, la recherche menée par la pratique<sup>2</sup> met en jeu la posture de chercheur·euse et offre la possibilité d'augmenter le récit des aériens contemporains par l'expérience vécue. Faire corps avec l'effort a été permis par une transparence sur ma posture de chercheuse et praticienne de corde lisse<sup>3</sup>. Par ce double ancrage dans le cirque, ma présence dans les résidences de *Pli* — comme dans les laboratoires du projet de recherche « la vie des lignes<sup>4</sup> » porté par la Compagnie Lunatic — a été accueillie chaleureusement et avec la conscience des bénéfices qu'une telle collaboration peut engendrer. En possédant un regard non-neutre assorti d'une écoute kinesthésique sur les pratiques observées, il devient possible de formuler une certaine lecture et analyse grâce à une expérience physique au plus proche du cirque. La pratique amateur de la corde lisse permet une lecture haptique et incarnée de l'effort impliqué dans les disciplines aériennes. Nous empruntons le terme d'*amatrice de cirque professionnelle* à Camilla Damkjaer avec cette posture plurielle d'un·e chercheur·euse qui se dédie à une discipline de cirque de manière pratique tout en l'intégrant à son travail théorique<sup>5</sup>. La traduction des observations de terrain passe alors par un langage de la

---

1. Bien que des dispositifs technologiques (micro-cravate, capteurs, caméra embarquée, ou encore réalité virtuelle) pourraient réduire cette distance spatiale et offrir un moyen d'accès à l'effort de l'artiste.

2. Ou *Practice-led Research*. Voir à ce sujet : Lucie Bonnet, « Recherche menée par la pratique », *Performascope : Lexique interdisciplinaire des performances et de la recherche-création*, Université Grenoble Alpes, 2021. En ligne : <http://performascope.univ-grenoble-alpes.fr/fr/detail/177875> (consulté le 16 avril 2024).

3. La corde lisse est une discipline aérienne qui implique la suspension d'une corde verticale sur laquelle sont réalisés des mouvements allant de la figure statique à la chute dynamique.

4. Pour plus d'informations, voir le projet de recherche. En ligne : <https://www.cielunatic.com/wp-content/uploads/2018/10/Dossier-artistique-Cie-Lunatic-La-vie-des-lignes.pdf> (consulté le 16 avril 2024).

5. Cette posture a été adoptée par différent·es chercheur·euse·s comme la sociologue Magali Sizorn.

pratique aérienne qui est incorporé à l'expérience et qui permet de penser outre la fascination du corps aérien, d'une façon pragmatique comme l'énonce Camilla Damkjaer ci-après : « *engaging with an artistic practice has definitely set my thinking in motion, though in a much less glorious and mysterious way*<sup>1</sup>. » Penser l'histoire contemporaine des aériens depuis la pratique opère une mise en lumière du récit interne des artistes et une forme d'empathie kinesthésique plutôt que de fantasme. Cela permet de comprendre les stratégies mises en place dans le mouvement aérien et de s'identifier aux négociations en cours entre l'agrès et l'acrobate, à l'image d'Inbal Ben Haim qui utilise le poids de sa tête comme levier de l'ensemble du corps pour se renverser à partir de l'axe vertical de la corde lisse. À ce propos, ce que l'expérience vécue permet de révéler est qu'il n'existe pas vraiment de défi à la gravité, au contraire, l'effort de l'aérien réside dans un jeu, voire dans des compromis, avec le poids<sup>2</sup> et l'attraction terrestre comme l'illustrent les figures 3 et 4. Analysés sous ce prisme, les aériens ne seraient plus sous le régime de l'envol, mais sous celui de la chute permanente, négociée avec plaisir aux côtés d'un agrès. C'est qu'il est aussi important de mentionner la part de joie qui anime ces activités aériennes, voire la dépendance qui en résulte. Si l'intégration de la pratique dans l'analyse des aériens permet de changer de perspective sur les imaginaires qu'ils véhiculent, le déplacement même du corps dans les airs permet de changer de regard sur le monde, de prendre de la hauteur. De nombreuses artistes aériennes<sup>3</sup> témoignent de cette accoutumance pour la hauteur, la suspension, les nouvelles perspectives, et font même état d'un sens de la proprioception très aiguisé. C'est ce même sens qui permet justement d'être à l'écoute de l'étirement des muscles, des vibrations, de la position dans l'espace et d'acquérir une grande technicité dans les airs, qui ne repose donc en rien sur des pouvoirs surhumains.

En plus d'opérer comme un vivier de réflexions et de saisir quelles sont les particularités de l'aérien, la pratique permet d'analyser ce qui tient du répertoire technique acrobatique et ce qui est de l'ordre de l'expérimentation ou de l'exploration personnelle dans les temps d'observation ; elle permet de comprendre où sont les appuis, où est réparti le poids et d'étudier le rapport à l'agrès. L'incorporation de cette pratique aérienne, et la connaissance haptique et incarnée qu'elle sous-tend, pousse à un constat : les phrases de mouvements exercées hors-représentation sont

1. Camilla DAMKJAER, *Homemade Academic Circus : Idiosyncratically Embodied Explorations Into Artistic Research And Circus Performance*, Iff Books, 2016 : 27.

2. Il est ici pensé comme un élément du sensible, du vécu et des tensions qui existent dans la matérialité du corps et de l'agrès.

3. Dans le cadre de la thèse de doctorat, dix-sept entretiens ont été réalisés auprès d'artistes aérien-nes afin de mettre en valeur une diversité de voix qui est à l'image du cirque et permet d'alimenter sa mémoire. Ces témoignages sont une ressource très riche qui offre un panorama encore plus large des pratiques aériennes.

Fig. 3 et 4 — La chute de l'étoile.



Jeudi 17 décembre 2020 CCN2 Grenoble. Suite de deux photographies prises avec un appareil Canon EOS 1100D, 2848 x 4272 px. Archives personnelles de terrain.  
Crédit photographique : Lucie Bonnet.

bien plus complexes que celles qui sont présentées sur scène. Les explorations gestuelles avec des agrès en papier lors du processus de création de *Pli* impliquaient un temps long, une concentration extrêmement soutenue et un tapis de réception. Si ces moments d'expérimentation s'avèrent être plus riches en termes de vocabulaire gestuel, ils sont difficilement reproductibles sur scène pour des questions dramaturgiques, comme pour des questions de sécurité. Autrement dit, la lecture kinesthésique permet de déconstruire le rapport d'efficacité qui fluctue entre lisibilité de l'effet pour le public et exploration gestuelle pour le développement artistique. En somme, l'intégration du vécu circassien parmi les outils de recherche ouvre un autre rapport à l'écriture d'une histoire des aériens : cela implique de se positionner vis à vis d'un langage commun, et cela impose aussi de faire état d'une forme de généalogie circassienne qui était jusqu'alors insaisissable par les sources manquantes.

En considérant la pratique comme une plus-value pour la recherche, le regard sur les pratiques aériennes s'en trouve augmenté. D'une part, car les discours et analyses tenus sur ces pratiques sont formulés depuis l'intérieur, depuis l'expérience, et d'autre part, car le mythe des aériens laisse place à une réalité de l'effort, permettant de saisir l'aérien de façon plus complexe. Présenter une double posture de doctorante et *amatrice de cirque professionnelle* implique de mettre de côté l'aspect romantique des pratiques aériennes et de les envisager dans leur entièreté : l'impression de légèreté

devient l'apologie du poids, le rêve d'impesanteur côtoie la dépendance aux agrès et autres équipements techniques, la facilité s'enrichit d'heures de mouvements répétés jusqu'à l'incorporation. Finalement, lorsque le décalage entre pratique et imaginaire des aériens se résorbe, la distinction entre corps aérien et corps quotidien tend à s'effacer de même.



Pour conclure, l'imagerie romantique des corps aériens a été un moteur dans la quête d'esthétiques contemporaines bouleversant ces stéréotypes. Loin du lexique de la grâce, de la légèreté, le cirque aérien contemporain s'enrichit d'un autre vocabulaire : celui du savoir-faire, de la technique, du training, du processus de création, etc. L'immersion dans une culture aérienne permet de rendre compte d'un changement d'esthétique radical dans l'histoire des aériens : d'une volonté d'entretenir la fascination pour des corps flottants, le cirque d'aujourd'hui — ou du moins celui qui a été observé — cherche davantage à visibiliser l'effort et le travail requis dans le dépassement de soi, et tend parfois même à faire disparaître le corps au profit de la matière. C'est justement en donnant une place aux supports acrobatiques dans l'expression artistique que le basculement du sensationnel au sensoriel est opérant, et dans cet appel aux sens — plutôt qu'à l'effet — les corps aériens trouvent un espace pour dire leur réalité et leur complexité. En outre, rendre le processus de création, la fabrique, le savoir-faire, le poids du corps, la matérialité de l'agrès et les protocoles visibles permet de déconstruire le mythe d'un corps aérien éthéré sur lequel la gravité n'a pas de prise. Cela conduit à une reconnexion des corps aériens avec leur histoire et à une écoute des artistes et de leur labour corporel. En effet, déplacer les aériens du sensationnel au rationnel pousse à remettre au centre les démarches de recherche et de création des artistes, autrement dit, le travail que leurs pratiques sous-tendent. La connaissance incarnée de la culture aérienne peut ainsi être mise à profit comme un prérequis du terrain. Forte de l'expérience du cirque utilisée comme outil de compréhension des caractéristiques physiques et techniques du corps aérien, l'intrication entre pratique incarnée et enquête de terrain s'avère fructueuse. En constatant la fragrance du labour à travers l'observation-participation et l'intégration de la pratique, peut-on même comprendre la corporéité aérienne aujourd'hui sans passer par l'immersion dans l'effort ?



# D'un répertoire codifié à la recherche exploratoire en sangles aériennes

Paul WARNERY

Unité de recherche RiRRa21  
Université de Montpellier Paul-Valéry

Depuis 2012 et le manuel pédagogique de la Fédération Européenne Des Écoles de Cirque (FEDEC<sup>1</sup>) décrivant la technique des sangles aériennes<sup>2</sup>, très peu d'études ont été menées sur les sangles et leurs évolutions. Nous pouvons citer un rapport du CRITAC<sup>3</sup> et de l'École Nationale de Cirque de Montréal en 2019, qui compare les différents types d'accroches de la main aux sangles ; comme le travail de recherche mené par Magali Sizorn et Pascal Jacob pour *l'Encyclopédie des arts du cirque*<sup>4</sup>, révélant la difficulté de datation de la discipline. Toutefois, les nombreuses archives vidéographiques de numéros permettent d'observer les transformations de la pratique, sans pour autant faire l'objet d'une recherche autonome. Cet article s'attache à la gestuelle des sangles aériennes, en excluant les mises en scène des numéros, bien que pourtant très liées à la composition de la partition physique. Notre étude se base sur une pratique observante des sangles par l'auteur lui-même et sur l'analyse des discours de praticiens actuels.

---

1. FEDEC, *Sangles aériennes — Manuel pédagogique 03*, FEDEC, 2012.

2. Les sangles aériennes sont des agrès de cirque, généralement constituées par deux lanières plates en textile souple, d'environ 4 à 5 centimètres de largeur pour 2 à 5 mètres de longueur, permettant l'évolution acrobatique des artistes au sol ou dans les airs.

3. Marion COSSIN, *Étude comparative de neuf configurations d'attache en sangle*, 2019.

4. Magali SIZORN et Pascal JACOB, « Les sangles », *L'Encyclopédie des Arts du cirque*, BnF-CNAC, 2019. En ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/aeriens/les-sangles> (consulté le 19 août 2025).

## Méthodes de recherche

L'histoire moderne des sangles se transmet de proche en proche essentiellement à l'oral, d'où le choix méthodologique de l'entretien. En 2021, j'ai réalisé onze entretiens semi-directifs avec des artistes dont les sangles sont la discipline principale. Trois femmes, huit hommes, âgés de 27 à 67 ans (pour l'anecdote, le plus âgé pratique encore les sangles en spectacle), les autres sont praticiens des sangles (sanglistes ou sangliers), enseignants ou anciens artistes en reconversion. Nous avons fait conjointement le choix de garder l'anonymat des interviewés.

Les personnes interrogées sont essentiellement francophones, se sont formées à l'international (Canada, Australie, Angleterre, Belgique, France), et performant dans le monde entier. Mes connaissances marocaines et colombiennes n'ont pas répondu présentes pour cette phase d'interview, de même que je n'ai, à ce jour, pas de contact du côté asiatique ou russe (où la discipline est pourtant historiquement très développée). Cet article n'est donc qu'une contribution partielle à la discipline, dont ma thèse de doctorat en préparation complètera, je l'espère, certains manques.

Pour l'étude pilote, j'ai répondu moi-même au questionnaire. Je suis praticien des sangles depuis 2012. Cette étude mêle donc la méthode autobiographique réflexive<sup>1</sup> et hypothético-déductive, pour la tenue des entretiens.

Le choix d'échantillon dans mes connaissances proches s'est révélé contraignant et a mérité un ajustement méthodologique et une réflexion épistémologique<sup>2</sup>. En effet, les interrogés arrêtaient souvent le fil de leur pensée ou terminaient leur début de phrase par des « enfin tu sais... », pensant ne rien m'apprendre puisqu'ils savaient que je pratiquais moi-même la discipline. Le nouvel échantillon par buissonnement a atténué cet « effet de complicité ». De même que j'ai méthodologiquement modifié ma manière de me présenter pour mettre en avant l'aspect de la recherche universitaire, et non directement le fait que j'étais moi aussi un acrobate. Une saturation de l'échantillon a mis provisoirement fin aux entretiens : les nouvelles personnes questionnées me recommandant d'interroger les précédents interviewés, et répondant de manière similaire aux questions posées. *A posteriori*, il m'est permis de me demander si mes « attentes inconscientes », n'auraient pas stérilisées une partie de l'enquête.

---

1. Pierre NORA (dir.), *Essais d'ego-histoire*, Gallimard, 1987. Pierre BOURDIEU, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'Agir, 2004. Émeline DION (dir.), *Parler de soi : méthodes biographiques en sciences sociales*, EHESS, 2020.

2. Malika GOUIRIR, « L'observatrice, indigène ou invitée ? Enquêter dans un univers familial », *Genèses*, 32, 1, 1998 : 110-126. Marie CAMPIGOTTO, Rachel DOBBELS, Elsa MESCOLI, « Ethnographies du proche. Perspectives réflexives et enjeux de terrain », *Émulations — Revue de sciences sociales*, 22, 2017. Juliette HUEZ, Gilles MONCEAU, « Explorer le familial comme un "nouveau terrain" : tensions professionnelles et contradictions institutionnelles des enseignant·e·s-chercheur·e·s », *Éducation et socialisation*, 61, 2021.

## Synthèses des premiers résultats

Nous pouvons identifier deux courants dans la pratique moderne des sangles. Le premier dit « à la chinoise » est pratiqué sur sangles souples, avec l'ajout d'un *bungee* à leur sommet (élastique circulaire pour charge lourde enroulé plusieurs fois sur lui-même pour accroître sa rigidité). Cette technique particulière privilégie les enroulés sur les poignets ou les coudes puis se conclue par des chutes de grandes hauteurs amorties par le *bungee*. Ce dernier permet également des figures dynamiques en rebond tel que les *switch*, et autres changements rapides de position. En Australie, cette technique est majoritaire, implantée, semble-t-il, par des périodes d'exode depuis la Chine. Monsieur Wang, internationalement connu, y est professeur.

La seconde méthode est dite « à la russe », très présente à Montréal, où les professeurs emblématiques sont russes (par exemple, le célèbre Victor Fomine). Cette technique est pratiquée sur sangles rigides, avec très peu d'élasticité, accrochées en direct sur un câble métallique. L'élan et la force de l'acrobate sont transmises directement au point d'accroche, sans contre temps. Ici, pas de rebond, les figures sont des planches en force, influencées par les pratiques aux anneaux de la gymnastique artistique masculine. Cependant depuis plusieurs années ces deux techniques se combinent et se mélangent au gré des intentions artistiques.

Le plus ancien des interrogés nous raconte qu'à ses débuts dans les années 1960, les sangles étaient accrochées séparément à 40 cm. d'écart. Les Russes, en introduisant les premiers moteurs, ont rassemblé les sangles (les accrochant en un seul point) et ainsi développé la rotation aérienne en tour de piste : comme le personnage de Superman, et ce que l'on nomme *spin* (rotation sur soi-même).

La transmission des gestes spécifiques s'effectue de manière orale, de maître à élève, par le touché de la *parade*, et la vue dans le cadre d'observation/imitation des autres acrobates. Cette transmission se réalise également entre artistes eux-mêmes pendant les tournées. L'aîné des interviewés raconte que dans les années 60, tous les praticiens se connaissaient : ils s'échangeaient des cassettes, des enregistrements pirates, de numéros de sangles venus d'autres pays. À cette époque, à l'échelle mondiale, le nombre des sanglistes n'excédait pas une dizaine. Aujourd'hui, ces cassettes sont pour la plupart illisibles, les bandes magnétiques se sont effacées. Une réflexion sur la mise en œuvre d'une mission de collecte et de numérisation pourrait être mise en place pour sauvegarder ce patrimoine. À mes débuts aux sangles, un de mes enseignants m'a d'ailleurs remis un DVD avec quelques dizaines de numéros anciens, dont la plupart ne sont pas disponibles sur internet ou dans les bases de données spécialisées. Les

récits de vie<sup>1</sup> des artistes de cirque ou des collectionneurs<sup>2</sup> permettraient d'enrichir les histoires du cirque et de sauvegarder ce patrimoine culturel immatériel.

Aujourd'hui, nous pouvons dénombrer un millier<sup>3</sup> de praticiens et praticiennes de sangles aériennes tant professionnels qu'amateurs. Pour l'anecdote, une source anonyme m'indique qu'il y aurait 30 numéros de sangles candidats pour le Festival mondial du cirque de demain en 2022, contre aucun ou parfois un numéro candidat il y a 10 ans. Ce qui met en lumière un effet de mode des disciplines de cirque et que l'on retrouve aussi bien pour la roue Cyr, la marche sur bouteilles de champagne ou la capillotraction.

L'arrivée des femmes dans le monde, très fermé et masculin des sangles, a marqué un renouveau de la discipline. Cette femme, quarantenaire, interrogée et encore en activité, raconte que la technique des sangles est devenue plus souple avec les femmes. À ses débuts, il y a plus de 20 ans, elles n'étaient que deux femmes dans le monde en exercice. En remplaçant les figures de force pure par de la contorsion, la pratique s'est modifiée y compris par la suite pour les hommes.

Les entretiens révèlent que les enchaînements de sangles sont très rarement écrits sur papier. On note tout de même les travaux récents de Kati Wolf sur la notation Benesh pour les sangles<sup>4</sup>. Cependant, ce mode d'écriture demande énormément de temps ; et, elle reste à notre connaissance la seule à l'utiliser pour le cirque. Pour les interrogés, c'est « la fuite du modèle scolaire » qui expliquerait ce choix de faire du cirque et de ne pas noter. Néanmoins, on retrouve quelques dessins, très peu de texte, à l'exception d'une interrogée qui réalise pour elle-même de longues descriptions biomécaniques. De mon côté, je mêle descriptions, dessins, noms de figure et indication de qualité de mouvement. C'est la récurrence des enchaînements et la mémoire du corps qui est mise en avant, ainsi que, aujourd'hui, l'enregistrement vidéo : en ayant éprouvé un enchaînement plusieurs fois pas besoin d'aide-mémoire. Le nombre de figures du répertoire n'étant pas immense, les chemins de mouvement conduisent l'acrobate au terme de son numéro. Dans un autre domaine, certains artistes ont manifesté leur frustration vis-à-vis des moments d'improvisation et de recherche non enregistrés. En dehors de certains processus de créations spécifiques, l'enregistrement et la sauvegarde des moments de recherche sont peu courants.

---

1. Daniel BERTAUX, *Le récit de vie*, Armand Colin, 2016 (4<sup>e</sup> éd.).

2. Comme a pu le faire Charlène Dray avec son documentaire sur le docteur Alain Frère, grand collectionneur d'objets et costumes de cirque.

3. Ce chiffre très approximatif se base sur le nombre d'inscrit au groupe : « sangliers », du réseau social Facebook Groupe sanglier sur Facebook : <https://www.facebook.com/groups/222210887869097> (consulté le 19 août 2025). Il n'inclut donc pas toute personne n'ayant moyens ou volonté d'accéder à ce réseau.

4. Katrin WOLF, *Notation Benesh pour les arts du cirque / sangles*, CNAC, 2015.

Avec l'avènement des vidéos d'entraînement sur les réseaux sociaux, l'histoire des sangles serait donc à présent en train de s'écrire en numérique. Le travail très important mené par Jonathan Fortin pour diffuser, nommer et harmoniser le nom des figures à travers le monde est à relever. Il permet, à travers un groupe sur les réseaux sociaux<sup>1</sup>, d'obtenir de l'aide pour l'apprentissage d'une figure. Les réseaux sociaux accélèrent donc la circulation des figures de sangles au risque de procéder à une forme d'uniformisation de la pratique. Ainsi, dès qu'un artiste propose un nouveau mouvement, quelques jours plus tard apparaissent des clones : tous les pratiquants souhaitant s'essayer à cette nouvelle figure. Il semblerait alors plus dur de chercher que d'apprendre. D'un point de vue historique, il est particulièrement complexe de retrouver la maternité d'une figure, puisque chacun tente de reproduire la figure qui est ensuite modifiée par d'autres et ainsi de suite. Nous sommes dans une histoire connectée du cirque pour reprendre l'expression de Sanjay Subrahmanyam, une histoire inextricable. De plus, les entretiens révèlent que certaines figures émergent en même temps à plusieurs endroits du globe. La maternité appartiendrait-elle au premier qui la réaliserait à l'entraînement, en vidéo sur les réseaux, en scène ?

## Une mutation difficile ?

En tant que sangliste, j'ai eu envie de comprendre les choix passés des praticiens, ce qui m'a amené à me questionner sur les freins à l'évolution de la technique de sangles. Sa mutation est issue en partie de la recherche de nouvelles positions ou chemins de mouvement, du caractère anthropophage du cirque<sup>2</sup> et de son croisement avec d'autres disciplines (certains font appel à des chorégraphes ou des metteurs en scène), mais surtout par des moments de crises individuelles. J'explique. Les entretiens m'apprennent que la plupart des réelles « inventions de figure » découlent de blessures ou d'échec face à la réalisation d'une figure du répertoire :

- L'une des participantes raconte avoir découvert la suspension par les coudes à la suite de douleurs incapacitantes aux deux mains.

---

1. Les Sangliers, voir plus haut.

2. Je fais ici référence au *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade (1928), que j'applique au cirque qui mange l'autre pour toujours devenir autre, dans une communication intitulée *Cirque et music-hall ou l'anthropophagie à l'œuvre*, lors du séminaire « Les Vendredis du music-hall », organisé par Camille Paillet, en décembre 2022 à la Maison des sciences de l'homme Paris-Nord.

— Un autre homme inventa « l'enroulé un bras une jambe », car il était incapable de le faire seulement avec les bras. C'est maintenant une figure de base pratiquée par tous les sanglistes.

Par ailleurs, beaucoup de figures modernes suivent le schéma de la surenchère, du « un tour de plus » comme pour la figure du *mushu*, ou sont le fruit d'un transfert d'une autre discipline. Pour comprendre l'évolution de la discipline encore faut-il pouvoir repérer ces glissements. Par exemple, les sangles et les équilibres sur les mains sont des disciplines que l'on dit complémentaires en école de cirque. Ainsi des équilibristes sur les mains se sont mis à faire des sangles et ont amené avec eux leurs bagages techniques. Le *figas* est ainsi arrivé aux sangles, pareillement pour les chutes des sangles vers l'équilibre au sol, ou des figures de corde lisse ou de tissu aérien vers les sangles (et inversement).

Parmi les freins à l'évolution de la discipline, les différents artistes citent en premier lieu la quantité d'énergie nécessaire à la recherche. L'acquisition du vocabulaire technique étant déjà très éprouvante, certains artistes une fois formés se satisfont des figures « classiques » ou incontournables. La moitié des interrogés ne s'entraînent pas sur leurs agrès en dehors des spectacles. Il faut souligner que les positions de repos sur les sangles sont presque inexistantes (contrairement à d'autres agrès). Ensuite, le temps de la recherche sur l'agrès n'est pas pris en compte dans certains processus de création ou l'on se contente juste d'un ou d'une sangliste dont on estimerait le numéro pour le spectacle. Les possibilités physiques de l'agrès sont également un frein évoqué par les participants : lorsque l'on décolle du sol en tournant, il ne semble pas possible d'arrêter le mouvement de rotation pour passer à un autre type d'enchaînement en statique. Pourtant, en posant simplement le problème, de nombreuses solutions émergent pour écrire un futur aux sangles<sup>1</sup>.

La douleur n'apparaît pas plus que cela dans les réponses, c'est pourtant, pour moi, un facteur déterminant du temps passé à la recherche sur les sangles. La douleur a modifié ma pratique et donc les potentialités d'évolution. On pouvait imaginer que les recherches entreprises par la Chaire ICiMa<sup>2</sup> sur les textiles innovants feraient changer les pratiques et augmenteraient par la même l'endurance de recherche et la résistance à la douleur causée par l'agrès.

Viennent encore modifier la pratique l'innovation de matériaux de fabrication des sangles, devenant plus sécuritaires et moins abrasifs que « les sangles de déménageurs cousues main » utilisées dans les années 60, ainsi que l'apparition des sangles élastiques, des moteurs *winch* pouvant lever

---

1. Voir à ce sujet quelques réflexions dans : Charlène DRAY et Paul WARNERY, « Le cirque au-delà du répertoire : explorations équestres et acrobatiques en bord de piste », *Nouvelle revue d'esthétique*, 29, 2022/1, : 83-91.

2. Programme arrêté en 2023, après l'écriture de cet article.

l'artiste à 3 m/s., des sangles prototypes brevetés à plusieurs boucles, des sangles *loop* (grandes boucles permettant de passer entièrement le corps). Mais, les histoires qui s'écrivent et nous parviennent se font principalement à travers les spectacles et les réseaux sociaux. Elles ne s'archivent que dans les mémoires des spectateurs, des artistes et dans des serveurs informatiques. Ainsi entendre et analyser les paroles de ces artistes aux sangles, c'est essayer de me positionner pour faire évoluer la recherche de ma discipline. L'histoire s'écrit aussi au futur. L'invention de protocoles de recherches créatifs issus de l'exploration chorégraphique, performative ou plastique permettra, je l'espère, d'emprunter de nouvelles voies. Car cet art du mouvement ne peut être qu'instabilité perpétuelle.



# Dans quel récit inscrire l'histoire des clowns contemporains ?

## *Épistémologie de l'histoire du clown*

Nina ROY  
Passage XX-XXI  
Université Lyon 2

D'où viennent ces personnages que l'on croise aujourd'hui dans le spectacle vivant, en France, sous le nom de « clown » ? La question a beaucoup été posée. Malgré tout, on peut continuer de se questionner sur l'origine du clown, car d'une part les réponses de l'historiographie divergent d'un point de vue à l'autre, et d'autre part il y persistent des zones d'ombre. En études théâtrales, on trouve des analyses sur les différentes formes spectaculaires qui ont mis en scène des personnages de « clowns » au cours de l'histoire : le théâtre élisabéthain<sup>1</sup> ; la pantomime victorienne<sup>2</sup> ; le cirque « traditionnel » et ses admirateurs de l'avant-garde théâtrale<sup>3</sup> (années 1920, Paris) ; le courant de jeu d'acteur actuel, nommé en France

---

1. Victor BOURGY, *Le Bouffon sur la scène anglaise du 16<sup>e</sup> siècle*, OCDL, 1969. Victor BOURGY, « Le Premier clown », Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Le Clown rire et/ou dérision ?*, PUR, 1999. David WILES, *Shakespeare's clowns : Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987. Francis KIRKMAN, *Wits, or, Sport upon sport : being a curious collection of several drols and farces.... 1673* [Disponible sur la base EEBO, Early English Books Online].

2. Muriel PÉCASTAING-BOISSIÈRE, « La Pantomime victorienne et le clown », Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *op. cit.*

3. Odette ASLAN, « Cirque et théâtre en France », dans Claudine AMIARD CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre, L'Âge d'Homme*, 1983 : 171-188. Caroline HODAK, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs. 1760-1860*, Belin, 2018. Tristan RÉMY, *Les Clowns*, Grasset, 2002 [1945]. Tristan RÉMY, *Entrées clownesque*, L'Arche, 1962. Nina ROY, « L'entrée de clowns : étude dramaturgique et ludique », intervention dans le colloque *Vertiges de l'humour*, Ensatt, 06/05/2023, en ligne sur HAL : <https://hal.science/hal-04168197>. Monique SUREL-TUPIN, « Dullin, le cirque et le music-hall », dans Claudine AMIARD CHEVREL (dir.), *op. cit.* : 189-204.

« nouveau clown », « clown de théâtre » ou « clown contemporain<sup>1</sup> ». Pour le xx<sup>e</sup> siècle, des (auto)biographies retracent également l'aventure artistique de telle ou telle compagnie, l'histoire d'une école ou le parcours d'un artiste<sup>2</sup>. Par ailleurs, à partir du moment où émergent les « nouveaux clowns », sont rédigées ou filmées plusieurs anthologies sur les clowns et sur leur(s) histoire(s). Très souvent, ces anthologies font également une place aux amuseurs d'autres temps et d'autres cultures, aux « cousins » des clowns<sup>3</sup>. Enfin, plusieurs articles et ouvrages reprennent et synthétisent ces histoires du clown pour introduire un propos d'ordre esthétique, politique, sociologique ou autre<sup>4</sup>.

---

1. Sur la distinction entre les différentes appellations du courant de clown actuel, voir l'introduction de Zed CÉZARD et Nina ROY, « Identité(s) professionnelle(s) des clowns aujourd'hui : regards croisés », Marine CORDIER *et al.* (dir.) *Arts du cirque et spectacle vivant*, 2, ÉPURE, 2018.

2. Pour une bibliographie détaillée des écrits de clowns, voir Zed CÉZARD et Nina ROY, *op. cit.* Les références utiles seront convoquées au fil de cet article. Pour les biographies non-écrites ou réalisées par les clowns eux-mêmes : Jean-Gabriel CARASSO et Jean-Noël ROY (réal.), *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, CNC, 2005. François CERVANTÈS et Catherine GERMAIN, *Le Clown Arletti : vingt ans de ravissement*, Magellan et C<sup>ie</sup>, Éd. Maison, 2009. François CERVANTÈS, « L'Entreprise », Édito du site internet de la Compagnie l'Entreprise, en ligne : <http://www.compagnie-entreprise.fr/> (consulté le 03 septembre 2022). ENSATT, « Formation au jeu », en ligne : <https://www.ensatt.fr/formation/jeu/> (consulté le 28 août 2022). Pascal JACOB, *Les Nouveaux-Nez*, Actes Sud-Papiers, CNAC, 2012. Le Prato, « Histoire », en ligne : <https://leprato.fr/a-propos/#histoire> (consulté le 21 juillet 2023). Béatrice PICON-VALLIN, « Slava Polounine, pseudonyme de Viatcheslav Polounine, auguste », *Encyclopédie des arts du cirque*, 2017, en ligne : [http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir\\_2921.htm](http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2921.htm) (consulté le 21 juillet 2023).

3. *Encyclopédie des arts du cirque*, en ligne : <http://cirque-cnac.bnf.fr> (consulté le 21 juillet 2023). Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN, « Avant le clown : ascendances et voisinages », *Encyclopédie des arts du cirque*, en ligne : <http://cirque-cnac.bnf.fr/clowns/profils-du-clown/origines> (consulté le 21 juillet 2023). Jacques FABRI et André SALLÉE, *Clowns et farceurs*, Bordas, 1983. Federico FELLINI (réal.), *Les Clowns*, Bavaria Films, 1971. Pascal JACOB et Christophe RAYNAUD DE LAGE, *Clowns !*, Seuil, 2021. Yves POUCHAIN et Philippe RIOU, *Clowns* (réal.), CinéTévé 2011. Hippolyte ROMAIN, *Histoire des bouffons, des Augustes et des clowns*, Losfeld, 1997. Alfred SIMON, *La Planète des clowns*, La Manufacture, 1988.

4. Zed CÉZARD, *Les « Nouveaux » clowns. Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, L'Harmattan, 2012. Zed CÉZARD et Nina ROY, « Identité(s) professionnelle(s) des clowns aujourd'hui : regards croisés », dans Marine CORDIER *et al.* (dir.), *op. cit.* Gwenola DAVID (dir.), *Le cirque à l'œuvre*, CNAC, Textuel, 2010. Guy FREIXE, *La Filiation Copeau — Lecoq — Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, L'Entretemps, 2014. Philippe GOUDARD, « Le clown, poète du désordre », *Sens-Dessous*, 11, 2013 : 129-138, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2013-1-page-129.htm> (consulté le 21 juillet 2023). Pascal JACOB, « D'un clown l'autre », *Stradda*, 37, 2008. Émeline JOUVE, *Avignon 1968 et le Living Theatre — Mémoires d'une révolution*, Deuxième époque, 2018. Martine MALEVAL, *L'Émergence du nouveau cirque : 1968-1998*, L'Harmattan, 2010. Martine MALEVAL, « Le Clown : une figure transgressive ? », dans Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX (dir.), *Une esthétique de l'outrage ?*, L'Harmattan, 2012. Cédric PAGA, « De l'ambivalence clownesque dans les cultures et pratiques contemporaines » [article pour la publication des actes du colloque *Clownstorming*, Université de Lorraine, Nancy, 08 et 09 juin 2017. Transmis par Cédric Paga le 09 mars 2018]. François PICARD, « Du Théâtre nomade sous

De l'ensemble de ces récits, on peut dégager trois perspectives pour penser l'origine des clowns contemporains. Ces perspectives sont bien repérables dans les synthèses et ne s'excluent pas nécessairement entre elles chez un même auteur ou une même autrice. La première perspective envisage le clown (en général) comme une figure issue du cirque et le clown contemporain comme une mutation de cette figure. La deuxième retrace l'histoire en partant de l'apparition du mot « clown » dans le giron du théâtre élisabéthain, à la fin XVI<sup>e</sup> siècle. La dernière perspective historiographique inclut le clown contemporain dans une histoire aux ramifications infinies et en fait le représentant d'une grande famille d'histrions, on pourrait qualifier cette perspective de « panhistorique ». Cependant, quel que soit l'angle de vue, deux frustrations subsistent à l'étude de cette historiographie. Si le lien entre les clowns de la pantomime victorienne et les clowns de cirque est clairement explicité par différent·e·s auteurs et autrices<sup>1</sup>, on ne sait pas comment on « passe » du clown élisabéthain au clown victorien. Il s'agit là d'une ellipse dans les narrations, d'un mystère de la clownologie. De même, malgré l'abondance des récits d'artistes, on peine à saisir le rapport entre les clowns du cirque traditionnel et les clowns contemporains. Le lien est peu explicité. Ainsi, que l'on débute l'histoire des clowns aux premiers âges de l'humanité, dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle, ou à Paris fin XIX<sup>e</sup>, l'historiographie clownesque se présente comme un récit troué, un puzzle inachevé.

Cet article se propose d'éclairer ces deux zones d'ombre grâce aux résultats d'une enquête menée de 2011 à 2020 sur l'émergence du clown contemporain en France. Dans un même mouvement, il s'agira de questionner le séquençage de cette histoire à raconter : dans quel cadre historique inscrire le récit constitué grâce à l'enquête<sup>2</sup> ? J'exclue immédiatement de ce paramétrage la perspective que j'ai nommée « panhistorique ». À n'en pas douter, on peut relever maintes similitudes entre toutes les formes comiques que les anthologies du clown explorent. Cependant, comme le soulignent Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guerrin, ces similitudes ne peuvent pas s'expliquer avec les outils des sciences historiques : il ne

---

chapiteau aux clowns de théâtre, avec retour sous chapiteau : 1975-1979, une vie de régisseur nomade, du théâtre de la Tempête au théâtre de l' Aquarium », séminaire de l'EHESS, « Anthropologie des arts nomades », 23 novembre 2020. Françoise QUILLET, « Le clown au théâtre du Soleil », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *op. cit.* Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en 1968*, l'Amandier, 2008. Nina ROY, « Antigone, monologue clownesque, un deuil par le rire et le mythe », *Muse Medusa*, 4, 2016, en ligne : [https://archives.musemedusa.com/dossier\\_4/](https://archives.musemedusa.com/dossier_4/) (consulté le 21 juillet 2023).

1. Tristan RÉMY, *Les Clowns*, *op. cit.* ; Tristan RÉMY, *Entrées...*, *op. cit.* ; Murielle PÉCAS-TAING-BOISSIÈRE, *op. cit.* ; Caroline HODAK, *op. cit.*

2. Il s'agit là d'une « opération de connaissance » que tout·e historien·ne se devrait d'explicitier selon Jacques REVEL, « 1 — Les sciences historiques », dans Jean-Michel BERTHELOT (dir.), *Épistémologie des sciences sociales*, PUF, 2012.

peut pas y avoir de « continuité linguistique et formelle<sup>1</sup> » entre tous les « cousins » du clown. C'est avec les outils de l'esthétique et de l'anthropologie qu'il faudrait aborder ces similitudes, ce qui ne peut avoir lieu dans le cadre de cet article consacré à l'histoire des clowns contemporains. Alors, faut-il inclure cette histoire dans un récit qui débiterait au cirque ? Faut-il commencer à l'époque élisabéthaine ? Y a-t-il d'autres voies pour raconter cette histoire ? Comment paramétrer la narration ?

Avant d'entamer la discussion, soulignons que, dans les histoires du clown, ce paramétrage est souvent perturbé par la double nature de la figure. En effet, dans le spectacle vivant, les clowns sont incarnés : ils ont des corps. En quatre moments de l'histoire des spectacles, des courants de jeux d'acteurs ont ainsi performé des personnages nommés « clowns ». Cependant, le clown est aussi un motif de la culture populaire au même titre que les ogres, les sirènes ou le Père Noël : c'est une fiction connue de tous et toutes. Le clown est donc à la fois incarné et immatériel, pluriel (des corps d'acteurs) et singulier (un personnage de la culture populaire). Dès lors, de quoi fait on l'histoire quand on essaie de penser l'histoire des clowns contemporains ? D'une technique actoriale ? D'un personnage culturel ? Ou des deux à la fois ? Pour écrire l'histoire des clowns contemporains, il faudra en choisir le sujet. De plus, et comme le souligne Jacques Revel dans son épistémologie des sciences historiques<sup>2</sup>, il sera fondamental de préciser la relation entre le temps de l'énonciation — celui de l'historien-ne — et le temps du récit.

## Le clown, figure du cirque

### Tristan Rémy

La perspective historiographique faisant du clown de cirque l'ancêtre du clown contemporain est héritée pour une large part du collectionneur et essayiste du cirque Tristan Rémy, véritable père fondateur de l'histoire du clown<sup>3</sup>. Dans *Les Clowns* en 1945<sup>4</sup>, puis dans son prologue aux *Entrées clownesques* en 1962<sup>5</sup>, il ancre fermement le personnage sur la piste où il situe sa naissance<sup>6</sup>. L'historien justifie la délimitation de son objet d'étude

---

1. Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN, « Avant le clown : ascendances et voisinages », art. cit.

2. Jacques REVEL, « 1 — Les sciences historiques », *op. cit.*

3. *Les Clowns* de Tristan Rémy figure en effet dans la bibliographie de la quasi-totalité des ouvrages sur le clown.

4. Tristan RÉMY, *Les Clowns*, *op. cit.*

5. Tristan RÉMY, *Entrées clownesques*, *op. cit.*

6. Tristan RÉMY, *Les Clowns*, *op. cit.* : 14.

par les conditions d'apparition du clown au cirque<sup>1</sup>. D'après son enquête, le duo de l'auguste et du clown blanc émerge dans les années 1890<sup>2</sup> à Paris et il est le produit d'une hybridation. Il est « la synthèse des bouffons disparus<sup>3</sup> » de la foire et des théâtres de variétés. En 2018, Caroline Hodak a effectivement montré que le cirque se structure au XIX<sup>e</sup> siècle par des aller-retours entre la France et l'Angleterre, au sein d'une économie très compétitive et régie par le principe des privilèges<sup>4</sup> — le cirque est seul à pouvoir présenter des spectacles équestres. La chercheuse explique que, dans une course effrénée aux recettes, les directeurs s'arrachent les numéros, les trucages et les canevas des pièces à succès. Du Théâtre des Funambules au Cirque Impérial, sur le boulevard du Temple à Paris, c'est le même vivier d'acteurs comiques. Aux débuts du « cirque moderne<sup>5</sup> », Pierrot, Gros Guillaume et Arlequin fréquentent ainsi sur la piste un personnage de la pantomime britannique nommé « Clown ». Tristan Rémy montre qu'au fur et à mesure, les acteurs fusionnent tous ces types en un seul et adoptent le nom de l'un d'entre eux : ils deviennent des « clowns ». Ce nouveau personnage, et bientôt ce nouveau duo, est bien un produit strictement circassien, issu du mélange des techniques actoriales et des répertoires des artistes comiques du boulevard.

La perspective qui situe la naissance du clown au cirque est donc parfaitement rigoureuse au moment où Tristan Rémy écrit son histoire, c'est-à-dire avant l'émergence du mouvement de clown suivant, dans les années 1960/1980 : avant le « nouveau clown ». Elle est rigoureuse, parce que Tristan Rémy a choisi son objet d'étude, c'est d'un courant de jeu d'acteur qu'il parle précisément, pas d'un personnage culturel aux mille visages. Néanmoins, la démonstration est si probante et l'auteur si persuasif<sup>6</sup> qu'il égare les clownologues suivant-es. En effet, celles et ceux-ci, convaincu.es par Tristan Rémy que le clown naît au cirque, confondent le personnage culturel et le courant ludique. Dès lors, ils et elles font descendre le clown contemporain du clown de cirque. Toutefois, cette acception généalo-

---

1. *Ibidem* : 16-103.

2. Conventionnellement, on situe la naissance du duo au partenariat de Footit et Chocolat, laquelle collaboration eu lieu en 1890. *Ibidem* : 110.

3. *Ibidem* : 40.

4. Caroline HODAK, *op. cit.*

5. Pour les inventeurs de la forme au XIX<sup>e</sup> siècle, il s'agissait de caractériser une genre spectaculaire *nouveau* à l'architecture circulaire. Le nom « cirque » a ainsi été employé en référence aux cirques antiques et l'adjectif « moderne » lui a été accolé pour l'en distinguer. *Ibidem*.

6. Alfred Simon écrit par exemple en 1997 que « [l]e clown appartient exclusivement à l'univers du cirque » (1), Hippolyte Romain en 1998 qu'« [il] serait stupide de raconter l'histoire des clowns sans les situer dans leur espace naturel, c'est-à-dire le cirque » (2). La radicalité de ces propos sur l'appartenance du clown au cirque sont à imputer, il me semble, à la force du discours de Tristan Rémy. Alfred Simon, *op. cit.* : 25. Hippolyte Romain, *op. cit.* : 44.

gique de l'histoire pose problème<sup>1</sup>, car elle obstrue la compréhension des liens entre les courants ludiques. Au lieu de compter ces courants « pour deux<sup>2</sup> », elle les confond en un seul qui « évoluerait » ou « muterait<sup>3</sup> ». Certaines formulations poétiques en témoignent et l'on peut lire, à propos des clowns contemporains, qu'ils se sont « échappés<sup>4</sup> » des cirques ou qu'ils ont « franchi la banquette de bois et de velours<sup>5</sup> ». Comme s'il s'agissait d'une seule et unique catégorie de personnages.

De plus, par analogie, cette acception engage les historien·nes du clown à inscrire le renouvellement des formes clownesques dans le mouvement du nouveau cirque. Martine Maleval par exemple, suppose que c'est « avec l'émergence du nouveau cirque, [que] certains artistes proposent un art clownesque qui témoigne d'une volonté de renouveler le genre<sup>6</sup> » et elle inclut un chapitre dédié au clown dans son histoire du nouveau cirque<sup>7</sup>. Or, si l'on examine de plus près les récits de celles et ceux qui ont participé à ce renouvellement du clown — comme la chercheuse engage à le faire<sup>8</sup> — on s'aperçoit que cette inclusion du (nouveau) clown dans le (nouveau) cirque ne se justifie pas tout à fait. Les deux mouvements sont concomitants et dialoguent l'un avec l'autre, mais leurs sources divergent. C'est ce que permettent d'affirmer les résultats de l'enquête sur le renouvellement des formes clownesques en France, à partir des années 1960.

## Enquête sur les clowns d'aujourd'hui

Pour mieux comprendre comment a émergé ce mouvement, j'ai commencé par chercher, au sein de la littérature sur le clown, toutes les mentions de clowns non-traditionnels (c'est-à-dire n'appartenant à aucune famille circassienne), évoluant en dehors des circuits de diffusion du cirque traditionnel et usant d'un répertoire renouvelé. Pour chacun·e, j'ai essayé de déterminer avec qui, et dans quel contexte, ils et elles avaient

---

1. Céline Candiard sonne la même alerte au sujet du personnage d'Arlequin. Céline CANDIARD, *Les Maîtres du jeu : serveurs-vedettes de comédie dans la Rome Antique et la France d'Ancien Régime*, Honoré-Champion, 2017 : 9.

2. L'idée que les historien·ne·s doivent « compter pour deux » les faits historiques qui se ressemblent comme de « vrais jumeaux » est de Paul VEYNE, *L'inventaire des différences*, Seuil, 1976 : 57-60. Cité par Jacques REVEL, *op. cit.*

3. On retrouve par exemple cette idée de mutation ou d'évolution dans les textes de Pascal JACOB, comme dans *Clowns !*, *op. cit.* ; ou chez Philippe GOUDARD dans « Le clown, poète du désordre », *op. cit.*

4. Martine MALEVAL, *op. cit.* : 254.

5. Pascal JACOB, art. cit., *op. cit.* : 16. Il faut entendre par l'expression « franchir la banquette » que les clowns sont allés au-delà des gradins du cirque.

6. Martine MALEVAL, art. cit., *op. cit.* : 200.

7. Martine MALEVAL, *L'Émergence*, *op. cit.*

8. *Ibidem* : 30, note de bas de page.

commencé à pratiquer le clown<sup>1</sup>, puis j'ai complété ces données par une vaste enquête de terrain sur la formation des clowns en activité<sup>2</sup>. Obtenant une première série de formateurs et de formatrices, j'ai filé ces résultats en remontant d'élève en professeur·e jusqu'aux fondateurs et fondatrices de chaque courant de formation. J'ai pu ainsi déterminer qui avait fait école.

La figure de Jacques Lecoq se détache massivement de ces recherches sur les filiations clownesques. De fait, le pédagogue a formé plus de trois mille personnes du monde entier à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq<sup>3</sup>, école au sein de laquelle le clown a été travaillé par l'ensemble des élèves de troisième année<sup>4</sup> dès 1962<sup>5</sup>, en tant que dimension du jeu d'acteur. La veine lecoquienne est donc bien représentée en Europe, mais aussi en Amérique du Nord et en Amérique du Sud<sup>6</sup>. Par ailleurs, la méthode Lecoq dans son ensemble est aujourd'hui très présente dans la formation au jeu d'acteur dispensée par le Centre national des arts du cirque (CNAC)<sup>7</sup>. Historiquement, on peut l'expliquer par les relations fortes qu'ont entretenues certains élèves de Lecoq avec la structure à ses débuts. En effet, l'un des élèves de Lecoq a été associé à la fondation du CNAC : il s'agit de Pierre Byland, en charge du jeu d'acteur lors de la

---

1. J'emploie le verbe « pratiquer » car le clown est de plus en plus envisagé comme une discipline actoriale, plus que comme un personnage que l'on « jouerait ». Certain·es clown·es récusent parfois l'emploi du verbe « jouer » pour cette raison.

2. Une partie des matériaux de cette enquête sera convoquée au fil de cet article.

3. Guy FREIXE, *op. cit.*

4. Jacques LECOQ, *Le Corps poétique*, Actes Sud Papiers, 1997. Et Pierre Byland, entretien réalisé le 04/10/2017 à Lyon, 1 h, mp3, transcrit.

5. Pierre BYLAND, *op. cit.*

6. Sue Morrison par exemple, grande figure du clown canadien, s'est formée auprès d'un élève de Jacques Lecoq, Richard Pochinko. Voir Veronika COBURN & Sue MORRISON, *Clown Through Mask : The Pioneering Work of Richard Pochinko as Practiced by Sue Morrison*, Intellect, 2013. Autre exemple, l'artiste argentin Gabriel Chamé Buendia a débuté sa carrière au sein d'une compagnie pratiquant les méthodes clownesques de LECOQ : *El Clù del Clown. Carnet de terrain : notes manuscrites pendant la création de Triio*, Compagnie les Nouveaux Nez, La Cascade, 16/06/2016. D'autres « branches » sont toutefois majoritaires dans d'autres parties du monde, comme en ex-URSS où les artistes ont développé d'autres techniques clownesques, à l'instar de Slava Polounine. Voir Béatrice PICON-VALLIN, « Slava Polounine, pseudonyme de Viacheslav Polounine, auguste », art. cit., en ligne : [http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir\\_2921.htm](http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2921.htm) (consulté le 20 décembre 2025).

7. Entretien avec deux étudiantes du CNAC le 08/06/2016. D'après leurs dires, le gros de la formation au jeu d'acteur qu'elles ont reçu à Rosny-sous-Bois (ENACR) puis à Châlons-en-Champagne est issu des méthodes de Lecoq. En revanche, elles n'y ont pas reçu de formation au clown. Carnet de terrain : discussions avec Giovanna D'Ettore, intervenante en jeu d'acteur au CNAC, clown et élève de Jacques Lecoq. Juin 2016. Conversation par mail avec Eric Wenner, en charge des programmes pédagogiques au CNAC. En 2016, celui-ci confirme que le clown ne fait plus partie des enseignements dispensés dans les formations initiales au jeu d'acteur. Les deux grands mouvements d'enseignements du clown au CNAC correspondent aux passages d'André Riot-Sarcey et Pierre Byland, puis de François Cervantès. Mail du 07/06/2016.

préfiguration de l'école, entre 1983 et 1985<sup>1</sup>. Pierre Byland a ensuite intégré l'équipe pédagogique avec un autre élève de Lecoq, André Riot-Sarcey. Ce dernier est devenu l'enseignant-clown des Nouveaux-Nez. Pour sa part, Pierre Byland a notamment formé le clown Nikolaüs — des clowns aujourd'hui reconnue-s et bien inséré-e-s dans les réseaux professionnels<sup>2</sup>. Ainsi la méthode Lecoq a permis de former, à l'École et au CNAC, autant d'artistes que de pédagogues renommé-e-s, celles et ceux-ci contribuant très largement au renouveau du clown en tant que discipline actoriale.

Dans l'ascendance artistique des clowns actuels, il faut également souligner le rôle de l'auteur et metteur en scène François Cervantès et de l'actrice Catherine Germain de la Compagnie l'Entreprise. En 1987, la compagnie commence à aborder le clown en travaillant des personnages d'anges. Ces êtres non-incarnés seraient cachés à l'intérieur des acteurs et des actrices. Ils arriveraient pour la première fois dans un corps et découvriraient le monde des sensations, comme la faim par exemple. Cette recherche sur les anges-clowns prend racine dans un désir de produire un théâtre du corps, un théâtre populaire qui puisse aller à la rencontre de tous les publics<sup>3</sup>. François Cervantès et Catherine Germain ont eux aussi transmis cette approche du clown à plusieurs promotions du CNAC. Certain-e-s élèves l'ont ensuite diffusée dans leurs spectacles et/ou leurs enseignements<sup>4</sup>. Même si cette esthétique est minoritaire, elle est présente dans le panorama global de l'art clownesque, et ce d'autant plus que François Cervantès et Catherine Germain poursuivent ce travail de transmission — notamment dans les écoles supérieures de théâtre<sup>5</sup>. Jacques Lecoq, François Cervantès et Catherine Germain ne sont pas les seuls à réinventer le clown dans les années 1960-1980, ce sont les pédagogues qui ont le plus largement diffusé leurs

---

1. Pierre BYLAND, *op. cit.*

2. Alain Reynaud par exemple, membre des Nouveaux-Nez, est créateur et directeur du Pôle Cirque La Cascade, Maison des arts du cirque et du clown à Bourg Saint-Andéol.

3. François CERVANTÈS et Catherine GERMAIN, *Le Clown Arletti : vingt ans de ravissement*, Magellan et C<sup>ie</sup> ; Éd. Maison, 2009. Carnet de terrain, conversation avec Catherine Germain le 21/03/2012 à Marseille. François CERVANTÈS, « L'Entreprise », Édito du site internet de la Compagnie l'Entreprise, en ligne : <http://www.compagnie-entreprise.fr/> (consulté le 03 septembre 2022).

4. François Cervantès, entretien réalisé le 02/02/2017 à Marseille. 3 h, mp3, transcrit. Documentation interne du CNAC : liste des enseignants clowns depuis 1991 ; Organisation des études 1993-1994, 1994-1995, 1995-1996. Gwenola DAVID (dir.), *op. cit.* Parmi les élèves du CNAC et de la Compagnie l'Entreprise, on peut citer Bonaventure Gacon, présenté comme modèle par beaucoup de clowns (sondage *La Grande Famille des clowns*, *op. cit.*), mais aussi Adèl Nodé-Langlois ou Caroline Obin qui ont transmis cette approche dans leurs enseignements.

5. Catherine Germain a par exemple enseigné le clown aux élèves de la 82<sup>e</sup> promotion de l'ENSATT pendant trois ans, tandis qu'Heinzi Lorenzen — élève de Jacques Lecoq — assure l'enseignement au clown des élèves de la 83<sup>e</sup> promotion. Tous deux enseignent dans le module « pratique du jeu — interprétation ». Source : site internet de l'ENSATT, en ligne : <https://www.ensatt.fr/formation/jeu/> (consulté le 28 août 2022).

pratiques. D'une part, le clown contemporain ne descend pas du clown de cirque, il se réinvente au théâtre. D'autre part, cette réinvention ne s'inscrit pas dans le mouvement du nouveau cirque : elle le nourrit tout en évoluant de façon autonome<sup>1</sup>. Néanmoins, si les mouvements ne se confondent pas, leurs rapports sont étroits et variés.

Ainsi d'autres artistes n'ont pas transmis, ou très peu, et sont aujourd'hui les représentant·e·s principaux et principales de leurs propres esthétiques. Ils et elles ont toutefois travaillé le clown dans les mêmes années, et plus particulièrement au tournant de Mai 1968. Ces recherches sont avant tout des recherches théâtrales. De façon assez frappante, elles partent d'un désir de rencontre entre le théâtre — genre considéré comme noble et éloigné des préoccupations populaire — et les habitants, la cité ou le peuple.

— Ariane Mnouchkine par exemple, en montant *Les Clowns* à Avignon en 1969, se sert explicitement de l'outil forgé par Lecoq pour rencontrer la population locale<sup>2</sup>, dans un contexte où Jean Vilar est justement accusé d'élitisme<sup>3</sup>.

— Gilles Defacque, nourri de la culture populaire du Nord et désireux de fonder un théâtre proprement soixante-huitard, se tourne vers le clown avec son ami Ronny Coutteure, un élève de Lecoq. Ainsi naissent les clowns du Prato, Théâtre international de quartier<sup>4</sup>. Le Prato est aujourd'hui un lieu important pour la création et la diffusion des spectacles de clown. Il a acquis le statut de Pôle Cirque en 2011.<sup>5</sup>

— Au Québec, Michel Dallaire recrée la figure en 1973 avec ses compagnons de théâtre, à partir de photos de clowns de cirque. Il sillonne le Canada avec douze clowns avant de participer à la création du Cirque du Soleil. Fort de sa technique, il émigre en France où il fait la rencontre décisive de Philippe Gaulier (autre élève de Lecoq) en 1982<sup>6</sup> et devient une figure majeure de l'enseignement du clown.

— Toujours au début des années 1970, Marie-Paule B. et Philippe Goudard se tournent eux aussi vers le cirque pour nourrir leur désir

---

1. Zed Cézard a d'ailleurs montré que, du point de vue sociologique, le « monde de l'art » des clowns ne correspond pas à celui du cirque contemporain. Les réseaux de diffusion et de formation sont distincts. Zed CÉZARD, *Le « Nouveau » clown*, *op. cit.*

2. Archives Bnf, Fond Théâtre du Soleil, Cote 4-COL-153 (19,20,21) « Dépouillement des articles de presse parus sur le spectacle *Les Clowns* » et Cote ASPVID, « Reportage sur *Les Clowns* », 1969. Voir aussi Françoise Quillet, « Le clown au théâtre du Soleil », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *op. cit.*

3. Voir notamment Marie-Ange RAUCH, *op. cit.*, et Émeline JOUVE, *op. cit.*

4. Gilles DEFACQUE, entretiens réalisés les 30 et 31/05/2018 au Cnac, 4 h, mp3, transcrits.

5. Voir l'histoire du Prato sur son site Internet, en ligne : <https://leprato.fr/a-propos/#histoire> (consulté le 21 juillet 2023).

6. Michel Dallaire, entretien téléphonique réalisé en 2017 (date perdue). 7 min, mp3, transcrit.

d'un théâtre populaire et intègrent l'École au Carré de la famille Grüss<sup>1</sup>. Ils désiraient y travailler le clown, mais ce travail leur reste inaccessible. Philippe Goudard développe alors ses propres outils pour recréer le personnage<sup>2</sup>.

— Parallèlement, quelques enfants de la balle quittent la piste pour la rue, comme les Colombaïoni ou Johanna Bassi, laquelle explique être partie pour rester en contact avec un public qui avait déserté les banquettes. Elle y crée une figure comique singulière et s'autorise à la nommer « clown » après dix ans d'existence<sup>3</sup>.

— Toujours dans le sillage de Mai 1968, les Maclôma recréent une forme clownesque au sein de l'université Paris 8 dans le but de fonder un théâtre réellement « alternatif ». Ils tournent leur troisième spectacle sous chapiteau, mais dans les canons de la soirée théâtrale. Ils intègrent ensuite le Cirque du Soleil avec des numéros issus de leurs spectacles<sup>4</sup>.

Presque toutes ces recherches sont des recherches théâtrales. Elles nourrissent le nouveau cirque, mais dans un second temps. Par ailleurs, contrairement à ce qui s'est produit entre le clown de la pantomime victorienne et le clown de cirque, il n'y a pas de transmission, ni d'une technique actoriale, ni d'un répertoire, entre le clown de cirque et le clown tel qu'il réémerge dans les années 1960/1980. D'ailleurs, il n'y a pas non plus de technique commune au sein même de cette réémergence. Les artistes recréent la discipline en forgeant leurs propres outils et/ou en s'inspirant de la méthode lecoquienne. De façon significative, plusieurs de ces artistes ont de plus accolé le mot « clown » à leur pratique *après* l'avoir structurée<sup>5</sup>. Le clown, figure de la culture populaire, est convoqué par les artistes pour rencontrer un public qu'ils espèrent justement plus « populaire », c'est-à-dire à la fois plus nombreux et moins élitiste. Parmi ces recherches, deux font écoles et nourrissent la constitution d'un nouveau courant de jeu d'acteur en France : celui du nouveau clown.

La confusion entre technique actoriale et personnage culturel se produit à un autre endroit de l'historiographie. Entre le clown élisabéthain et le clown victorien aussi, cette confusion opacifie la compréhension des liens

---

1. Voir Martine MALEVAL, *L'Émergence*, *op. cit.*, Chapitre « L'intervention de l'Etat » : 50-64.

2. Philippe GOUDARD, entretien téléphonique réalisé le 18/05/2018. 1 h, mp3, transcrit. Marie Paule B. est le nom d'artiste de sa partenaire. Ils n'ont pas pu pratiquer le clown chez Grüss car le patron jugeait que ce n'était pas une discipline pour eux, notamment parce que Marie Paule B. est une femme.

3. Johanna BASSI, entretien téléphonique réalisé le 11/11/2018. 1 h, mp3, transcrit.

4. Alain CATONNÉ, entretien téléphonique réalisé le 25/03/2017, 1 h, mp3, transcrit. Alain SCHONS, entretien téléphonique réalisé le 10/07/2015. 1 h, mp3, transcrit.

5. C'est le cas de Jacques Lecoq — si l'on en croit Pierre Byland —, de la Compagnie l'Entreprise — qui cherchait des anges — de Johana Bassi, de Philippe Goudard... (Entretiens).

entre les courants ludiques. On peut donc utiliser la distinction entre les acteurs et le personnage pour éclairer le mystère évoqué en introduction : celui de la « disparition » du clown entre 1600 (date du départ de Kemp de la troupe de Shakespeare) et 1717 (apparition d'un personnage nommé « Clown » dans la pantomime victorienne).

## Le nom du clown

À l'époque de Shakespeare, le clown est un rôle obligé dans les pièces, performé par une confrérie d'acteurs spécialisés. Très apprécié du public populaire<sup>1</sup>, il bénéficie d'espaces d'improvisation dédiés au sein des spectacles<sup>2</sup>. Cependant, les acteurs débordent allègrement de ces espaces et les digressions sont nombreuses, le jeu très performatif<sup>3</sup> et les plaisanteries d'un goût parfois douteux. Ainsi, au fur et à mesure que l'écriture élisabéthaine s'affirme, les dramaturges considèrent que les clowns prennent trop de liberté avec la fable et s'en agacent ouvertement<sup>4</sup>. Selon Victor Bourgy, ce *hiatus* avec les auteurs aurait alors conduit les acteurs à migrer vers la foire. Avec le départ de Kemp des Lord Chamberlain's Men en 1600, le clown disparaît de l'histoire. Dans les pièces, les rôles de clowns se transforment et suggèrent un remplacement par un autre type : les *fools*, plus dociles vis-à-vis des exigences des auteurs<sup>5</sup>. Un grand siècle plus tard, en 1717 donc, Clown réapparaît triomphalement dans la pantomime victorienne aux côtés d'Arlequin, Colombine et Pantaloon, porté notamment par l'illustre Joey Grimaldi<sup>6</sup>. « Mais où est-il passé entre temps ? », se demandent les clownologues. S'est-il égaré à la foire ? Où sont passés les acteurs et leur technique pour resurgir ainsi cent ans plus tard<sup>7</sup> ?

Si on distingue le personnage culturel de la technique actoriale, on peut élucider ce mystère. En effet, ce sont les acteurs qui partent de la scène élisabéthaine, et ils emportent avec eux leur mode de jeu. Cependant, la désignation du rôle perdure dans les livrets : les acteurs lèguent leur

---

1. Victor Bourgy le déplore : Victor BOURGY, « Le Premier clown », dans Nicole VIGOU-ROUX-FREY (dir). *op. cit.*

2. Pour une analyse précise du jeu des clowns du théâtre élisabéthain, voir David WILES, *op. cit.*

3. J'entends par là que le jeu est très fortement ancré dans le présent des spectateurs, auquel les clowns sont entraînés à réagir.

4. La réplique d'Hamlet est bien connue de la clownologie : « [e]t que ceux qui jouent les clowns ne disent rien en dehors de leur rôle ! ». SHAKESPEARE, *Hamlet*, Acte III, scène 2.

5. Victor BOURGY, « Le premier clown », *op. cit.*

6. Murielle PECASTAING-BOISSIÈRE, *op. cit.*

7. Cédric PAGA, par exemple, mentionne pudiquement cette disparition en disant du clown que « l'on retrouve sa patente trace » dans la pantomime victorienne après l'avoir quitté dans le théâtre élisabéthain. (1) J'en discutait moi aussi avec Philippe Goudard lors de notre entretien du 18/05/2018, *op. cit.* Cédric PAGA, *op. cit.*

nom de « clowns » aux personnages des dramaturgies élisabéthaines<sup>1</sup>. Par ailleurs, même durant la fermeture officielle des théâtres en Angleterre (1642-1660), un genre particulier de courtes farces, les « drolls », a mis en scène les passages comiques les plus célèbres du théâtre élisabéthain, dont par exemple la scène où Nick Bottom est changé en âne dans *Le Songe d'une Nuit d'été*<sup>2</sup>. Ainsi, peu importe que les acteurs aient ou non diffusé leur technique, les rôles de clown ont continué à être joués. C'est le rôle littéraire qui a contribué à refonder un personnage nommé « Clown » dans la pantomime victorienne. Entre ces deux courants de jeu, il n'y a donc pas non plus de transmission d'une technique ludique. Là encore, c'est le personnage de la culture britannique qui est repris par les acteurs de pantomime.

Si l'on considère le clown contemporain comme une technique actoriale, il est donc arbitraire de faire débiter son histoire au clown élisabéthain, car au stade où nous en sommes dans cet article, la transmission connaît déjà deux ruptures. Un dernier élément de l'histoire des spectacles doit nous convaincre que cette perspective est biaisée. En effet, le clown élisabéthain n'apparaît pas *ex nihilo* sur les scènes. D'après Victor Bourgy, il serait le résultat d'une « simplification et d'une fusion » des types qui l'ont immédiatement précédé<sup>3</sup>, tout comme le clown de cirque analysé par Tristan Rémy. Si l'on remonte au-delà du clown de cirque alors que ce dernier s'invente à partir de plusieurs types, alors pourquoi ne pas remonter plus haut que le clown élisabéthain qui se structure lui aussi par hybridation ? De même, pourquoi ne pas remonter les courants à côté ; la veine d'Arlequin par exemple, qui se situe à la même distance chronologique du clown de cirque que le clown victorien et en a lui aussi influencé la composition ? Débiter l'histoire des clowns contemporains chez Shakespeare, c'est donc faire l'histoire d'un mot, pas l'histoire d'un unique personnage de spectacle, ni d'une technique de jeu.

« Le clown » n'existe pas dans le réel historique, « il » n'a pas de corps et ne peut pas s'égarer dans les foires, ni passer les banquettes du cirque pour gagner la rue. De façon continue toutefois, le mot désigne un personnage de la culture populaire, incarné à quatre reprises par des courants de jeu d'acteur. L'amalgame est toutefois bien difficile à éviter et « le clown » souvent nous égare dans les ramifications de « son » histoire. Alors dans quel récit inscrire l'histoire des clowns contemporains ? Si l'on souhaite écrire l'histoire des incarnations du mot « clown », débutons le chez Shakespeare. Si l'on veut raconter l'histoire du courant de jeu d'acteur nommé « nou-

---

1. Victor Bourgy le suggère ainsi : « c'est l'artiste indépendant qui s'en allait. Restait le personnage comique, indispensable mais suspect, et désormais sans doute sous surveillance. » Victor BOURGY, « Le Premier clown », *op. cit.*

2. Francis KIRKMAN, *Wits*, *op. cit.*

3. Victor BOURGY, art. cit. : 66.

veau clown » ou « clown contemporain », alors commençons plutôt dans les théâtres de Mai 1968 et passons par l'École de Lecoq, par le CNAC et par les enseignements de la Compagnie l'Entreprise. Quoi que, sans doute faut-il re-tresser ces deux histoires ensemble, sitôt qu'on les a démêlées, tout comme s'entremêlent la fiction et le réel, dans toute l'histoire du clown.



# Les fabuleux chiens de scène de Wallenda

## *Défis et opportunités d'une historiographie transnationale du cirque et de la fête foraine*

Nele WYNANTS

Laboratoire ARIA  
Université d'Anvers

*Une version anglaise légèrement remaniée de cet article a été publiée dans la revue CALS, Circus : Arts, Life, and Sciences 3(2) sous le titre Wallenda's Wonderful Performing Dogs : Challenges and Opportunities for a Transnational Circus and Funfair Historiography (2024). Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet Science at the Fair ([www.scifair.eu](http://www.scifair.eu)), financé par le Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention n° 948 678 — SciFair). J'exprime ma gratitude à toute l'équipe pour son aide dans la recherche d'articles de presse sur Antonio Wallenda à travers divers pays européens. Je souhaite également remercier Kornélia Deres pour son soutien dans la reconstitution du parcours de Wallenda en Hongrie à partir de journaux hongrois numérisés, ainsi que le personnel des archives du Musée de la Vie wallonne pour leur aide dans la consultation des sources conservées à Liège.*

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un remarquable ensemble d'artistes et d'animaux se lança dans une tournée à travers l'Europe, suscitant dans son sillage émerveillement et admiration. Dirigée par son estimé directeur, le professeur Antonio Wallenda, cette troupe composée de 70 artistes issus « de toutes les nations » se déplaçait — selon les dires — en compagnie de pas moins de 100 quadrupèdes dressés. Les spectacles de cette fringante compagnie avaient pour décor un magnifique théâtre forain, pouvant accueillir jusqu'à 1 000 spectateurs. Grâce au vaste réseau ferroviaire de l'époque, leurs performances éblouissantes faisaient la joie des plus grandes villes d'Europe, de Paris à Saint-Pétersbourg en passant par Londres, Vienne, Budapest, Berlin, Copenhague et Milan. Les incroyables exploits de ces acrobates, jongleurs, gymnastes et clowns alternaient avec de spectacu-

lares numéros d'animaux. Chats agiles bondissant gracieusement à travers des cerceaux enflammés, braves oies et cacatoès jouant les valeureux pompiers, ou encore majestueux Grands Danois multipliant les tours d'adresse tels des soldats parfaitement disciplinés, les animaux dressés du théâtre Wallenda imitaient à la perfection leurs homologues humains du cirque traditionnel.

Le directeur Antonio Wallenda (1850-1920) descendait d'une famille d'artistes itinérants austro-hongrois, dont le riche héritage remontait au XVIII<sup>e</sup> siècle. Wallenda se présentait fièrement comme un professeur de cynologie, une discipline dédiée à l'étude des races canines et des chiens domestiques, dérivée du terme grec « *kynos* » signifiant « chien ». Un portrait paru dans le journal *Schiedamsche Courant* du 8 juillet 1898, nous apprend qu'il était le fils d'un directeur de théâtre, dont les activités itinérantes comprenaient une large gamme d'attractions foraines<sup>1</sup>. Antonio baignait donc dans l'univers artistique depuis sa plus tendre enfance. Lorsqu'il décida de se lancer dans la vie indépendante à l'âge de 26 ans, il s'embarqua dans l'aventure avec un théâtre d'automates électriques et mécaniques. Mais cet élan fut brisé net par l'incendie de son édifice, ravagé par les flammes à Passau (Bavière), en 1880. Sans se laisser décourager, Antonio rebondit rapidement en lançant un nouveau théâtre, fidèle à sa passion de toujours. Son profond intérêt pour l'étude des chiens, l'avait doté d'une fine compréhension de toutes les subtilités et particularités de la vie canine. À cette époque, le dressage de chiens se limitait essentiellement aux caniches. Mais Wallenda n'hésita pas à introduire un nouvel élément dans son théâtre canin : ses expériences avec les dogues d'Ulm, bien connus pour leur stature de colosse, rencontrèrent rapidement un immense succès et parvinrent à captiver les esprits. Les innovations de Wallenda étaient saluées par la presse internationale, qui consacrait de nombreux articles illustrés à ses remarquables exploits de dressage de chiens (fig. 1). En conséquence, le théâtre ajouta rapidement à son répertoire une foule d'autres animaux, dont des oies, des chats, des cacatoès et même, dans certaines circonstances, des éléphants.

S'appuyant sur l'exemple du théâtre d'Antonio Wallenda, cette contribution explore les caractéristiques transnationales complexes des traditions du cirque et de la fête foraine, en mettant en lumière leurs interactions historiques et les défis méthodologiques à l'œuvre pour démêler leur passé interconnecté. J'élaborerai plus particulièrement quelques pistes rendant possible une approche transnationale de l'historiographie du cirque et de la fête foraine, en me focalisant sur leurs caractéristiques performatives. Sur la base d'une typologie des sources hétérogènes disponibles, je mettrai en avant certains défis qui se posent à nous, à l'heure d'étudier et d'écrire

---

1. Le journal parle d'« étranges races humaines, etc. » (*Schiedamsche Courant*, 8 juillet 1898). Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de moi.

Fig. 1 — Wallenda's dressirte hunde.



Gravure H. Leutemann, 1890.

Collection théâtrale de l'Université d'Amsterdam (Allard Pierson).

une histoire transnationale du cirque et de la fête foraine. J'aborderai en outre certaines opportunités et possibilités qui s'offrent à ce domaine de recherche jeune et varié. Je proposerai également quelques réflexions méthodologiques plus générales sur l'étude des performances historiques à partir de sources limitées et diverses. L'adoption d'une approche de recherche interdisciplinaire rend possible la navigation entre des traces historiques fragmentées et d'améliorer ainsi notre compréhension de la portée culturelle de ces traditions par-delà les frontières et les époques.

## Le cirque et la fête foraine en tant qu'histoires transnationales du divertissement populaire

De nos jours, le cirque et la fête foraine semblent être deux pratiques culturelles distinctes mettant en vedette toute une variété d'artistes issus de communautés diverses. Leurs origines historiques révèlent cependant une profonde interdépendance, enracinée dans la vaste tradition du divertissement populaire itinérant. Contrairement aux parcs d'attractions fixes, les cirques et fêtes foraines sillonnaient les villes et captivaient les foules locales par des expériences fugaces mais exaltantes. Ces spectacles ambulants s'installaient généralement dans des espaces publics, comme des places de marché ou des étendues de champs, puis repartaient vers leur prochaine destination après une période prédéterminée. En Europe, la tradition du spectacle itinérant remonte à d'anciennes fêtes de la moisson et autres festivités religieuses, étroitement liées aux importantes foires commerciales qui firent leur apparition à la fin du Moyen-Âge. Acrobates, bateleurs, chanteurs et dresseurs itinérants traversaient villages, villes, et même pays, au rythme du calendrier annuel des foires. Grâce à leurs performances hautes en couleur, ces artistes apportaient joie, rires et euphorie dans les communautés qu'ils visitaient.

Fig. 2 — Fête foraine.



Carte postale avec fête foraine (représentation générique), oblitérée de Kostheim à Mayence, 1902, représentant le Théâtre Wallenda. Wikimedia Commons.

Toutefois, on situe généralement l'origine du cirque moderne au Royaume-Uni, il y a environ 250 ans, en 1768, lorsque Philip Astley se mit en tête de réunir artistes, clowns, acrobates et écuyers de haut vol au centre d'une piste circulaire. Ce mélange des genres voulu par Astley, au cœur d'une arène au diamètre déterminé, devint rapidement un phénomène mondial. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le cirque était présent dans 13 pays différents, dont les États-Unis à partir de 1793, le Canada à partir de 1797, le Mexique à partir de 1802 et la Russie à partir de 1816<sup>1</sup>. En Europe, les compagnies de cirque itinérantes — pour la plupart, des entreprises familiales — adaptaient leur itinéraire aux foires médiévales qui, aujourd'hui encore, continuent de rythmer le calendrier des fêtes. Ces événements annuels garantissaient à la troupe un large public. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la plupart des activités commerciales s'établirent en magasins et que la foire annuelle devint essentiellement un lieu de divertissement, toutes les grandes foires avaient au moins une tente de cirque plantée sur la place du marché ou à la périphérie du village (fig. 2).

Les études sur le cirque et la fête foraine sont des domaines de recherche en évolution. Pour les traditions circassiennes en particulier, un savoir croissant émerge depuis le début des années 2000, avec quelques collections fondamentales qui ont ouvert la voie au champ académique<sup>2</sup>. De récentes publications reflètent une large variété d'approches méthodologiques et d'axes thématiques, combinant histoire et étude des spectacles vivants (*performance studies*), études culturelles, anthropologie et historiographie, ou s'appuyant — d'une manière générale — sur une combi-

1. George SPEAIGHT, *A History of the Circus*, The Tantivy Press, 1980. Vanessa TOULMIN, « Celebrating 250 Years of Circus », *Early Popular Visual Culture*, 16, 3, 2018 : 231-234.

2. Peta Tait & Katie Lavers (éd.), *The Routledge Circus Studies Reader*, Routledge, 2020. Gillian ARRIGHI & Jim DAVIS (éd.), *The Cambridge Companion to the Circus*, Cambridge University Press, 2021. Vanessa TOULMIN, art. cit., *op. cit.*

naissance entre diverses méthodologies des sciences humaines et sociales. Les approches historiographiques se cantonnent toutefois à dépeindre le cirque comme un genre théâtral indépendant aux XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, en particulier dans le monde de la recherche anglo-saxonne (UK, USA et Australie). Les récits et histoires présentés démontrent l'histoire complexe et mondiale du cirque, comme genre à part entière, tandis que le spectacle forain itinérant reste un phénomène typiquement européen, qui trouve ses racines dans les réseaux de marchés médiévaux.

Ces traditions du spectacle ont en commun de s'appuyer sur des performances particulièrement visuelles et physiques. De même, leurs artistes partagent un mode de vie nomade caractéristique. C'est pourquoi les communautés foraines et circassiennes ont laissé peu de traces matérielles. Les sources sont rares et éparpillées partout en Europe, le long des routes foraines. En s'appuyant sur un important travail de consolidation des informations dispersées dans ces archives, les historiens du cirque parviennent à construire des récits détaillés de l'évolution et du contexte du cirque en des lieux et à des époques spécifiques. Toutefois, ces études demeurent majoritairement circonscrites localement et principalement basées sur des sources anglo-saxonnes<sup>1</sup>. Il en va de même de contributions majeures, bien que locales, consacrées à la culture foraine en Europe de l'Ouest continentale<sup>2</sup>. De récentes recherches ont pourtant montré que le spectacle itinérant ne faisait pas que se déplacer de ville en ville, mais traversait aussi les frontières nationales et linguistiques<sup>3</sup>. Cet aspect transnational des traditions, tant du cirque que de la fête foraine, les rend extrêmement difficiles à cartographier et à étudier.

---

1. Marius KWINT, « The Circus and Nature in Late Georgian England », Peta TAIT & Katie LAVERS (éd.), *op. cit.* : 331-348. Don B. WILMETH, « The American Circus », Peta TAIT & Katie LAVERS (éd.), *op. cit.* : 349-358. Nicolàs KANELLOS, « Notes on the Mexican-American Circus », Peta TAIT & Katie LAVERS (éd.), *op. cit.* : 377-385. Vanessa TOULMIN, *Fun without Vulgarity : Community, Women and Language in Showland Society, from 1890 to the Present Day*, 1997.

2. En particulier aux Pays-Bas (Keyser ; Jansen), en France (Py et Ferenczi), en Allemagne (Szabo) et en Belgique (Van Genechten et Convents ; Mardaga ; Berghe). De rares études sur le cinéma des premiers temps consacrent des chapitres aux exposants itinérants, en se concentrant essentiellement sur le champ de foire en tant que lieu de projection des premiers films à partir de 1896 en Belgique (Convents), en France (Deslandes et Richard), au Royaume-Uni (Toulmin, « Telling the Tale » ; Kember, Marketing Modernity) et en Allemagne (Loiperdinger ; Garncarz, Medienwandel).

3. Gillian ARRIGHI, « The Circus and Modernity : A Commitment to “the Newer” and “the Newest” », *Early Popular Visual Culture*, 10, 2, 2012 : 169-185. Christopher B. BALME, *The Globalization of Theatre 1870-1930 : The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann*, Cambridge University Press, 2019. Joe KEMBER, « The Lecture-Brokers : The Role of Impresarios and Agencies in the Global Anglophone Circuit for Lantern Lecturing, 1850-1920 », *Early Popular Visual Culture*, 17, 3-4, 2019 : 279-303. Nele WYNANTS, « The Travelling Lantern: The Courtois and Grandsart-Courtois Family Theatres as Transcultural Mediators at the Nineteenth-Century Fair », *Early Popular Visual Culture*, 17, 3-4, 2019 : 233-260.

L'histoire du spectacle forain et circassien itinérant témoigne en effet d'un lien complexe mais fondamental entre l'histoire locale et les réseaux transnationaux. Pour les chercheurs, le défi réside dans l'écriture d'une histoire transnationale, bien que basée sur des sources locales, avec une attention particulière pour les différences culturelles, sociales, économiques et politiques. L'une des difficultés particulières de cette démarche tient à la diversité linguistique des sources, également dispersées sur une vaste zone géographique et pouvant empêcher un chercheur individuel d'étudier l'ensemble des critiques parues dans la presse locale et d'assimiler ainsi toutes les recherches pertinentes dans les différentes langues. C'est la raison pour laquelle, à ce jour, les recherches sur le cirque et la fête foraine demeurent extrêmement fragmentées et basées sur des sources limitées ou secondaires. Cependant, nous avons vu proliférer, ces dernières années, de nouvelles ressources numériques issues de la numérisation systématique de journaux nationaux et locaux, de revues, d'ouvrages, de lettres et d'éphémères imprimés tels qu'affiches, images et prospectus. Cette tendance a rendu un grand nombre de nouvelles ressources disponibles, à une échelle géographique plus large. L'accès croissant à toute une profusion de sources permet enfin une étude transnationale plus complète de l'éphémérité de la culture du cirque et de la fête foraine.

## Le cirque et le champ de foire en tant qu'histoires de la performance

De par sa nature éphémère et temporaire, le cirque peut être caractérisé et analysé comme une forme de théâtre. Selon Tait et Lavers, la véritable essence du cirque est la vie (*liveness*<sup>1</sup>). Contrairement aux performances enregistrées ou scénarisées, le cirque est un événement unique produit en direct, où artistes et spectateurs convergent en un lieu et un moment partagés. Indépendamment de leur âge ou de leur statut social, des individus se rassemblent pour assister à un spectacle composé de numéros extraordinaires, créant une atmosphère électrisante qui est la marque de fabrique des spectacles de cirque. Si le cirque ne peut s'aligner sur le théâtre conventionnel, il s'inscrit bel et bien dans le cadre plus large du terme « arts du spectacle vivant<sup>2</sup> ». Ce terme recouvre toute une série

---

1. Peta TAIT & Katie LAVERS (éd.), *op. cit.* : 6.

2. Le concept d'« art du spectacle » ou « spectacle vivant » est régi en France par une loi de 1999 servant de cadre juridique à différents arts du spectacle, dont le cirque. Cette loi stipule qu'au moins un artiste du spectacle doit être présent physiquement et percevoir une rémunération lors de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit. Cette réglementation reflète l'importance et la reconnaissance du cirque en tant que forme légitime d'expression artistique au sein du paysage culturel français.

d'arts du spectacle, tels que la musique, la danse et l'illusionnisme, tous étant présentés devant un public. Une définition courante du « spectacle vivant » dans les cercles artistiques et théâtraux insiste sur la co-présence d'actants (ceux qui interprètent) et de publics (ceux qui observent) en un lieu et un moment spécifiques.

Le spectacle de cirque mais aussi, par extension, les expériences vécues au champ de foire partagent une base ontologique fondamentale avec le théâtre et la performance. L'éphémérité du spectacle itinérant et, par conséquent, la rareté des sources historiques disponibles renforcent son caractère théâtral. Il est dès lors utile d'analyser les spectacles de cirque et les spectacles forains comme des performances (dans les multiples interprétations du terme). D'une part, la performance s'entend comme un événement en direct, englobant les interactions entre les artistes, le public et le véhicule d'expression utilisé dans un contexte historique et sociologique spécifique. D'autre part, elle est associée au concept de performativité, inspiré de la théorie de l'acte de langage et représentant une forme d'action sociale capable d'opérer des changements<sup>1</sup>. Cette compréhension élaborée de la notion de performance permet une exploration nuancée des divers aspects et implications des expériences du cirque et de la fête foraine dans le paysage théâtral au sens large.

L'analyse des traditions du cirque et de la fête foraine en tant que phénomènes théâtraux passe par celle des compétences multiples dont étaient dotés les forains. Ces compétences intégraient non seulement des talents artistiques, mais aussi des aptitudes managériales et promotionnelles, ainsi que des stratégies d'interaction avec le public. Dans le cas d'Antonio Wallenda, le directeur du théâtre Wallenda, une habile combinaison de techniques de théâtre et de cirque, doublée d'un talent certain et de savoirs pratiques, lui permit d'atteindre un subtil équilibre. De fait, il ne faisait pas que dresser les animaux et jouer avec eux, mais exerçait aussi le rôle de directeur de spectacle, supervisant l'intégralité de la production. Il assumait en outre des responsabilités managériales, en organisant les tournées et en coordonnant les campagnes de promotion (fig. 3). Les spectacles de cirque et autres événements forains étaient scrupuleusement scénarisés, à commencer par les annonces écrites et visuelles diffusées dans la presse locale et assorties de prospectus, d'affiches et de critiques visant à attirer les clients. Les informations et l'imagerie véhiculées pendant les spectacles étaient souvent réaffirmées dans des brochures, accompagnées d'une couverture médiatique positive et soutenues, à l'occasion, par une documentation émanant d'experts de renom ou de journaux de bonne réputation. En se focalisant sur les dimensions théâtrales et performatives, il devient pos-

---

1. Judith BUTLER, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990. Erika FISCHER-LICHTE, *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Routledge, 2008. Joseph Garnarcz, *op. cit.*

Fig. 3 — Grand Théâtre Antonio Wallenda.



Affiche. Collection musée de la Vie wallonne, Liège.

sible de comprendre l’aptitude des forains à attirer un public nombreux et à composer des récits fascinants pour captiver et séduire les spectateurs.

Très stratégiquement, Wallenda se présentait comme un professeur de cynologie, afin de rehausser le prestige de ses spectacles. Son affiliation au « Germanische Kennel-club », l’organisation canine allemande, et la publication de sa brochure *Praktisches Handbuch für Hundliebhaber* (Guide pratique à l’attention des amoureux des chiens) lui servaient à véhiculer ses réflexions approfondies, issues de ses observations et expériences personnelles<sup>1</sup>. Il ne ménageait pas ses efforts pour faire montre de son savoir et de son expérience des chiens, cherchant à prouver son expertise par tous les moyens. La presse s’empara avec enthousiasme de cette auto-promotion, ne manquant pas de souligner la remarquable dextérité du professeur Wallenda avec « ses » chiens et vantant son approche non violente du dressage. En adoptant un discours pro-animal, Wallenda exploitait efficacement la sensibilité croissante du public au bien-être animal. Dans le même temps, la mise en avant de son statut de « professeur » est à resituer dans un contexte socioculturel plus large, caractérisé par une préoccupation et un intérêt grandissants du public pour la science. À cette époque, la science populaire était en plein essor, ce dont témoignent pléthore de publications, expositions et conférences de vulgarisation scientifique. Qui

1. Mentionné dans l’édition du 8 juillet 1898 du *Schiedamsche Courant*, mais l’original n’a pas encore été retrouvé.

plus est, le don qu’avaient les forains pour capter les aspirations du public se doublait de leur aptitude à interagir avec la foule et à concevoir des numéros capables d’entrer en résonance avec des attentes et significations culturelles plus larges.

## La source n’est pas l’événement

Lorsqu’on examine les traditions du cirque et de la fête foraine en tant que cultures spectaculaires transnationales, il est impératif d’appréhender les enjeux associés aux sources disponibles. Si les livrets de programme retrouvés offrent une précieuse compréhension du contenu des représentations jouées dans les théâtres, ils n’en comportent pas moins quelques limites intrinsèques. Les difficultés inhérentes à toute recherche historique, en particulier dans le champ de l’historiographie du théâtre, sont encore amplifiées dans le domaine des spectacles de cirque et des spectacles forains. Étant donné le caractère fugace et irrécupérable de la performance une fois celle-ci terminée, l’histoire du théâtre, du cirque et de la fête foraine ne peut que lever un coin du voile sur le contexte de production, de distribution et la réception entourant un spectacle, sans jamais capturer la nature exacte de la performance elle-même. Chaque tentative de reconstruction nécessite la création de cadres conceptuels à travers lesquels nous pouvons accéder à la performance et la comprendre<sup>1</sup>. Par essence, un aspect significatif de la recherche historique sur le cirque et la fête foraine suppose de réfléchir à la position du chercheur, au statut des sources et au contexte dans lequel elles ont été conservées. Comme l’« événement » historique est fondamentalement contingent, ou comme le dit Thomas Postlewait, « un événement est ce qui aurait pu se produire ou être fait différemment », le chercheur ne peut que chercher des traces de l’événement en reconstituant des bribes d’informations pour construire une compréhension du passé.

La nature multiforme du divertissement circassien et forain nous a légué un éventail diversifié de sources disponibles à des fins d’étude. Pour une compréhension approfondie des dimensions discursives, visuelles et sensorielles inhérentes au spectacle itinérant, il est nécessaire de tenir compte

---

1. Même si, aujourd’hui encore, quelques historiens se cramponnent à l’idéal positiviste d’objectivité, une grande partie de la communauté des historiens convient qu’il ne peut être question de chercher la vérité historique dans les sciences historiques. Comme l’a dit Ivan JABLONKA, « faire des sciences sociales ne consiste donc pas à trouver la vérité, mais à dire du vrai, en construisant un raisonnement, en administrant la preuve, en formulant des énoncés dotés d’un maximum de solidité et de pertinence explicative ». « Dire du vrai » — et non « dire la vérité » — revient à produire des arguments factuels, et non à dire la vérité. Ivan JABLONKA, *L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Seuil, 2014 : 183.

de toute la diversité de ces sources. Celles-ci recouvrent des formes de documentation tant directes qu'indirectes. Les sources directes, qui émanent directement des artistes et des producteurs eux-mêmes, livrent de précieuses informations sur leur vie et leurs pratiques. Ces sources directes sont cependant rares et difficilement accessibles. Par conséquent, l'historien du cirque et de la fête foraine doit s'appuyer essentiellement sur des sources indirectes, incluant comptes rendus d'époque, discussions et présentations des spectacles et des troupes retrouvées dans la presse locale, dans des revues, sur des affiches ou du matériel iconographique. Malgré leur nature indirecte, ces sources peuvent offrir de remarquables perspectives sur les relations dynamiques entre les artistes et leur public, ainsi que sur le plus large contexte culturel et social dans lequel se déroulaient les spectacles.

Il est toutefois crucial d'admettre que ces sources et témoignages, bien que précieux, ne présentent pas directement les événements mêmes. Il s'agit plutôt de représentations médiées, créées par les acteurs et témoins historiques qui ont cherché à saisir les actions, événements et pensées que nous tâchons de reconstruire<sup>1</sup>. Par conséquent, les historiens qui étudient les traditions du cirque et de la fête foraine doivent également observer dans quelle mesure ces représentations — par leur sélectivité inhérente et leurs cadres d'interprétation — façonnent notre imaginaire historique et influencent notre rapport à l'histoire. La critique des sources s'avère donc primordiale pour nous permettre d'évoluer dans toute la complexité des relations entre le passé et ses représentations médiées. Pour comprendre cette interaction complexe, il nous faut distinguer et analyser les différents niveaux de la relation indexicale entre la réalité du passé et sa documentation écrite, visuelle ou auditive<sup>2</sup>. C'est de cette façon que nous pouvons développer une compréhension nuancée de la manière dont les sources historiques nourrissent notre compréhension des traditions circassiennes et foraines, tout en reconnaissant la nature subjective de leur interprétation et évocation du passé.

Dans la suite de cet article, j'utiliserai le cas du cirque et théâtre forain Wallenda pour dresser une typologie de sources qui s'avèrent précieuses pour permettre aux historiens du cirque et de la fête foraine d'étudier ces traditions. Je mettrai en avant certains des défis et pièges potentiels rencontrés en travaillant avec ces sources. L'examen de diverses catégories de matériels, dont des documents d'archives, de la correspondance, des prospectus, des affiches, des cartes et des photographies, nous permet de mieux cerner les aspects multiformes du spectacle itinérant. Il est cepen-

---

1. Charlotte CANNING & Thomas POSTLEWAIT, « Representing the Past: An Introduction on Five Themes », *Representing the Past : Essays in Performance Historiography*, University of Iowa Press, 2010: 14.

2. Andreas FICKERS, « Authenticity : Historical Data Integrity and the Layered Materiality of Digital Objects », *Digital Roots*, Gabriele BALBI *et al.* (éd.), De Gruyter, 2021: 299-312.

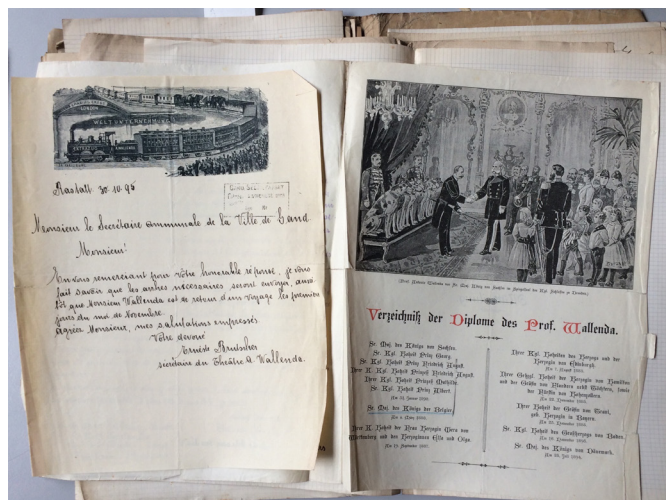
dant essentiel de reconnaître les limites et la fragmentation de ces sources, dans la mesure où elles proposent souvent une représentation incomplète ou biaisée des événements historiques. Toutefois, moyennant une analyse attentive de ces contenus, nous pouvons juguler les complexités propres à la reconstruction du passé, tout en restant attentifs aux possibilités d'interprétation et au contexte historique dont ils sont issus.

## Archives municipales

Comme l'organisation des fêtes locales relevait principalement de la compétence des autorités locales, les archives municipales s'avèrent être une ressource précieuse et un bon point de départ pour les historiens actifs dans le domaine du spectacle itinérant. Dans ces archives, il est possible de tomber fortuitement sur la correspondance de directeurs de cirque ou de forains au sujet de l'attribution de leur emplacement pour la foire annuelle. Dans certains cas, les archives peuvent renfermer une collection aussi variée que complète de prospectus, d'affiches, de cartes et même de photographies. En examinant les cartes et listes de détenteurs de stand conservées, nous pouvons glaner des informations sur la popularité, l'évolution et la part de marché de certains cirques et théâtres itinérants. Il est remarquable d'observer que les places de premier choix, c'est-à-dire les plus grandes et les plus centrales, étaient réservées aux spectacles éducatifs, aux musées itinérants, aux cirques et aux manèges, reflétant ainsi leur statut prestigieux et leurs coûts plus élevés. De plus, la fréquence à laquelle un théâtre ou un cirque était présent à une foire fournit un indice de sa popularité au cours d'une période donnée.

Une carte issue des archives de la ville d'Anvers montre la position centrale du théâtre Wallenda au cœur de la Sinksenfoor du 1899. Les archives de la ville de Gand nous donnent, quant à elles, une bonne image de l'auto-promotion de Wallenda. L'en-tête personnalisée qu'utilisait le directeur pour organiser ses tournées internationales témoignait non seulement du prestige de sa compagnie, mais se voulait aussi un moyen de persuasion, lorsqu'il correspondait avec les conseils municipaux, pour s'attacher leur soutien en vue d'obtenir un emplacement pour son théâtre animalier lors des foires annuelles (figure 4). Ces lettres regorgeaient de contenus promotionnels soigneusement sélectionnés pour impressionner et séduire de potentiels hôtes. Wallenda tirait habilement parti des critiques élogieuses parues dans la presse internationale et se targuait d'un impressionnant palmarès de dignitaires venus assister aux extraordinaires performances de ses « fabuleux chiens de scène » (une stratégie promotionnelle courante dans l'industrie du spectacle). Le dresseur accompli tirait une grande fierté de l'anneau honorifique qu'il avait reçue d'Albert I<sup>er</sup>, roi de Saxe, s'en

Fig. 4 — Lettres du Théâtre Wallenda.



Adressées au conseil municipal de Gand, datées du 30 octobre 1895, comprenant du matériel promotionnel. Archives de la ville de Gand.

félicitant comme l'une des nombreuses marques de reconnaissance qu'il énumérait fièrement dans ses annonces publicitaires. Parmi ces manifestations d'estime, on retrouvait des diplômes décernés par d'éminentes personnalités telles que le Roi des Belges, le Grand-Duc de Hesse et la Duchesse Vera de Wurtemberg, entre autres (illustration). Il est à noter que le matériel promotionnel de Wallenda se glorifiait d'une impressionnante collection de 26 diplômes et certificats, attestant là aussi du triomphe et de la reconnaissance engrangés tout au long de son illustre carrière.

## Programmes de théâtre

Tout livret ou dépliant de programme retrouvé constitue une source particulièrement précieuse pour l'historien du cirque et de la fête foraine, car il contient souvent une description ou un aperçu de ce que le public allait découvrir et expérimenter. Un programme de 1896 (fig. 5) nous donne une bonne idée de la diversité des numéros dont pouvait profiter le public de Wallenda. La soirée débutait avec une pantomime : « un grand spectacle » en deux parties, intitulé « La fête du jour de l'an à Peking<sup>1</sup> ». Les spectateurs pouvaient s'émerveiller devant deux remarquables tableaux vivants qui, à

1. La pantomime était déjà populaire dans les théâtres et sur les champs de foire (théâtre de la foire) au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (remontant à la tradition de la commedia dell'arte), voir par exemple les recherches de Sarah Adams et Mathias Meert sur le sujet.

Fig. 5 — Théâtre Antonio Wallenda.



Livret de programme, 1896.  
Bibliothèque de l'Université de Gand (Vliegende bladen).

en croire le programme, étaient inspirés des esquisses du peintre du Trianon. Le premier représentait « le procès pour haute trahison d'un officier chinois, sa condamnation et l'exécution capitale ». Dans le second tableau, le directeur Wallenda mettait en scène, de façon spectaculaire, les festivités d'un nouvel an chinois en présence de l'empereur de Chine, festivités au cours desquelles étaient exécutées une série de « danses nationales ». Ensuite, la compagnie de Wallenda interprétait un « pot-pourri artistique » réunissant pas moins de 18 jongleurs. L'apothéose de la première partie prenait des airs de féerie sous la forme d'une grande procession chinoise avec gardes du corps en armure. Les costumes étaient de confection parisienne.

Cette première partie grandiose était suivie d'un programme de deux heures, où animaux et humains rivalisaient à tour de rôle. Prouesses physiques, numéros de clown et interludes musicaux se succédaient. Selon la presse, l'un des clous du spectacle était « l'homme crocodile », une édition améliorée du célèbre homme serpent. M. Martini était en réalité un jeune homme dont la « composition particulière du corps » avait été prétendument examinée par un professeur viennois et qualifiée d'énigme anatomique, lui valant le surnom d'homme crocodile. Nous en retrouvons la description suivante dans un article de presse :

Ce monsieur nous montre à voir le tour consistant à s'allonger au sol sur le ventre et sur le dos tout en même temps. Et quand, après avoir exécuté ce mouvement et bien d'autres *a priori* impossibles, il finit par avoir un peu chaud, retire son masque de crocodile et découvre sa tête, il contemple la salle d'un sourire amical, comme s'il n'y avait rien d'extraordinaire à ce que sa tête, cou et menton compris, repose sur une chaise, tandis que lui-même est assis au sommet de cette tête, les pieds au sol. Cette énigme anatomique déclenche les vivats et il n'en surprendra certainement guère de le voir cesser ses tours de piste dès qu'il entend qu'un grand repas l'attend dans sa loge, son premier depuis la veille au soir. Car c'est sans doute là la face la plus sombre du travail de l'homme crocodile, lui qui doit, pour des raisons bien compréhensibles, boire très peu et s'abstenir de nourriture solide pendant toute la journée. (*Zutphensche Courant*, 28/04/1897)

Ainsi, le programme nous apprend que le théâtre de Wallenda, tout comme ses homologues sur le circuit des fêtes foraines, proposait un captivant mélange de genres et d'artistes au cours d'une même soirée. Dresseurs, acrobates, jongleurs et équilibristes partageaient harmonieusement la scène. Pour obtenir de plus amples informations sur le contenu et l'accueil réservé à ces spectacles, les historiens peuvent compter sur les critiques de presse. Ces critiques offrent un précieux regard sur les performances, mettant en lumière les réactions et impressions des publics de l'époque.

## Articles de journaux

Les journaux de l'époque sont devenus une ressource de plus en plus accessible et précieuse pour les historiens spécialisés dans l'étude du cirque et de la fête foraine. Les efforts de numérisation des bibliothèques nationales et locales et des organisations du patrimoine ont fortement étendu l'accès à ces archives de presse. Ces journaux contiennent souvent des comptes rendus de première main, fournis par des témoins directs qui étaient présents aux événements, ce qui en fait une source très enrichissante pour en savoir plus sur les performances. Ils renferment des informations sur le contenu des spectacles, les temps forts des programmes et l'accueil réservé par le public local. Les extraits de presse mentionnés précédemment lèvent un coin du voile sur l'engouement pour des événements spécifiques, mettant en lumière la popularité de certaines attractions, les tendances dominantes et les valeurs établies dans le contexte du cirque ou de la fête foraine. Qui plus est, les annonces et publicités publiées dans les journaux locaux fournissent des détails essentiels sur les numéros exécutés, le public visé, les tarifs demandés et les lieux de spectacle.

De plus, la prolifération des bibliothèques numériques de journaux représente une opportunité majeure pour une approche transnationale, car elle permet aux chercheurs d'élargir considérablement leur champ géogra-



dique bimensuel distribué à ses membres : « [t]ous ceux qui, pauvres ou riches, gagnent honorablement leur vie en instruisant, en amusant le public ou en débitant des produits ». D'autres syndicats de forains virent le jour aux quatre coins de l'Europe à la fin des années 1880 et 1890.<sup>1</sup> Le principal objectif de ces syndicats était de renforcer la collaboration et la participation communautaire pour gérer les problèmes pratiques auxquels étaient confrontés les itinérants dans le cadre de leur profession, ainsi qu'à contrer la perception souvent négative de la société à l'égard de leur métier et de leur condition sociale.

Alors que dans l'histoire des sciences naturelles et médicales les revues ont gagné du terrain en tant que plateforme de communication et de diffusion des connaissances, les publications périodiques des syndicats forains constituent une ressource inexploitée pour l'historiographie du cirque et de la fête foraine<sup>2</sup>. Ces sources livrent pourtant un regard unique sur la vie en coulisse<sup>3</sup>. Elles contiennent des informations cruciales sur les besoins et griefs des forains itinérants, leurs réseaux et leur utilisation des médias au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elles permettent aux chercheurs d'examiner de plus près leurs réseaux professionnels, la manière dont ils s'auto-organisaient et géraient les problèmes pratiques et sociaux, pouvant ainsi contribuer à mieux comprendre leur rôle dans notre histoire socioculturelle (Andersen, prochainement). Ces revues contiennent également des informations pratiques telles que les calendriers des foires et marchés locaux, une rubrique pour la vente et l'achat d'attractions, des informations de voyage sur les réseaux ferroviaires, les changements d'adresse des membres, mais aussi les dernières actualités et des actions de solidarité, par exemple quand le propriétaire d'une baraque foraine endurait un préjudice à la suite d'un incendie ou d'orages.

---

1. L'une des associations les plus connues de forains itinérants est la *Showmen's Guild*, toujours active au Royaume-Uni (1889), anciennement connue sous le nom de *United Kingdom Showmen and Van Dwellers Protection Association* (Toulmin, 1997). Des syndicats similaires furent fondés en Europe, tels que le *Deutschen Schaustellerbundes* (revue *Der Komet: Fachzeitung für Schausteller und Marktkaufleute*) et le *Central-Organ zur Vermittlung des Verkehrs zwischen Directoren und Künstler* (revue *Der Artist*) ; en Italie, la *Società internazionale fra proprietari di spettacoli viaggianti* (journal *La Bussola*) ; le *Syndicat suisse des commerçants et industriels forains* (revue *Le Forain suisse*) et la *Société mutuelle belge des voyageurs* (revue *Le Voyageur forain belge*). Ces deux derniers étaient calqués sur la *Chambre syndicale patronale française des voyageurs forains*, et les forains étaient souvent membres de plusieurs corporations internationales.

2. Sans compter des exceptions telles que Vangenechten, Convents et Muyliaert, *Kermis het spiegelpaleis van het volk*. La CSPVF est mentionnée plus en détail dans DESLANDES (1966), voir aussi GARNANTZ (2016).

3. Un grand nombre de ces journaux sont actuellement en cours de numérisation dans le cadre du projet « Science at the Fair », financé par l'Union européenne, et rendus accessibles à des fins de recherche via [Archive.org](http://Archive.org).

Ainsi, dans *La Comète belge* du 15 novembre 1908, nous pouvons lire que le théâtre Wallenda a subi d'importants dégâts lors d'un incendie à la foire de Liège. Ce n'était peut-être pas un hasard si cet édifice comptait sept sorties, comme le montre la carte contenue dans le livret de programme. Ces sorties permettaient à la foule de « s'échapper rapidement (...) en cas d'incendie » (*Gazet van Antwerpen*, 19 mai 1899). Il y avait aussi une grande lance d'incendie derrière la scène. La sécurité incendie n'était pas un luxe. Ce n'était pas la première fois que le théâtre Wallenda était victime de calamités, comme nous l'avons vu plus haut, ou y avait échappé de justesse. En 1899, un incendie avait éclaté à la Sinksenfoor d'Anvers, dans le Cirque Guillaume voisin. Le feu avait pris dans la machine à vapeur prévue pour l'éclairage électrique, qui avait explosé sous l'effet d'une surchauffe. Sept des vingt-et-un chevaux du Cirque Guillaume avaient péri et plusieurs maisons aux alentours ainsi que l'Hippodrome Theunissen avaient été détruits (heureusement, leurs chevaux avaient déjà été emmenés sur un site proche). Certains forains touchés avaient leurs équipements assurés, d'autres pas. Le syndicat organisa immédiatement une action de charité pour les victimes, ce qui témoigne de la grande solidarité au sein de la communauté.

## Affiches de théâtre

Dans nos tentatives de retrouver des traces du théâtre Wallenda, nous sommes également tombés sur toute une variété d'affiches et d'annonces parues dans les journaux, comme dans *l'Express* du 14 août 1891 ou dans la *Gazette de Lorraine* du 30 avril 1893. Souvent cataloguées sous la rubrique « éphémères », les affiches de théâtre et autres publicités imprimées représentent une catégorie de sources bien trop négligée dans les archives de théâtre historiques. Elles varient en forme et en contenu, allant d'informations sur la date, le lieu et le prix d'un spectacle à des comptes rendus détaillés du programme et des renseignements sur les artistes. Comme les informations fournies par ces affiches sont principalement (mais pas exclusivement) verbales, elles ne semblent pas poser de problèmes d'interprétation. Toutefois, les affiches peuvent être lues de multiples façons. La plupart des approches tentent d'en extraire des informations sur un spectacle en particulier, sur un ensemble de numéros ou d'artistes, voire sur la mobilité des artistes. Certaines affiches du milieu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle vont un peu plus loin en rendant compte des conditions et du statut des artistes, parfois même en exposant aux yeux du public les détails les plus intimes de leur corps. Les affiches peuvent également être analysées pour comprendre le rôle du public et son horizon d'attente. Le public visé est souvent interpellé (« venez voir ! ») mais aussi informé sur le système de

chauffage ou les règles de sécurité en vigueur dans la baraque foraine (comme les dispositions en cas d'incendie).

Bien que le matériel source disponible puisse ne pas fournir explicitement d'informations détaillées sur les publics historiques et leurs réactions, les affiches de théâtre offrent de précieux renseignements sur le positionnement du public, son interaction et l'état d'esprit dominant. Dans le cas du théâtre Wallenda, il est évident que le public principalement ciblé était les familles et les enfants. Les annonces nous apprennent en outre qu'il y avait deux spectacles par jour, avec une entrée réduite pour les enfants de moins de 10 ans. En examinant les diverses catégories de prix, nous pouvons en déduire une composition des classes sociales diversifiée parmi les spectateurs. Les loges les plus chères revenaient aux nantis, tandis que les places debout à l'arrière accueillait la classe ouvrière. La classe moyenne inférieure, qui pouvait se payer des sièges, avait le choix entre des places confortables derrière les loges ou au balcon. Les publicités autour fournissent aussi un contexte précieux, en offrant un aperçu plus large de la culture du divertissement de l'époque et du statut du théâtre Wallenda. Il est à noter que la promotion du théâtre s'affichait à côté de celle pour des spectacles de cirque, des ménageries, des hippodromes et d'autres théâtres forains, y compris des attractions comme l'« exposition d'art mécanique de Dölle » et le Kaiserpanorama qui promettait un captivant voyage photographique stéréoscopique à travers le monde. Ces annonces promotionnelles apportent une preuve supplémentaire de la palette variée et haute en couleur des divertissements accessibles au public à l'époque.

Toutefois, l'affiche n'est pas le spectacle, elle n'en est que le préliminaire, comme l'indiquait à juste titre l'historien du théâtre Christopher Balme : elle est clairement conçue pour « informer, attirer et fournir [au public convoité] des stimuli informationnels et esthétiques dans le but ultime d'attirer des spectateurs individuels qui formeront un public collectif<sup>1</sup> ». C'est pourquoi le matériel promotionnel produit par les forains doit être étudié avec le plus grand soin : ces derniers maniaient l'art de l'exagération et avaient le don de transformer le plus infime matériel, même insignifiant, en un spectacle incroyablement attrayant pour le public. Ils n'hésitaient pas à changer de nom ou à donner de nouveaux titres aguicheurs à une même attraction. Cette posture exige une attitude critique à l'égard du matériel source. Dans le même temps, il est essentiel de rappeler que les spectateurs n'étaient pas de simples et innocentes « victimes » de leur habile exploitation des ficelles de la nouveauté et du spectacle. Au cirque et à la fête foraine, le public était bien conscient des astuces et stratégies déployées pour servir leur sens de la mise en scène, et se laissait d'ordinaire prendre au jeu. En outre, les affiches constituaient en fait un

---

1. Christopher B. BALME, « Playbills and the Theatrical Public Sphere », *Representing the Past : Essays in Performance Historiography*, University of Iowa Press, 2010 : 37.

Fig. 7 — Souvenir du Cirque Variétés.



Carte postale : « Souvenir du Cirque Variétés Liège. Directeur A. Wallenda ». Collection théâtrale de l'Université d'Amsterdam (Allard Pierson).

lien crucial entre l'intérieur et l'extérieur de l'institution, entre l'univers social du public et les pratiques socio-esthétiques du théâtre<sup>1</sup>.

## Sources iconographiques

Par ailleurs, les historiens du cirque et de la fête foraine peuvent utiliser bien d'autres types de sources iconographiques telles que des photos, cartes postales, peintures et gravures parues dans les revues et journaux. Malgré leur nature intrinsèquement éphémère, des sources iconographiques ont survécu par centaines de milliers et ont été archivées d'innombrables manières : dans des collections privées, dans des albums de théâtre collés à la main et, plus récemment, sous la forme d'images accessibles numériquement dans les catalogues en ligne des collections de musées et d'universités<sup>2</sup>. Il est tentant de traiter les sources iconographiques comme la preuve en images d'événements du passé, comme les « chaînons visuels manquants » dans la reconstruction de performances historiques ou, de manière plus générale, d'une réalité ou d'un espace théâtral. Cette carte postale, distribuée en guise de souvenir, date de l'époque où Wallenda est devenu directeur du Cirque des Variétés à Liège (Belgique) vers 1900

1. *Ibid.*, p. 41.

2. En Europe, d'importantes collections d'affiches et éphémères du cirque et de la fête foraine sont mises à disposition par l'Université d'Amsterdam (musée Allard Pierson), la Bibliothèque de l'Université de Gand (collection « Vliegende Bladen »), les Archives du Mucem à Marseille et le musée de la Vie wallonne à Liège.

(fig. 7). C'est l'un des rares portraits subsistants de Wallenda, qui nous donne une idée précise de la façon dont il se présentait comme un érudit, costume bien coupé et moustache ciselée. L'image des rideaux de scène qui l'accompagne, semble lever un coin du voile sur son théâtre, telle une fenêtre sur le passé.

Cependant, comme l'indiquait Balme, de telles images créent un « dilemme référentiel » à un niveau théorique ou méthodologique : la question est de savoir si ces images font référence à une « réalité théâtrale », une performance réelle, ou si elles sont le produit de « codes iconographiques, fortement éloignés de la pratique théâtrale<sup>1</sup> ». En d'autres termes, quelle relation de référence entretiennent des images visuelles avec une réalité théâtrale ou une pratique théâtrale du passé ? Selon Balme, étudier des preuves illustrées sur la seule base de leur « documentarité, c'est-à-dire leur fonction dans la reconstruction du passé théâtral » prive ces objets iconographiques de leur potentiel discursif. En effet, l'image représentée sur le souvenir en dit peu sur le spectacle de Wallenda (si ce n'est, peut-être, la possible présence d'un leveur de poids et de lions). Avant toute chose, elle nous renseigne sur la tradition esthétique dans laquelle Wallenda inscrivait son théâtre (qui est désormais un cirque d'hiver permanent), à savoir la tradition des féeries et tableaux vivants inspirés de la peinture romantique. En reliant l'image aux articles de journaux de l'époque, nous sommes aussi éclairés sur l'ambition de Wallenda de faire du cirque d'hiver de Liège un théâtre à la mode, doté de tout le luxe et le confort modernes : il a fait installer une machine à vapeur génératrice d'électricité pour éclairer tout son établissement, il a fait poser de la moquette partout et il a fait remplacer les sièges. La presse de l'époque est là pour confirmer que le beau monde liégeois accueillait un théâtre prestigieux :

La décoration de la scène, confiée aux plus grands artistes, sera d'une richesse et d'un goût artistique non connu encore ; de brillants décors neufs ont été complètement renouvelés, les peintures fraîches donneront à la salle un fastueux éclat. Une heureuse innovation également, c'est le système de ventilation par la coupole du Cirque qui a été soulevée et qui entretiendra dans la salle une fraîcheur que tout le monde appréciera. (*Histoire des théâtres à Liège* [1850 à 1975], Vol. 3)

La tâche de l'analyse iconologique consiste donc « à explorer cette multivocalité référentielle (...) pour illustrer toute la gamme de discours esthétiques et sociaux avec lesquels l'iconographie théâtrale interagit et s'exprime » (Balme).

---

1. Christopher B. BALME, « Interpreting the Pictorial Record : Theatre Iconography and the Referential Dilemma », *Theatre Research International*, 22, 3, 1997: 190-191.

## Dilemmes moraux

En plus de suivre un itinéraire transnational, le théâtre Wallenda se distinguait également par sa troupe d'artistes internationaux issus « de toutes les nations ». Il est difficile d'établir dans quelle mesure cette affirmation était exagérée pour augmenter le niveau du spectacle. Cependant, nous savons avec certitude que deux enfants originaires du Cap (lesdits « Zoulous ») étaient à l'affiche et « exécutaient d'incroyables prouesses, des ballets et de sympathiques pantomimes (...), remplissant la tente tous les soirs et suscitant les acclamations des enfants, surtout lors des spectacles de l'après-midi » (Utrecht, *Algemeen Handelsblad*, 19-04-1897). La nationalité des enfants était fortement mise en avant lors des campagnes de promotion. Au plus fort de l'expansion coloniale de l'Occident, ces enfants éveillaient chez le public une curieuse soif d'exotisme.

On ne trouve guère trace de franches préoccupations éthiques dans l'opinion publique à l'égard de telles pratiques. La presse soulignait surtout le fait que ces « enfants païens » avaient reçu le baptême chrétien. La presse d'Utrecht faisait même l'éloge de Wallenda pour avoir formé ces enfants à devenir des trapézistes hors pair. Des éloges parfaitement en phase avec le discours civilisateur du projet colonial, par lequel l'Occident justifiait la colonisation en faisant l'apologie de ses œuvres religieuses et éducatives. Ce n'est que deux ans plus tard, à Groningue, que *Het Nieuws van den Dag* (du 26 mai 1898) rapporte que la police a interdit les spectacles des enfants au théâtre Wallenda, pour violation de la loi sur le travail des enfants<sup>1</sup>. À ce jour, peu de traces d'objections similaires ont été retrouvées dans d'autres pays.

De surcroît, l'historien qui se plonge dans la culture du cirque et de la fête foraine se heurte à un défi supplémentaire lorsqu'il fait face à des descriptions d'individus qui, de par leurs caractéristiques physiques ou socioculturelles, étaient exhibés comme des curiosités. Les « freak shows » reposaient sur la présentation de spécimens tels que des femmes à barbe, des personnes de petite taille, des jumeaux siamois et des personnes d'ethnicités non blanches. En mettant en scène ces individus, de tels spectacles renforçaient indirectement les normes culturelles prévalant au XIX<sup>e</sup> siècle quant à ce qui était jugé « normal » et « sain ». Les historiens d'aujourd'hui et le secteur du patrimoine culturel reconnaissent de plus en plus l'impérieuse nécessité d'examiner sous un œil critique le langage et la représen-

---

1. Une loi de 1874 aux Pays-Bas et de 1889 en Belgique stipulait que les enfants de moins de 12 ans ne pouvaient pas travailler dans l'industrie, tandis que le travail de nuit était également interdit pour les filles de 12 à 21 ans. Cette mesure n'a eu probablement que peu d'impact sur les forains itinérants. Les heures de travail étaient réduites à un maximum de 12 heures par jour pour les garçons de 12 à 16 ans et pour les filles de 12 à 21 ans. Mais cette loi n'entraîna pas encore de changement radical, les nouvelles règles restant bien trop souvent lettre morte dans la pratique, surtout pour ce qui concerne les artistes itinérants.

tation entourant ces individus exhibés par le passé de manière dénigrante. Il est crucial de chercher des alternatives à une terminologie ou à des mots péjoratifs, qui ont pris au fil du temps une connotation négative. En guise de principe directeur, il est recommandé de se garder d'employer des termes qui réduisent ces individus à leurs maladies, leurs infirmités ou leurs origines culturelles. Il convient plutôt de privilégier une terminologie plus objective et fondée scientifiquement, qui s'applique à désigner, par exemple, les individus atteints d'achondroplasie comme des « individus de petite taille » plutôt qu'en employant le terme de « nains ». Dans le même ordre d'idées, les individus souffrant d'acromégalie peuvent être qualifiés d'« individus atteints de gigantisme », tandis que ceux atteints du syndrome d'hypermobilité peuvent être décrits comme des « individus à mobilité articulaire accrue ». Aussi, les individus connus sous le nom de « jumeaux siamois » devraient être désignés plus adéquatement comme des « jumeaux conjoints » ou des « individus céphalopages ». De même, les individus atteints d'hypertrichose ou d'hirsutisme, qui se caractérise par un développement excessif du système pileux, peuvent être décrits sans employer de langage stigmatisant.

Les considérations éthiques entourant l'utilisation d'images photographiques représentant des individus de la culture circassienne et foraine compliquent davantage l'étude du spectacle. Surtout dans le contexte de la recherche liée à la culture du spectacle, il existe une vaste collection d'images, dont des photographies et des cartes postales, qui sont susceptibles d'être jugées offensantes en raison de leur contenu sensationnaliste. Ces matériels visuels peuvent posséder des attributs érotiques ou obscènes, ou présenter d'inquiétantes connexions avec une histoire coloniale problématique. La question se pose : que choisir pour illustrer la recherche historique, et qu'omettre ? Est-ce au chercheur de porter la responsabilité morale d'exposer publiquement ces sources et de les encadrer ? En outre, comment y parvenir sans perpétuer et amplifier le sensationnalisme ?

Les deux jeunes enfants du Cap, actifs au sein du théâtre Wallenda, offrent un exemple concret de ces dilemmes. Leurs photographies sont préservées dans les archives du Mucem à Marseille. Sur ces images, les enfants parent leurs cheveux de plumes, tandis que leurs coiffes et costumes garnis de fourrure sont ornés de coquillages. Leur nez et leurs oreilles sont percés de larges anneaux. Or, des doutes subsistent quant à l'authenticité de ces costumes au regard des tenues traditionnelles du Cap. On peut imaginer que cet ensemble était essentiellement destiné à satisfaire les attentes d'un public désireux de voir des enfants « païens ». Au moment d'évaluer l'opportunité d'inclure ces photographies pour illustrer cet article, plusieurs questions-clés ont guidé le processus décisionnel. Premièrement, pouvons-nous identifier avec précision les individus représentés ? Deuxièmement, ont-ils consenti à ce que leurs portraits soient capturés à l'époque ?

Fig. 8 — Gruss aus dem Antonio Wallenda Theater.



Carte postale : « Gruss aus dem Antonio Wallenda Theater ». Collection de l'auteur.

Troisièmement, l'inclusion de ces images apporte-t-elle de la valeur au discours, ou en retire-t-elle ? Bien que je ne puisse répondre affirmativement à ces questions de manière définitive, j'ai d'abord choisi de ne pas inclure les photographies. Cependant, grâce à une vente aux enchères en ligne (une autre ressource pour les historiens), j'ai acquis une carte postale représentant toute la famille Wallenda, incluant les deux enfants du Cap positionnés de manière similaire aux filles de Wallenda. Comme il s'agit de la seule image de la famille entière que j'ai rencontrée, j'ai finalement décidé de l'inclure (fig. 8). Malgré le sous-titre potentiellement péjoratif, je considère que le contexte fourni est suffisant pour justifier la publication.

## Conclusion — ou point de départ

L'étude des traditions du cirque et de la fête foraine en tant que cultures spectaculaires transnationales est une démarche aussi fascinante que complexe. Pour appréhender pleinement les dimensions transnationales et interculturelles des traditions circassiennes et foraines, de même que leur impact transfrontalier, il est impératif de fouiller dans des sources régionales. Tout l'enjeu réside dans la rareté et le caractère incomplet des sources primaires subsistantes concernant les communautés itinérantes du cirque et du théâtre, lesquelles manquent de centres institutionnels fiables et ont laissé peu de traces tangibles. Par conséquent, les sources pertinentes sont dispersées entre diverses archives. Il faut d'habiles techniques de recherche pour naviguer entre ces sources dispersées, en examinant

minutieusement aussi bien les documents d'archives que les sources journalistiques disloquées, tout en retraçant les récits locaux qui accompagnaient les spectacles.

Heureusement, la numérisation croissante des sources historiques (incluant journaux, affiches et autres matériels iconographiques), a renforcé leur accessibilité à des fins d'étude scientifique. Cette numérisation a permis de découvrir une mine de nouveaux matériels à une plus grande échelle géographique, facilitant ainsi l'étude transnationale de la nature éphémère de l'histoire du cirque et de la fête foraine. Il est cependant important de reconnaître que ces sources sont des représentations médiées, façonnées par les acteurs et les témoins historiques. En conséquence, le chercheur doit s'engager dans une analyse critique des sources et dans une réflexion sur sa propre position et sur l'influence qu'exercent ces représentations sur notre imaginaire et notre compréhension historiques.

Cependant, grâce à une analyse minutieuse de ces documents, les historiens peuvent assembler les pièces du puzzle du passé pour reconstituer les contextes de production, de distribution et d'adhésion de ces spectacles. À travers l'exploration de ces sources, nous obtenons une meilleure compréhension des relations entre les artistes et leur public, des contextes sociaux et culturels dans lesquels se déroulaient les spectacles. La combinaison de sources régionales et d'outils de recherche numériques représente une étape significative vers une compréhension plus complète de l'histoire du cirque et de la fête foraine, offrant un nouvel éclairage sur leur portée historique et leur impact à travers les frontières.

# Écrire l'histoire du cirque au Québec par son exposition muséale

Marie TISSOT

Unité de recherche RiRRa21  
Université de Montpellier Paul-Valéry  
Université du Québec à Montréal

L'histoire du déploiement du cirque au Québec fait l'objet de communications orales et se raconte dans plusieurs articles, ouvrages ou recherches universitaires aux sujets parfois connexes, englobants ou ciblés : les arts de la scène au Québec<sup>1</sup>, l'histoire des parcs d'amusement à Montréal<sup>2</sup>, le cirque québécois actuel<sup>3</sup>, des propositions de cirques alternatifs<sup>4</sup>, etc.

En 2019, la TOHU (salle de spectacle dédiée au cirque à Montréal<sup>5</sup>) a souhaité participer à l'écriture de cette histoire en proposant l'exposition permanente « Tout un cirque : la Grande aventure du cirque au Québec » (2019-2024). Un poste temporaire a été créé et un budget a été alloué afin de mettre en œuvre cette exposition. L'objectif principal était de retracer et présenter l'histoire du cirque au Québec à travers une sélection d'archives et d'artefacts. Dans quelle mesure les expositions participent-elles à l'historiographie, ici, d'une pratique spectaculaire ? Les objets et archives peuvent-ils raconter l'histoire d'une telle pratique et les mutations d'un secteur d'activité ? Le cas de l'exposition à la TOHU permet d'apporter des

---

1. Frédéric KANTOROWSKI, *En Scène ! 1865-1979*, Les Publications du Québec, 2016.

2. Yvan LAMONDE et Raymond MONTPETIT, *Le Parc Sohmer de Montréal : 1889-1919. Un Lieu populaire de culture urbaine*, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

3. Louis Patrick LEROUX et Charles R. BATSON, *Cirque Global : Québec's Expanding Circus Boundaries*, McGill-Queen's University Press, 2016.

4. Mathilde PERAHIA, *D'autres cirques à Montréal : représentations artistiques d'une pensée queer du monde*, thèse dirigée par Louis Patrick Leroux comme exigence au PhD Humanités de l'Université Concordia, Montréal, 2021.

5. Ouverte en 2004, elle se situe à côté de l'École nationale de cirque et des locaux du Cirque du Soleil.

éléments de réponses à ces questions. Le projet d'exposition a été l'occasion d'identifier les archives du cirque au Québec, tant auprès des compagnies, des artistes et artisans du milieu du cirque, qu'auprès de musées et fonds d'archives publics et privés. Cet article s'attachera à présenter le travail de collecte, ses résultats, ainsi que les intérêts et défis de la tenue d'une exposition permanente dans un espace habituellement dédié aux spectacles. Mais pour cerner davantage le sujet, je présenterai d'abord un rapide survol de l'histoire du cirque au Québec.

## Le cirque au Québec : brève histoire de son développement

Si la société doit changer, cela devra aussi passer par la scène<sup>1</sup>.

Si c'est au cours des années 1980 qu'émergent les contours d'un cirque spécifiquement québécois, ayant ses propres institutions de formation, de diffusion, ses propres compagnies, etc., l'histoire de son déploiement remonte à près de deux siècles plus tôt. En 1797, moins de trente ans après la création du premier cirque à Londres, l'écuyer John Bill Ricketts installe à Montréal le premier cirque au Canada. Au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, plusieurs cirques traditionnels seront de passage au Québec (Barnum & Bailey, Ringling Brothers, Zerbini Circus, etc.) — notamment grâce au développement du chemin de fer. L'histoire du cirque au Québec se mêle à celle des amuseurs publics, des expositions agricoles et des parcs et jardins publics (notamment le Jardin Guilbault (1833-1869) et le parc Somher<sup>2</sup> [1889-1919<sup>3</sup>]). Les artistes et les compagnies qui se produisent alors viennent d'Europe (principalement d'Angleterre, d'Irlande et de France) et des États-Unis. Plusieurs pratiques spectaculaires présentées dans les parcs et jardins ont pu être considérées comme du cirque, bien que parfois plus proches d'autres pratiques spectaculaires (danses, exhibitions de phénomènes, etc.). Lamonde et Montpetit mentionnent dans leur ouvrage les combats d'hommes forts — Horace Barré, Hector Décarie, le Géant Beau-

---

1. Frédéric KANTOROWSKI publie en 2016 l'ouvrage *En scène ! 1865-1979* dans lequel il présente les différents types de spectacles de la scène québécoise depuis 1865. Il dresse les enjeux qui traversent cette histoire : les colonisations française et britannique, la proximité des États-Unis (entre fascination et rejet), les différentes migrations, les luttes entre le cléricisme et la modernité, la distinction entre culture populaire et culture d'élite et l'émergence sur scène d'une identité nationale. Frédéric KANTOROWSKI, *op. cit.* : XVII.

2. Yvan LAMONDE et Raymond MONTPETIT, *op. cit.*

3. Mentionnons également le Parc Dominion (1906-1937), le parc Belmont (1923-1983), le parc du Mont-Royal, le parc de l'Île Sainte-Hélène, le Champ-de-Mars, le Jardin Viger.

pré et le fameux Louis Cyr<sup>1</sup>, les spectacles d'imitations de cris d'animaux, les imitations de femmes, les tours de magie, les prémices de films animés, la danse et la contorsion, les tours d'adresses et d'acrobaties des trapézistes, jongleurs, équilibristes, sauteurs, plongeurs, ventriloques, nageurs, baigneurs, patineurs, cyclistes et gymnastes, les clowns, imitateurs, fantaisistes, duo ou trio dits « grotesques » ou « burlesques », etc.<sup>2</sup> Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les secteurs culturel et artistique se structurent. Dans les années 1950, plusieurs institutions se mettent en place : la télévision de Radio-Canada, les conservatoires, les organismes subventionnaires, etc.<sup>3</sup> Dans les années 1980, le Père Marcel de la Sablonnière fonde le Centre Immaculée-Conception, sur la rue Papineau, qui accueillera l'École nationale de cirque fondée par l'acrobate Pierre Leclerc et l'artiste Guy Caron. Avant cela, il n'existe aucun établissement d'enseignement du cirque au Québec et on ne parle pas (encore) de création spécifiquement québécoise. Dans une entrevue *Radio Canada* du 8 décembre 1982<sup>4</sup>, les deux fondateurs expliquent que la tradition qu'ils souhaitent transmettre au Québec est celle venue d'Europe s'inspirant également des cirques russes et chinois. Ils cherchent à se distinguer des cirques états-uniens. Ils mentionnent également l'ambition d'intégrer les techniques et numéros du cirque à un contexte plus théâtral.

Plusieurs auteurs identifient les années 1980 comme une époque de renouvellement pour le cirque au Québec, notamment avec la création du Cirque du Soleil en 1984<sup>5</sup> (qui deviendra un véritable exemple d'entrepreneuriat<sup>6</sup>) et par la suite, avec le Cirque Éloïze fondé en 1993 par des artistes des Îles de la Madeleine ou encore Les 7 doigts, une compagnie fondée en 2002 qui misera davantage sur « un cirque à dimension humaine » dans lequel les personnages se présentent « avec leurs prénoms, portent généralement des vêtements de tous les jours » et s'expriment au « je<sup>7</sup> ». À Québec, dès les années 1970, la troupe de Paul Vachon (compa-

---

1. À propos de Louis Cyr, voir *Louis Cyr, L'homme le plus fort du monde* réalisé par Daniel ROBY (2014) et l'ouvrage d'Alex GAGNON, *Les Métamorphoses de la grandeur : Imaginaire social et célébrité au Québec (de Louis Cyr à Dédé Fortin)*, Presse de l'Université du Québec, 2021.

2. Yvan LAMONDE et Raymond MONTPETIT, *op. cit.* : 110-158.

3. Frédéric KANTOROWSKI, *op. cit.* : XVI-XVII.

4. Reportage de la journaliste Nicole D'Amour sur les débuts de l'École nationale de cirque, en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1095916/cirque-cours-scene-acrobate-spectacle-archives> (consulté le 22 août 2022).

5. Pascal JACOB, « The Québécois Circus in the Concert of Nations: Exchange and Transversality » (trad. T. Templeton), Louis Patrick LEROUX et Charles R. BATSON, *op. cit.* : 28.

6. Louis Patrick LEROUX, « Introduction. Reinventing Tradition, Building a Field : Quebec Circus and Its Scholarship », Louis Patrick LEROUX et Charles R. BATSON, *op. cit.* : 3-21

7. Françoise BOUDREAU, « Le cirque parlant des 7 doigts de la main », *Jeu*, 145, 2012 : 125-133.

gnie l'Aubergine de la Macédoine) et plusieurs amuseurs publics animent les rues<sup>1</sup>.

Si le cirque est présent dans les pratiques de divertissement des québécois·es depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'un certain renouveau a marqué les années 1970-1980, on peut observer un regain d'intérêt institutionnel ces vingt dernières années en quelques dates essentielles. En 2001, En Piste, le Regroupement national des arts du cirque, obtient du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), l'intégration des arts du cirque aux disciplines artistiques admissibles au soutien de l'État ; en 2004, la TOHU, Cité des arts du cirque qui assure la programmation et le soutien des artistes de cirque, voit le jour ; en 2008, le cirque est reconnu comme une discipline artistique par le Conseil des arts de Montréal (CAM) ; en 2009 en tant qu'expression culturelle par le Conseil des arts du Canada (CAC) et en 2010, la TOHU inaugure son festival, Montréal Complètement Cirque, faisant de Montréal, selon certain·es, la « capitale internationale du cirque contemporain<sup>2</sup> ». Si le cirque au Québec a été forgé par des artistes venant d'Europe et des États-Unis, aujourd'hui, celui-ci se déploie également vers ces pays et ailleurs. Le Québec est devenu, au cours des dernières décennies, un lieu essentiel en matière de formation, de production et de diffusion du cirque<sup>3</sup>.

## Exposition, objets et histoire(s)

[...] S'il est impossible d'exposer « l'histoire » en tant que telle, on peut cependant tenter de le faire au moyen d'objets présentés comme les signes d'une réalité inéluctablement perdue, que personne ne peut connaître, ni « prouver », en dépit d'une parfaite approche scientifique. Toute exposition est donc une représentation, l'image d'un passé disparu, de fragments, de condensé de réalité<sup>4</sup>.

---

1. Yves BEAUREGARD, « Dans les coulisses de l'école de cirque de Québec : entrevue avec Yves Neveu », *Cap-aux-Diamants*, 97, 2009 : 20-24.

2. Katya PELLEGRINO, « Montréal : capitale moderne du cirque contemporain », *Forbes*, 23 juillet 2019, en ligne : <https://www.forbes.fr/lifestyle/montreal-capitale-moderne-du-cirque-contemporain/> (consulté le 20 août 2022), et Guillaume DIEULEVEULT, « Montréal, capitale internationale des arts du cirque », *Le Figaro*, 12 juin 2017, en ligne : <https://www.lefigaro.fr/voyages/2017/06/12/30003-20170612ARTFIG00140-montreal-capitale-internationale-des-arts-du-cirque.php> (consulté le 20 août 2022).

3. Deux autres axes du développement du cirque au Québec sont à noter : (1) le cirque social avec notamment le programme Cirque du Monde lancé en 1995 par le Cirque du Soleil qui combine cirque, intervention sociale et éducation et Hors-Piste, un organisme montréalais fondé en 2011 qui offre aux personnes ayant un parcours de vie marginalisé l'occasion de se découvrir à travers l'apprentissage d'une discipline circassienne ; (2) la recherche en cirque, notamment dirigée par Louis Patrick Leroux (Université de Concordia) et à l'École nationale de cirque (CRITAC).

4. André DESVALLÉES, Martin SCHÄRER et Noémie DROUGUET, « Exposition », André

L'exposition, en muséologie, est un dispositif médiatique<sup>1</sup> qui répond à la fonction de « communication » des musées (modèle PRC<sup>2</sup>). L'histoire des expositions muséales montre comment ces dernières, au-delà de simplement « communiquer », participent à la construction des récits collectifs tout autant qu'à la canonisation d'œuvres ou d'événements. La logique de choix qui opère dans les musées — relativement à l'écriture des expositions (choix des objets, narratif privilégié, etc.), mais aussi au collectionnement (sélectionner, laisser de côté, etc.) — participe à la configuration de l'Histoire et à la construction des identités collectives. L'exposition et son discours sont en pleine mutation — ce dont témoignent particulièrement les rematérialisations d'expositions passées sous forme de citation, de reconstitution intégrale ou partielle, les expositions temporaires de ré-accrochage des collections permanentes ou les négociations avec les communautés autour de corpus acquis par exemple dans des contextes de colonisation (on vise alors une certaine partage de l'autorité au sein des musées qui sont alors envisagés comme des « zones de contact<sup>3</sup> »).

Au cœur des expositions, les « expôts » — unités élémentaires d'exposition qui peuvent être une « vraie chose », une image, un son, un original, un substitut<sup>4</sup> — permettent de raconter une histoire ou d'aborder une thématique. Dans le cas de l'exposition à la TOHU, les expôts étaient essentiellement des « objets-témoins ». En muséologie, la sélection d'objets se fait « en fonction de leur potentiel de témoignage, soit de la quantité d'informations qu'ils peuvent porter pour refléter les écosystèmes ou les cultures dont ils souhaitent conserver la trace<sup>5</sup> ». C'est cette richesse d'informations qui a conduit des ethnologues comme Jean Gabus (1965) ou Georges Henri Rivière (1989) à parler d'objets-*témoins*, une qualification qui prend son sens notamment lorsque l'objet est exposé et *témoigne* alors d'un fait ou d'une histoire à un public. Cependant, la « mise en scène » de ces objets par « les artifices que sont la vitrine ou la cimaise » crée une « distanciation » (terme employé également en théâtre par Bertolt Brecht à propos du « quatrième mur »). Cette distanciation signale-t-elle le passage vers un autre monde ? Un monde de l'artifice, de l'imaginaire ou plus simplement, un monde passé ? La mise en scène des objets dans les vitrines

---

DESVALLÉES et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de Muséologie*, Armand Collin, 2011 : 178.

1. Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique*, L'Harmattan, 2000.

2. Le modèle PRC, *Preservation-Research-Communication* a été proposé par Peter Van Mensch (1992) et structure les missions muséales et la recherche en muséologie.

3. James CLIFFORD, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, ENSB-A, 1996.

4. François MAIRESSE et Bernard DELOCHE, « Objet », André DESVALLÉES et François MAIRESSE (dir.), *op. cit.* : 407.

5. *Ibidem* : 386.

est-elle gage de fiction ou de réalité ? De plus en plus, artistes, muséologues (et metteur-euse-s en scène) jouent avec cette distanciation pour en souligner le paradoxe ou générer une réflexion sur la (mise en scène de la) réalité.

## « Tout un cirque : la grande aventure du cirque au québec »

En 2019, la TOHU célébrait ses 15 ans. Pour mettre en lumière et soutenir davantage la création circassienne québécoise et son expansion ces 15 dernières années, la TOHU décidait de constituer une programmation de spectacles uniquement québécois<sup>1</sup>. Plus encore, une exposition qui retrace l'histoire du déploiement du cirque au Québec a été mise en œuvre<sup>2</sup> sous le commissariat de Pascal Jacob.

La TOHU est dépositaire depuis 2003 d'une partie du Fonds Jacob-William. Une sélection d'œuvres et d'artefacts est installée dans les cour-sives encadrant la piste circulaire pour une durée de 5 ans<sup>3</sup>. L'exposition « Tout un cirque : la Grande aventure du cirque au Québec » se basait donc sur le Fonds Jacob-William qui conserve notamment des affiches du Cirque du Soleil, des 7 doigts et du Cirque Éloize. Les recherches dans les archives et collections d'institutions patrimoniales ont permis de compléter ce corpus. Les compagnies de cirque, artistes et artisans du cirque, des collectionneurs privés, chercheur-e-s, auteur-ric-e-s, etc. ont été sollicité pour composer l'exposition. Un vaste travail de recherche, d'identification des éléments clefs et constitutifs de l'histoire du cirque au Québec a été mené. Il fallait recueillir ce qui avait « fait date ». Les critères de sélection des objets pourraient être énumérés comme suit : (1) des objets-témoins de l'histoire du cirque, (2) des objets qui résisteraient aux conditions d'exposition, (3) des objets qui « rentreraient » dans les vitrines. Je reviendrais sur les deux derniers critères.

Concernant le premier critère, il fallait surtout, n'oublier personne ! Pour cela, le réseau de la TOHU était fondamental. Je contactais une à une les grandes, moyennes et petites compagnies ; celles qui sont toujours en activités et celles qui ne le sont plus. Dans une phase de pré-sélection, ils et elles m'ont d'abord envoyé des images de leurs archives (costumes,

---

1. Machine de Cirque avec son spectacle éponyme, Les 7 doigts avec *Passagers*, Flip Fabrique avec une réécriture du *Songe d'une nuit d'été*, la 4<sup>e</sup> édition des *Coups de Cœur* mis en piste par Anthony Venisse, le Tournoi de l'Impro Cirque, le Gros Orteil avec *Bibliothécaire* et le spectacle annuel des finissant-e-s de l'École nationale de cirque de Montréal, *Où vont les fleurs*.

2. J'agissais alors comme coordonnatrice générale de l'exposition.

3. Le Fonds Jacob-William fait également l'objet d'expositions temporaires et de prêts.

Fig. 1 — Montage des accessoires du clown Bim à la TOHU.



© Marie Tissot.

affiches, programmes, maquettes, etc.). En parallèle, je fouillais les musées, cinémathèques, bibliothèques publiques, bibliothèques universitaires et fonds privés. Finalement, avec le commissaire de l'exposition, Pascal Jacob, nous avons procédé à la sélection d'une centaine de pièces.

Concernant la mise en exposition<sup>1</sup>, il fallait imaginer un parcours de visite en deux trajectoires distinctes. L'espace d'exposition se situe dans les coursives de la salle de spectacle circulaire, le corridor qu'empruntent les spectateurs pour rejoindre leur siège. Le parcours de gauche débutait avec des images d'archives de jeunes acrobates datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (des photographies issues des collections du Musée McCord de Montréal), se poursuivait avec le monocycle de Léon DuPerré<sup>2</sup> (prêté par sa fille Léonne DuPerré<sup>3</sup>), présentait des photographies (préservées dans les collections de la Cinémathèque québécoise) issues des tournages de la *Boîtes à surprise* (une émission télévisée des années 1960, usine à personnages

---

1. Les étudiant·e·s des Techniques en muséologie (Collège Montmorency) ont pris en charge la création des supports d'exposition de chaque artefact. Ils et elles ont également assuré la mise en exposition sous la supervision de leurs professeurs Karine Lecuyer, Josianne Blouin et moi.

2. Monocycliste et acrobate, Léon DuPerré (1886-1943) a travaillé au sein des cirques états-uniens Norris & Row puis Ringling Bros World's Greatest Show avant de fonder sa propre troupe, Léojoie. Il se produira ensuite en duo ou trio pendant plus de 20 ans.

3. En 2017, Léonne DuPerré a fait don à la Bibliothèque de l'ENC des archives documentaires, de monocycles et vélo acrobatiques de son père. Une capsule vidéo fait parler ces archives. En ligne : <https://ecolenationaledecirque.ca/fr/lecole/bibliotheque/le-fonds-leon-duperre> (consulté le 8 août 2022).

clownesques façon *commedia dell'arte*), le costume et les accessoires du clown Bim (Louis De Santis), des photographies de Rodrigue Tremblay, Paul Vachon, Guy Caron et Sonia Côté, la maquette des chapiteaux amovibles du cirque Akya (fondé en 2002 par le clown Chocolat — Rodrigue Tremblay — et Nicoletta Hazewinkel), et présentait les premières créations du Cirque du Soleil, de ses débuts au festival des amuseurs publics de Baie-Saint-Paul (*La Légende d'Alexis Le Trotteur* par Les Échassiers de la Baie en 1980) à la production *Alegria* (Franco Dragone, 1994<sup>1</sup>) avec l'affiche du spectacle, les maquettes de costumes et un masque des « Vieux oiseaux nostalgiques ».

De l'autre côté, le parcours commençait avec un costume du Cirque du Soleil. Se succédaient ensuite les compagnies québécoises plus actuelles par l'exposition de leurs affiches, objets de scénographies et photographies : le Cirque Éloize (1993), Les Foutoukours (1997), La Luna Caballera (1998), Les 7 doigts (2002), le Cirque Alfonse (2005), Flip Fabrique (2011), Machine de Cirque (2013), etc. On présentait également la première roue Cyr et une création tissée de l'artiste visuelle Louise Lemieux Bérubé inspirée de la compagnie de cirque pour tout petits, La Marche du Crabe. L'exposition se terminait par des photographies des étudiant·es de l'École nationale de cirque et permettait une ouverture vers la scène, vers les nouvelles productions. L'exposition chronologique visait à faire état du patrimoine du cirque au Québec pour contextualiser davantage la création actuelle présentée à la TOHU.

## Quelle(s) institution(s) pour le patrimoine du cirque au Québec ?

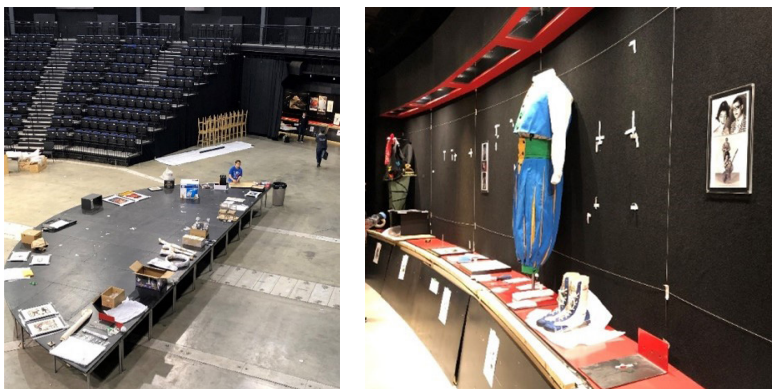
Un tel projet d'exposition permet de penser et questionner la possibilité d'un lieu dédié au patrimoine du cirque. Deux défis se posent. Le premier, très concret, est lié aux conditions d'exposition et de conservation du lieu en question (ici, de la TOHU). L'autre défi, plus conceptuel, repose sur le paradoxe ou le risque de « muséification » (terme péjoratif) du cirque.

Concernant les défis matériels, les vitrines de l'exposition à la TOHU pouvaient accueillir environ une centaine d'artefacts (il fallait donc faire des choix...). En dehors de cette contrainte quantitative, il y avait également des contraintes qualitatives puisque les objets ne devaient pas être « trop fragiles » et résister à cinq années d'exposition à la lumière, aux vibrations sonores et à une température et un taux d'humidité variables

---

1. Après une première tournée de 1994 à 2013 et pour célébrer son 25<sup>e</sup> anniversaire, le spectacle était en train d'être remonté pendant la préparation de l'exposition pour être présenté à Montréal au printemps 2019.

Fig. 2 et 3 — Montage en cours à la TOHU.



© Marie Tissot.

(même s'il ne s'agit pas de variation majeure, ces conditions ne peuvent pas être stabilisées et ne répondent pas aux normes muséales). Tous les prêteurs de documents et d'objets étaient prévenus de ces conditions d'exposition et nous avons œuvré ensemble à sélectionner des objets qui se prêteraient à ce contexte<sup>1</sup>.

Concernant le second défi mentionné, c'est également la question que pose le conservateur Zeev Gourarier, directeur scientifique et des collections du MuCEM : « Pourquoi "muséifier" des objets appartenant à des spectacles éphémères dans un lieu d'immobilité et de mémoire ? Comment justifier l'entrée des accessoires d'un spectacle original et récent dans des fonds inaliénables<sup>2</sup> ? ». Pour le dire autrement, comment les objets et archives conservés par des institutions patrimoniales et présentés sous vitrines prennent-ils en charge la dimension corporelle et spectaculaire du cirque ?

L'utilisation de dispositifs audiovisuels, voire d'installations immersives, sont les pistes privilégiées par les musées qui ont élaboré des expositions dédiées au cirque. Le musée Pointe-à-Callière à Montréal a proposé récemment l'exposition « Place au cirque ! » (2021)<sup>3</sup> et présentait grâce à environ 350 objets l'histoire du cirque (internationale et au Québec). Aux côtés de nombreux costumes, objets culte, décors et maquettes, on pouvait par exemple accéder aux coulisses du cirque en observant les clowns du duo Foutoukours se maquiller (vidéo en accéléré). Les visiteur·euse·s pouvaient

1. Par exemple, la plupart des photographies sont des reproductions.

2. Zeev GOURARIER, « Le Cirque du Docteur Paradi entre au musée », dans Emmanuel WALLON (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud, 2013 (2002) : 218-228.

3. L'exposition a ensuite été présentée au musée de la Pulperie à Chicoutimi (2023).

également monter dans la mini-voiture d'un clown et se prêter à des exercices d'équilibre et de coordination. Une programmation d'événements (ateliers, spectacles) complétait l'exposition.

D'autres expositions temporaires ont marqué ces dernières années. Elles visaient essentiellement à valoriser la richesse des œuvres picturales ayant pris pour thème le cirque. « La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown » qui portait sur les liens entre artistes visuels et cirque et a circulé au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et au Grand Palais à Paris (2004) ; « Parade » sur les jouets du cirque, a été présentée au Musée des Arts décoratifs à Paris (2014) ; « Acrobates » au musée des beaux-arts de Châlons-en-Champagne exposait une grande partie de la collection de Pascal Jacob (2018) ou encore le programme « Cirque et Saltimbanque » à Rouen (2022) qui se déclinait en quatre expositions à partir de la collection du couple Jeanne-Yvonne et Gérard Borg : « Aux arts et au cirque » au Musée des beaux-arts (Rouen), « Buffalo-Bill, un Saltimbanque venu de l'Ouest » à la Fabrique des Savoirs (Elbeuf-sur-Seine), « Cirque et Japon : Estampes des périodes Edo et Meiji » au Muséum d'histoire naturelle (Rouen), « Cirque : En habits de lumière » au Musée Industriel de la Corderie Vallois (Notre-Dame-de-Bondeville).

Toutes ces expositions témoignent de la diversité des institutions qui ont présenté le cirque : musée d'histoire naturelle, musée de beaux-arts, d'arts décoratifs, d'archéologie, etc. D'autre part, les titres (un mot « Acrobate », « Parade », etc.), une formule (« Place au cirque ! », « En habits de lumière », etc.) situent, voire cantonnent, le cirque dans sa dimension spectaculaire, extraordinaire, merveilleuse, « enchantée » pour reprendre le titre du catalogue de la collection d'Alain Frère<sup>1</sup>. Elles misent sur la « promesse de dépaysement, de frisson et de fantaisie<sup>2</sup> » véhiculée par une large partie de l'iconographie circassienne. Or, les recherches actuelles en cirque repensent le narratif « traditionnel » qui faisait du cirque un objet spectaculaire, merveilleux, enchanté, éventuellement « marginal ». Ce narratif est remis en question au profit de discours plus critiques qui visent à adresser les enjeux éthiques qui traversent le cirque. Quelles représentations des corps ont été diffusées par le cirque ? Comment le cirque a-t-il véhiculé certains stéréotypes raciaux, genrés ou capacitistes ou validistes ? Quels comportements sociaux a-t-il pu induire ? Quels rapports a-t-il activé entre êtres humains et animaux ? Comment le cirque a-t-il révolutionné la publicité et participé à la promotion d'une société du spectacle ?

---

1. Christian HAMEL et Laurent THAREAU, *Le cirque enchanté du D<sup>r</sup> Alain Frère*, Gilletta, 2020.

2. Formule repérée sur le site Internet du musée des Beaux-arts Rouen (2022) à propos de l'exposition « Aux arts et au cirque » (lien désormais indisponible, consulté le 9 septembre 2022).

La richesse de la recherche actuelle en cirque participe à produire des savoirs sur les collections cirque et permet de poser un regard actuel sur les enjeux, les mutations, les théories du cirque pour saisir son histoire. Ainsi, si la dimension immatérielle et corporelle peut être complexe à intégrer à une exposition muséale, ces projets de valorisation des corpus cirque permettent de compléter et d'approfondir l'histoire du cirque.

## Des expositions aux collections

Les collections de musées restent le seul moyen d'écrire l'histoire<sup>1</sup>.

Si certains musées publics présentent des expositions temporaires sur le cirque et son univers, les collections et fonds d'archives dédiés au cirque sont davantage conservés dans des collections privées. Ces collections, constituées par des historien·ne·s, des érudit·e·s, des amateur·trice·s, des passionné·e·s ou par les compagnies elles-mêmes, témoignent des productions de cirque traditionnel, moderne et contemporain. Composés d'ouvrages, mais aussi d'archives documentaires (affiches, programmes, contrats d'artistes, etc.), d'éléments scénographiques, de costumes, d'agrès et d'œuvres d'art, certains corpus sont admis (intégralement ou partiellement) dans les institutions patrimoniales pour des expositions temporaires<sup>2</sup>, pour acquisition ou en dépôt<sup>3</sup>. D'autres, restent à la marge des institutions du patrimoine autorisé et en rejoignent d'autres (bibliothèque universitaire<sup>4</sup>, école de cirque<sup>5</sup>, salle de spectacle<sup>6</sup>, etc.), lorsqu'on n'invente pas une structure pour les conserver et les valoriser<sup>7</sup>. Que faire de ces accumulations d'objets ? Quelle est leur « valeur patrimoniale » ? Comment l'interprétation de ces corpus participe-t-elle à la patrimonialisation du cirque ? Ces questions font l'objet d'un travail de thèse en cours<sup>8</sup> et impliquent d'autres questions de recherche : quelles sont les particularités d'une collection dédiée au cirque et quel rapport aux institutions patrimoniales entretiennent-elles ? Quel est le statut des objets collectionnés ? Et surtout, comment prendre en charge la dimension intangible, corporelle,

---

1. Marcel MAUSS, *Manuel d'ethnographie*, Payot, 1967 [1947] : 17.

2. Plusieurs cas cités plus haut.

3. Le fonds des sœurs Vesque est conservé dans les collections du MuCEM, le fonds Auguste Rondel (dont une partie est dédiée au cirque) est conservé à la Bibliothèque nationale de France.

4. Le Fonds Cirque de l'université de Montpellier Paul-Valéry.

5. Le fonds documentaire de Pascal Jacob à l'École nationale de cirque à Montréal.

6. La collection Pascal Jacob est en dépôt à la TOHU depuis 2003.

7. Le musée privé d'Alain Frère.

8. « Conservation et valorisation du patrimoine du cirque » (titre provisoire), Marie Tisot (2020-2025), université du Québec à Montréal et université de Montpellier Paul-Valéry (RiRRa21).

spectaculaire du cirque dans sa patrimonialisation ? Les objets sont-ils les seuls vecteurs de cette dimension ?

Si l'écriture de l'histoire du cirque peut passer par des expositions historiques ou thématiques alors la préservation des témoins de cette histoire est fondamentale. Ainsi, collectionner le cirque participe à l'édification, la préservation et la transmission de l'histoire du cirque.

# Le Fonds « Arts du cirque »

## Collection COLLEX de l'université de Montpellier Paul-Valéry

Alix DE MORANT

Unité de recherche RiRRa21  
Université de Montpellier Paul-Valéry

Dès lors que le cirque se pense en tant qu'objet scientifique, les chercheur·es se confrontent à la complexité. Venu·es d'horizons disciplinaires parfois très différents, opérant dans un domaine d'études relativement récent, il leur faut s'aventurer au-delà de leur zone de confort afin de mettre en récit leur propre quête historiographique d'une évidence. Car outre les thèses, les essais et les traités, la littérature<sup>1</sup>, les biographies d'artistes ou d'entrepreneurs du spectacle, les supports publicitaires (affiches, programmes, etc.) et iconographiques pouvant les renseigner, ils ont à puiser leurs informations dans les articles de presse et les bulletins associatifs, mais aussi dans les livres de comptes, les rapports de police, les procès-verbaux, les plans d'élévation et les lettres de créance. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, leurs sources peuvent tout autant se trouver dans des fonds d'archives municipales, départementales que dans les registres paroissiaux. Elles peuvent avoir été pieusement conservées par des héritiers scrupuleux, ou encore thésaurisées par des collectionneurs en quête d'une aubaine. Mais elles peuvent aussi bien avoir été détruites au gré des migrations<sup>2</sup>, des guerres, des faillites. D'essence nomade, le cirque a une mémoire sélective, particulièrement prompte à l'oubli. Dans ce milieu de l'éphémère, où la transmission des savoirs se fait principalement de manière orale, la dispersion des traces comme la déformation des faits sont monnaie courante : il n'est pas rare de voir les artistes s'inventer eux-

---

1. Voir Sophie BASCH, *Romans de cirque*, Robert Laffont, 2002. Ce volume réunit six romans illustrant la grande période du cirque français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

2. *Forgotten Cosmopolitans. Diverging Fates of Europe's Circus People in the Wake of WWII*. Voir le site en ligne, consulté le 16 avril 2024 : <http://www.forgottencosmopolitans.eu/>.

mêmes une généalogie<sup>1</sup>. Quiconque exprime un désir d'archive, doit donc pour s'approcher au plus près d'une certaine vérité, ne négliger aucun détail, mais aussi apprendre à composer avec la part manquante. Comme l'affirme l'historien Carlo Ginsburg, la méthodologie consiste à « partir du sable dans l'engrenage. Si on prend les règles pour point de départ, on risque de tomber dans l'illusion qu'elles fonctionnent, et de passer à côté des anomalies. Mais si on part des anomalies, des dysfonctionnements, on trouve aussi les règles, parce qu'elles y sont impliquées<sup>2</sup> ».

Heureusement, comme ailleurs en Europe, il existe en France plusieurs fonds dédiés au cirque et à son histoire, à commencer par les collections de la Bibliothèque nationale de France<sup>3</sup> ou par celles qui se trouvent désormais réunies au MuCEM<sup>4</sup>. Les centres de ressources d'Artcena<sup>5</sup> et du Centre national des Arts du cirque<sup>6</sup> jouent, quant à eux, un rôle prépondérant dans la collecte et l'archivage des sources, ajoutant aux seuls documents papiers, captations vidéo et capsules sonores. De la collaboration entre ces institutions est née une anthologie virtuelle<sup>7</sup> qui valorise le patrimoine matériel et immatériel du cirque de l'époque moderne et contemporaine<sup>8</sup>. Le cas du Fonds « Arts du Cirque<sup>9</sup> » de l'université de Montpellier Paul-Valéry est singulier. Au plan national, il est l'unique fonds documentaire adossé à une unité de recherche, le RiRRa21, identifié depuis les années 2000 comme un pôle de référence de la recherche en cirque. Placé sous responsabilité scientifique, administré par les conservateur-trices de la bibliothèque universitaire

---

1. Voir Marie-Ève THÉRENTY, « Medrano (Boum-Boum) : construction d'une figure médiatique », Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, PULM, 2020 : 230.

2. Carlo GINZBURG, « De près, de loin. Des rapports de force en histoire [propos recueillis par Philippe Mangeot] », *Vacarme*, 18, 2002 : 4-12. En ligne : <https://vacarme.org/article235.html> (consulté le 16 avril 2024).

3. « Le cirque dans les collections des Arts du spectacle », BnF. En ligne : <https://www.bnf.fr/fr/le-cirque-dans-les-collections-des-arts-du-spectacle> (consulté le 16 avril 2024).

4. Le MuCEM a fait l'acquisition de plusieurs fonds (fonds Soury, Bouglione, Médrano, etc.), de quelques pièces (affiches des débuts du cirque, costumes d'Auriol, de Grock ou des Fratellini, etc.) et surtout possède le Fonds des sœurs Vesque. Voir le site en ligne : <https://www.mucem.org/collections/histoire-des-collections> (consulté le 16 avril 2024).

5. Voir le site en ligne : <https://www.artcena.fr/programme-et-services/centre-de-documentation> (consulté le 16 avril 2024).

6. Voir le site en ligne : <https://cnac.fr/fr/ressources/centre-de-ressources> (consulté le 16 avril 2024).

7. *Les Arts du cirque. L'Encyclopédie*, CNAC/BnF. En ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/> (consulté le 16 avril 2024).

8. Voir Véronique MEUNIER, « Les Arts du cirque. Un projet de coédition multimédia au service de publics diversifiés », *Réussir ensemble, participer, partager, coopérer pour le patrimoine du spectacle*, Actes du 32<sup>e</sup> Congrès SIBMAS 2018, Véronique MEUNIER, Dominique DEWIND et Tiffany NIXON (dir.), Département arts du spectacle de la BnF (Paris) & Musée de la Littérature (Bruxelles), Book Machine, 2021 : 217-226.

9. Informations en ligne : <https://www.circusscience.fr/fr/content/fonds-cirque> (consulté le 16 avril 2024).

Atrium de l'université de Montpellier Paul-Valéry, le fonds a été enrichi, en 2015, d'un don de près de mille cinq cent ouvrages et de plusieurs milliers de périodiques. Il comprend des documents en langues diverses, de tout format et de tout type : ouvrages patrimoniaux des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, manuels pratiques sur l'acrobatie, sur le dressage des fauves<sup>1</sup> ou de balistique du jonglage, études académiques, encyclopédies, romans, albums pour la jeunesse et bandes-dessinées, annuaires forains et livres de tournée. Allant de la revue spécialisée à la simple feuille de chou ronéotypée, l'identification et le catalogage des périodiques été supervisé par Elisabeth Gavalda, chercheuse associée au RIRRa21 et membre du GRIRT, Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre<sup>2</sup>.

Couronné en 2018 du label CollEX, le Fonds « Arts du Cirque », s'actualise sans cesse. Il alimente une réflexion sur la documentation en arts du spectacle et la constitution de nouvelles ressources, lors de colloques et de journées d'études<sup>3</sup>, et participe de la diffusion de la culture scientifique grâce à une collection<sup>4</sup>, et à une revue<sup>5</sup>, toutes deux éditées aux Presses universitaires de la Méditerranée. De l'école à l'université, de la théorie à la pratique, il offre pour les enseignant·es un corpus cohérent sur la variété des « arts du cirque », et par la diversité des sujets abordés, de la médecine à la magie nouvelle, en donne une vision heuristique tout en déployant l'éventail des disciplines pouvant s'y intéresser.

Ce legs, si important soit-il, pose néanmoins des questions de conservation, auquel ne répond que très partiellement la numérisation des données<sup>6</sup>. Car il englobe aussi quantité de dessins, allant du croquis à l'estampe<sup>7</sup>,

---

1. Voir la thèse de Gaétan RIVIÈRE, « Genèse et développement du domptage de cirque (début XIX<sup>e</sup>-milieu XX<sup>e</sup> siècles) : histoire, mises en scène, médiatisation », Thèse de doctorat en histoire, université d'Avignon, 2022. Résumé en ligne : <https://theses.fr/s188963> (consulté le 16 avril 2024).

2. Voir Alix de MORANT et Elisabeth GAVALDA, « La valorisation du fonds arts du cirque collection CollEX de la Bibliothèque interuniversitaire Raimon Lullul de l'université Paul-Valéry de Montpellier », *Réussir Ensemble, participer, partager, coopérer pour le patrimoine du spectacle*, op. cit. : 204-216.

3. Journée d'étude « Recherche documentaire et recherche création en cirque : dynamiques d'échanges », co-organisée par Philippe GOUDARD et Alix DE MORANT (RIRRa21), Théâtre de la Vignette, 17 janvier 2017.

4. « La collection "Cirque" des PULM fondée et dirigée par Philippe Goudard a pour objectif la publication de travaux scientifiques dans le domaine dans lequel l'université de Montpellier Paul-Valéry a pris position depuis 1995 en accueillant et développant des recherches académiques inédites dans le champ des arts du cirque. » Voir en ligne : <https://www.pulm.fr/index.php/collections/cirque.html> (consulté le 16 avril 2024).

5. Revue co-dirigée par Pierre Philippe-Meden et Philippe Goudard (fondateur).

6. Voir en ligne : <https://www.scdi-montpellier.fr/patrimoine/fofia-la-bibliotheque-numerique> (consulté le 16 avril 2024).

7. Le dernier don en date de l'artiste Véronique Champollion (2022), il rassemble des esquisses réalisées au pastel gras, durant différentes représentations au Pôle cirque méditerranéenne de la Seyne-sur-mer.

des plaques de jeu ou de lanterne magique très fragiles et qui seraient plus à leur place dans un musée que dans des magasins. C'est là le paradoxe des collections de cirque, où l'agrès, l'instrument de musique, l'accessoire scénique, l'apprêt du maquillage et du costume, le jouet et l'objet publicitaire jouent un rôle tout aussi important que le support imprimé. Reliant le chapiteau à ses coulisses, la piste à la sciure, les individus à leurs pratiques, ces choses, qu'elles soient purement utilitaires ou décoratives, ne sont pas pour autant des « existences moindres<sup>1</sup> » : elles appartiennent au vivant de la représentation et contribuent à une histoire des sensibilités en restituant l'expérience de ceux qui, humains et non-humains en sont la chair. Comme le disait Jean-Pierre Vincent, plaidant la cause d'un musée du théâtre, où l'on pourrait humer, toucher la matérialité du spectacle, « il ne faut pas seulement des photos et des textes, ce qu'il faut ce sont des morceaux<sup>2</sup> ». Ces précieux fragments ont été en plusieurs occasions exhumés des réserves, et une exposition itinérante<sup>3</sup> en dix panneaux contribue à les mettre en lumière.

L'avenir du fonds repose sur un continuum, celui d'une recherche en cirque qui s'affirme par ses réseaux, à l'échelon national et international, et attire vers elle doctorants et doctorantes qui ont le souci de revisiter les cultures circassiennes à l'aune de la question décoloniale, du travail animal, ou de la performativité du genre. Leurs travaux innovants accompagnent les métamorphoses d'un art en mouvement, dont les représentations iconiques continuent d'imprégner les imaginaires, de la mode aux arts plastiques, de la scène drag au cinéma. Plusieurs thèses achevées ou en cours ont été étayées par la consultation de la base de données de la bibliothèque interuniversitaire. Tout dernièrement, la thèse de Marie Tissot<sup>4</sup>, en muséologie et en arts du spectacle, cherche précisément à interroger le phénomène de patrimonialisation au Québec et en France comme à dépasser le réflexe binaire qui consiste à séparer patrimoine matériel et immatériel, en se positionnant sur le terrain de la formation des artistes. En effet, le terreau des écoles est particulièrement propice pour activer le lien entre le passé et le présent, et au-delà de l'académie, sans la collaboration avec les artistes, et sans échanges sur l'éprouvé des savoirs et des techniques avec ceux dont c'est le corps de métier, il ne saurait y avoir d'archive vivante.

---

1. Voir David LAPOUJADE, *Les existences moindres*, Minuit, 2017.

2. Jean-Pierre VINCENT, « Archiver le théâtre », *Cahier de la Comédie Française*, 30, 1999.

3. « Le Fonds Arts du cirque ». En ligne : [https://www.circusscience.fr/sites/circusscience.fr/files/Livret\\_modifié\\_site\\_09\\_2020-compressé.pdf](https://www.circusscience.fr/sites/circusscience.fr/files/Livret_modifié_site_09_2020-compressé.pdf) (consulté le 16 avril 2024).

4. Résumé en ligne : <https://www.theses.fr/s297426> (consulté le 16 avril 2024).

# L'artiste, le collectionneur et la mémoire du cirque

Pierre FENOUILLET

Médecin

*Le texte qui suit est une retranscription de l'intervention de l'auteur « La collection au service de l'artiste » du vendredi 8 octobre 2021 lors du colloque Écrire l'histoire du cirque à l'université de Montpellier Paul-Valéry<sup>1</sup>.*

Je vais tâcher d'aborder cette question à travers divers exemples.

## La mission mémorielle de l'artiste de cirque

Considérons, en premier lieu, l'artiste issu d'une « grande famille de cirque ». Il détient, en lui-même, tout le patrimoine, la mémoire, l'enseignement et les valeurs familiales depuis plusieurs générations. En France, nous pouvons citer, entre autres, la famille Bouglione, qui dirige le cirque d'Hiver de Paris depuis 1934, les familles Gruss avec la branche d'Alexis Gruss et la compagnie Gruss, mais aussi la branche Gilbert Gruss, le cirque Arlette Gruss et la famille Houcke. En Suisse, il y a l'incontournable famille Knie. Ce sont des familles qui sont immergées dans le monde du cirque depuis six à huit générations. Je vais plus particulièrement m'arrêter sur la famille Houcke.

Sacha Houcke Jr.<sup>2</sup> est l'un des plus talentueux éducateurs de chevaux et d'éléphants de France et d'Europe. Il a travaillé dans les plus grands établissements du monde. On peut citer, en particulier, Knie en Suisse, Barum en Allemagne, Ringling Bros. Barnum and Bailey aux USA, Pinder et Bouglione en France. Il est l'homme qui « parle à l'oreille des animaux ». Il détient son savoir-faire de son grand-père, Jean Houcke (fig. 1), de son père, Sacha Sr. et de maîtres comme Fredy Knie Sr. ou le dresseur d'éléphants Banda Vidane. Il est la mémoire vivante de cette éducation

---

1. Colloque *Écrire l'histoire du cirque. Corps, crise, risque, rire*. Programme en ligne, consulté le 6/12/2025 : <https://calenda.org/910340>.

2. Pierre FENOUILLET, *Sacha Houcke Jr.*, Éd. du Nez Rouge, 2021.

Fig. 1 — Jean Houcke.



Archives Pierre Fenouillet.

Fig. 2 — Gilbert Houcke et ses tigres.



Archives Pierre Fenouillet.

animalière révolutionnée par son grand-père. Ce dernier est un homme de chevaux. Il travaille avec eux en respectant la psychologie de chaque animal, en douceur, avec patience et sans violence ou forte contrainte. Ce qui, pour la première moitié du vingtième siècle, n'est pas commun...

Gilbert Houcke<sup>1</sup> (fig. 2), son fils et donc l'oncle de Sacha, est spécialisé quant à lui, dans le dressage des tigres. Dans les années 1950, il abandonne tout travail en férocité, c'est à dire dans un rapport de force entre l'homme et l'animal. Il opte pour une éducation par la douceur, à la récompense. Il a fini par être suivi par la plupart des dompteurs de nos jours. Sacha

---

1. Frédéric BOLLMAN, *Gilbert Houcke*, Éd. de la Gardine, 1984.

Fig. 3 — Sacha Houcke Jr.



Cirque de Noël de Girona. Décembre 2015. Photographie Bertrand Guay.

a cette qualité exceptionnelle de pouvoir travailler avec n'importe quel animal : de la girafe au cheval, en passant par le cochon, la vache ou l'éléphant. Sa méthode : l'amour de l'animal et une grande patience (fig. 3). Son petit-fils, qui se prénomme aussi Sacha, est passionné par les animaux. Il est la septième génération des Houcke. Mais son grand père est inquiet.

La présence des animaux dits sauvages, mais aussi dits domestiques, est remise en question, par une loi qui a été votée en ce qui concerne les animaux sauvages, mais aussi par les collectivités locales qui méprisent de plus en plus le cirque itinérant qu'il soit avec ou sans animal. Sacha craint que son savoir-faire, dans « l'art de l'éducation animalière », s'arrête avec lui. Sous forme de galéjade, il en vient à souhaiter que son petit-fils soit plutôt magicien que dresseur, « ça sera plus simple pour lui » dit-il !

À mon petit niveau, grâce à mon travail de recueil de témoignages et de souvenirs dans mon dernier opus des « carnets secrets de Docteur Cirque », Sacha Houcke Jr. peut voir ainsi ancrer ces derniers dans ce devoir de mémoire qu'ont à la fois l'artiste et l'amateur de cirque.

En Suisse, Fredy Knie Jr., à plus de soixante-dix ans, vient de céder les rênes de son cirque à sa fille Géraldine Katharina. C'est la septième génération qui prend ainsi la direction de cette institution culturelle suisse. Fredy transmet l'art dans le domaine du dressage équestre, qu'il a reçu de son père Fredy Sr., à ses petits enfants qui travaillent déjà en piste.

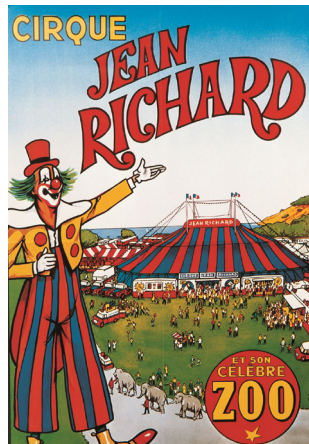
Nous voyons donc bien avec ses grandes dynasties de famille de cirque, mais il en est un peu de même avec les familles dites de voyageurs, que les artistes sont garants de la transmission d'une tradition, d'une connaissance et d'une expertise. Ils ont une mission quasi éternelle : être le bâton de relais entre générations de circassiens. C'est souvent ce que le public vient rechercher : cette authenticité.

Fig. 4 — Jean Richard.



Revue *Music Hall*, 1956. Archives Pierre Fenouillet.

Fig. 5 — Cirque Jean Richard.



Dessin Dominique JANDO. Affiche 120 x 160 cm, 1976. Archives Pierre Fenouillet.

Considérons, à présent, le cas de l'artiste Jean Richard<sup>1</sup>. C'était un homme polyvalent, génial touche-à-tout. Il était à la fois comédien, chanteur d'opérette, acteur à la télévision, producteur de spectacle, créateur et directeur de parc d'attractions et de zoo (fig. 4). Mais toute sa vie d'artiste fut tournée vers sa grande passion : le cirque. Le cirque qu'il crée en 1969 est sa façon d'honorer le spectacle populaire qu'il aime par-dessus tout : « celui d'hier et d'avant-hier » comme il avait coutume de dire (fig. 5). C'est

1. Pierre FENOUILLET, *Jean Richard et son cirque, ou l'histoire d'une passion*, Éd. du Nez Rouge, 1998.

Fig. 6 — Cirque Jean Richard.



Dessin Dominique JANDO. Affiche 120 x 160 cm, 1976. Archives Pierre Fenouillet.

un cirque avec orchestre, avec animaux de toutes races, avec le respect des artistes et celui du public.

Il utilise alors tous les moyens de communication pour promouvoir et honorer le cirque : livres<sup>1</sup>, conférences, émissions à la télévision, sur le cirque et les clowns, émissions de radio, interventions dans la presse ou dans les journaux télévisés, etc. De 1969 à 1983, à la tête de ses cirques, il se fixe une mission : former et éduquer le public français au cirque qu'il aime. Il y met toute son énergie, sa réputation (qui est immense à l'époque). Son image vient même à se confondre au cirque comme elle se confond à celle du commissaire Maigret qu'il incarne à la télévision pendant près de vingt-cinq ans. Il est ainsi l'exemple même de l'artiste qui voue sa vie à la mémoire du cirque.

En 2021, nous avons célébrés son centenaire de naissance, à travers expositions, diverses publications et baptême d'une école publique à son nom, à Ermenonville où il a créé le tout premier parc d'attractions français : la mer de Sable, là aussi dans une mission de mémoire du cirque (fig. 6).

## La collection au service de l'artiste

Dans le cadre d'une collection d'amateur de cirque, celle-ci débute bien souvent par hasard, en conservant, par exemple, le programme du premier spectacle vu. La collection se développe ensuite, tout azimut, en gardant un peu tout ce qui touche l'univers du cirque. Le collectionneur est alors

---

1. Jean RICHARD, *Mes bêtes à moi*, Fernand Nathan, 1966. Jean RICHARD, *Envoyez les lions !*, Fernand Nathan, 1971. Jean RICHARD, *Ma vie sans filet*, Robert Laffont, 1984.

dans l'accumulation. Au fur et à mesure de la connaissance de cet univers, le collectionneur commence à faire le tri. Il recherche alors plus la qualité que la quantité. Il s'éduque auprès de collectionneurs plus avertis. La collection devient alors plus thématique, ou au service de travaux de recherche et d'écriture.

Si je prends mon propre exemple, une partie de ma collection est centrée sur les costumes que peuvent m'offrir les artistes de cirque. Dans mon cas, ces costumes, chaussures, toupets etc., sont souvent donnés en remerciement de soins médicaux que j'ai pu pratiquer (fig. 7). Ces dons sont alors basés sur l'émotion, la reconnaissance, l'amitié. Le collectionneur que je suis devient alors « gardien du temple ». Les artistes savent que leurs effets sont en sécurité, protégés. Je suis dépositaire de leurs costumes, de leur part de vie, de leur mémoire personnelle et familiale (fig. 8). Je ne me considère pas comme en étant le propriétaire.

Une partie de ma collection est basée sur « Monsieur Loyal<sup>1</sup> », le présentateur de spectacle de cirque. Costumes, livres et autres archives m'ont permis d'écrire un livre « Monsieur Loyal, l'A.O.C. du cirque<sup>2</sup> », aux Éditions Bastingage (fig. 9). Ce travail m'a permis de rendre hommage au rôle tout particulier de ce maître de cérémonie, de dresser le portrait de différents artistes, chacun ayant une conception différente de son métier. C'est alors que j'ai pu avoir une vision globale de ce personnage central du cirque traditionnel (fig. 10).

J'ai toutefois, au fil du temps, centré ma collection sur un artiste : Jean Richard. Comédien, acteur, producteur, directeur de cirque, Jean Richard est un artiste complet, génial touche-à-tout qui illumine l'univers artistique français pendant trois décennies. Le but de ma collection est d'honorer et de perpétuer sa mémoire, à travers plusieurs livres<sup>3</sup>, conférences et tout dernièrement en coorganisant la commémoration de son centième anniversaire de naissance.

Nous voyons donc bien le rôle du passionné collectionneur. Assurer une conservation du patrimoine du cirque. Il n'existe pas, en France, de musée, de conservatoire ou de lieu mémoriel officiel. La conservation de la mémoire du cirque, et tout particulièrement des artistes, ne repose donc que sur ces initiatives privées. Le collectionneur se doit alors de récupérer, restaurer, archiver, conserver. Il doit aussi transmettre cette passion pour cet art populaire par excellence. Le collectionneur garant de la mémoire, ne doit pas être égoïste et avoir une vision étriquée de sa collection.

---

1. Dominique BRAGARD, *Le Cirque et Monsieur Loyal Stéphan Gistau*, Éd. Domino, 2020.  
2. Pierre FENOUILLET, *Monsieur Loyal, l'A.O.C. du cirque*, Talence, Éd. Bastingage, 2013.  
3. Pierre FENOUILLET, *op. cit.*, 1998. Pierre FENOUILLET, *Jean Richard, le risque-tout du spectacle*, Éd. Bastingage, 2011. Pierre FENOUILLET, *Les clowns chez Jean Richard*, Éd. du Nez Rouge, 2018.

Fig. 7 — Costume du dresseur d'éléphants Billy Wilson Smart.



Collection Pierre Fenouillet.

Fig. 8 — Costume du dresseur Sacha Houcke.



Collection Pierre Fenouillet.

En France, il y a bien le MUCEM qui a un fond sur le cirque, mais il est bien peu utilisé ou exposé au public. En Espagne, il existe un musée à Besalu, en Catalogne, dû à une initiative là encore privée. Il est donc capital que des collectionneurs privés existent. Ils sont actuellement, dans notre pays, la seule solution pour sauvegarder et garantir la mémoire des artistes de cirque et de leur univers. Mais celle-ci est bien fragile. Il faut entretenir la « flamme » dans la nouvelle génération de collectionneurs. Il faut que ces derniers s'intéressent à l'histoire du cirque et de ses protagonistes. À l'ère de l'immédiateté, ceci n'est pas gagné...

Fig. 9 — Costume Michel Palmer.



Monsieur Loyal du Cirque Arlette Gruss. Collection Pierre Fenouillet.

Fig. 10 — Costume Roger Lanzac.



Présentateur de la Piste aux étoiles. Collection Pierre Fenouillet.

# La collection Cirque du musée Allard-Pierson (collections de l'université d'Amsterdam)

## *Réflexion sur le processus d'élaboration et de fonctionnement d'une collection unique au monde*

Willem RODENHUIS

*Chargé de mission pour la Collection Arts du cirque  
Musée Allard-Pierson (Amsterdam)*

Aude Renard (*traduction*)

Les collections, bibliothèques et archives scientifiques sont une source conditionnelle à toute recherche scientifique. Depuis des siècles, cette conviction a poussé les conservateurs des collections les plus diverses à répertorier livres, revues, manuscrits, photographies, films et autres objets qui leur sont confiés et à les conserver dans les conditions les plus favorables possibles, afin de pouvoir les retrouver et d'en disposer à toute fin scientifique, quelle qu'elle soit. Les arts du cirque méritent à cet égard d'être accessibles à la recherche académique. La prise de conscience que le cirque peut avoir son importance pour les chercheurs dans l'interprétation des processus culturels et sociaux est, aussi étrange que cela semble, assez récente, du moins en ce qui concerne les Pays-Bas. Bien sûr, certains documents ont été conservés, mais il s'agissait souvent de documents appartenant à des collections privées ou aux archives de différentes compagnies de cirque. Des archives municipales ou régionales ont pu également recueillir de manière fortuite des documents sur le cirque, à la suite de représentations données dans la région concernée, par exemple. Le recueil et la conservation de telles archives n'étaient donc pas motivés par l'intérêt scientifique.

Le colloque organisé par l'université de Montpellier Paul-Valéry a offert l'opportunité de reconnaître les recherches menées au service de

la démarche universitaire dans le domaine du cirque au regard des collections existantes. Malgré sa courte durée, le colloque a permis à présenter explicitement les diverses initiatives, programmes d'études, filières de doctorat et collections en matière de recherche sur le cirque en France, Belgique, Suisse, Allemagne, au Canada et aux États-Unis. En ce qui concerne les Pays-Bas, l'histoire reste encore à écrire. Or, la collection Cirque du musée Allard-Pierson constitue une source de premier plan dans le contexte international, au vu de sa taille, de sa diversité et de la précision de son catalogue.

Je m'intéresserai ici tout d'abord à l'origine et au développement du musée Allard-Pierson (collections de l'université d'Amsterdam). Suivra ensuite une réflexion sur l'importance de sa collection Cirque. On évoquera l'acquisition de la collection de base, les nouvelles acquisitions et l'intérêt de conserver dans un environnement universitaire la documentation relative au cirque pour la rendre accessibles aux chercheurs. Il sera aussi question de la numérisation, un grand projet achevé depuis 2012. On présentera également la pertinence de l'étude du cirque pour différentes disciplines, notamment l'histoire et l'histoire culturelle, l'anthropologie, la psychologie sociale, la sociologie et même la gestion d'entreprise. Tout ceci s'insère dans une réflexion finale sur la mise à disposition de la collection Cirque pour diverses utilisations par des publics variés (chercheurs et étudiants) et à diverses finalités (reproduction, utilisation comme matériel visuel pour les documentaires, programmes de télévision et expositions).

Depuis 2019, le musée Allard-Pierson est constitué de deux éléments, le Musée archéologique de l'université d'Amsterdam d'une part, de l'ancien département des Collections spéciales de la Bibliothèque universitaire d'autre part. En totalité, l'institution recense plus d'un millier de documents et archives réparties dans tous les domaines d'intérêt scientifique possibles<sup>1</sup>. Je me concentrerai ici principalement sur le matériel provenant des Collections spéciales, car c'est là qu'est conservé la collection Cirque depuis sa constitution dans les années 1960.

L'origine de la Bibliothèque universitaire remonte à l'année 1578, lorsque la ville d'Amsterdam choisit de rejoindre la révolte dirigée par Guillaume d'Orange contre l'administration espagnole. Sa conversion au protestantisme relégua à l'arrière-plan monastères, églises et autres institutions catholiques. Devenues la propriété de la ville, les précieuses collections de livres de ces institutions furent alors mises à la disposition de l'école latine et de la bourgeoisie érudite. L'Athenaeum (illustre prédécesseur de l'université d'Amsterdam, reconnue officiellement en 1877 seulement) acquit la collection de livres en 1632, qui constitue depuis le trésor des collections de livres rares de l'université d'Amsterdam.

---

1. Voir le site en ligne : [www.allardpierson.nl](http://www.allardpierson.nl) (consulté le 20/12/2025).

La collection Cirque du musée Allard-Pierson s'est développée grâce à un legs parvenu à l'université d'Amsterdam en 1964. Le donateur, K.D. (Kees) Hartmans, a offert à l'Université quelque 2 500 livres sur le cirque au sens large, associés à la somme de 10 000 florins (aujourd'hui environ 4 500 euros) pour entretenir et accroître la collection. Les livres sur le cirque destinés aux enfants représentait l'une des caractéristiques de cette collection, ce qui a peut-être incité le bibliothécaire de l'université d'Amsterdam, Herman de la Fontaine Verwey, à accepter la donation. Quelque temps après, un catalogue a été publié par l'archiviste Marja Keyser. Cette publication a permis de faire connaître la collection Cirque auprès de spécialistes néerlandais et étrangers<sup>1</sup>. Par ailleurs, dans les années 1960, le chercheur anglais Raymond Toole Stott compila une bibliographie de la littérature de cirque à partir des fonds de la Bibliothèque nationale de France, du British Museum et de la Library of Congress. Toutefois, dès qu'il eut connaissance de la collection d'Amsterdam, il décida d'ajouter une quatrième partie sur le catalogue du cirque d'Amsterdam, alors récemment publié<sup>2</sup>.

La publication du catalogue et de la bibliographie de Raymond Toole Stott a permis de satisfaire à une exigence importante, indispensable pour toute bibliothèque ou archive, à savoir la recherche et l'accessibilité du matériel présent dans une institution. Jusqu'à l'ère numérique, un catalogue ou une bibliographie imprimés était l'outil le plus efficace dont disposaient les chercheurs, enseignants et étudiants pour donner forme à leurs recherches.

Au cours des années 1960 et 1970, la collection Cirque d'Amsterdam s'enrichit d'un certain nombre de dons et d'acquisitions. Il s'agit principalement des journaux intimes d'Andreas (Bob) Schelfhout, dresseur de chevaux et artiste de cirque, d'une série d'affiches et de programmes divers liés aux spectacles de cirque aux Pays-Bas dans ces mêmes décennies, ainsi que des archives, des manuscrits et la correspondance de Jo van Doveren, journaliste et imprésario de cirque. En outre, des peintures, des dessins et quelques costumes et accessoires ont été ajoutés à la collection, le plus souvent à titre de cadeaux.

Les années 1980 et 1990 furent relativement calmes pour la collection en raison du manque d'intérêt des chercheurs et des journalistes pour le sujet. Cela eut pour effet de reléguer le matériel disponible au second plan. Cependant, la collection de livres fut actualisée par l'acquisition sélective d'ouvrages nouvellement publiés. L'utilisation des intérêts versés sur le capital du legs de 1964 permit de financer ces acquisitions. Le troisième

---

1. Marja KEYSER (éd.), *Catalogus van de Circus-Bibliotheek nagelaten door K. D. Hartmans, Eerste deel*, Bibliotheek Universiteit van Amsterdam, 1968.

2. Raymond TOOLE STOTT, *Circus and Allied Arts. A World Bibliography*, 4 vol., Harlow Publishers, 1958-1971.

Fig. 1 — Maks, Kees, *Le Clown Johan Buziau (1877-1958) en dandy*, 1930.



Huile sur toile, 71 x 44 cm. Amsterdam, TIN, collection Cirque du musée Allard-Pierson, Université d'Amsterdam.

millénaire marqua un tournant pour la Collection. La Bibliothèque royale de La Haye lança un vaste projet de conservation numérique pour sauvegarder les documents imprimés vulnérables des collections néerlandaises<sup>1</sup>. Grâce à la publication du catalogue en 1968, les spécialistes de La Haye connaissaient déjà la collection relative au cirque. Ils attirèrent l'attention sur la nécessité de préserver le matériel imprimé. La collection a ainsi bénéficié d'un renouveau. Il a fallu faire une sélection parmi les matériaux les plus vulnérables (affiches, cartes postales, livrets de programme) qui correspondaient au projet. Il a été aussi nécessaire de procéder à un inventaire plus détaillé du matériel, notamment des acquisitions effectuées au cours des deux dernières décennies.

À ce stade, la technologie représentait un défi encore plus grand. En raison du format souvent exceptionnel des affiches et des couleurs vives, la capacité de traitement des ordinateurs disponibles se révéla insuffisante lors de différents tests. On constata également que la puissance nécessaire pour le matériel d'enregistrement n'était pas adaptée, notamment pour les objectifs photo. devant alimenter l'ordinateur. Les résolutions étaient inadéquates et le matériel numérisé ne répondait donc pas aux exigences du projet *Metamorfoze*, à savoir sa capacité de traitement scientifique. D'après le cahier des charges, la documentation devait être rapidement téléchargeable, analysable et disponible en haute résolution (plus de 300 dpi.) afin d'être utilisé dans toutes sortes de publications. Il fallut attendre environ 2010 pour que les technologies de l'information soient capables de réaliser un processus de numérisation adéquat.

1. Projet *Metamorfoze*, nommé d'après la série de romans semi-autobiographiques de l'écrivain néerlandais Louis Couperus (1897).

Au moment où commençait la numérisation d'une grande partie de la collection Cirque Allard Pierson, des contacts furent également pris avec un certain nombre d'institutions concernées par le patrimoine du cirque aux Pays-Bas. L'Institut néerlandais du théâtre, en la personne de son conservateur Hans Van Keulen, fut l'un des partenaires privilégiés, de même que le musée Teylers de Haarlem, représenté par Herman Voogd et M<sup>me</sup> Rie Best-Otte, ou Arthur Hofmeester, rédacteur en chef du magazine spécialisé *De Piste*. Le célèbre collectionneur Herman Linssen participa à distance à la consultation, qui visait principalement à connaître l'étendue et la qualité de la collection de chacun. Il fut également discuté des préparatifs nécessaires au processus de numérisation, au cours duquel les métadonnées et l'exploration des parties moins connues de la collection firent l'objet d'une attention particulière.

L'année 2012 a été marquée par une politique d'austérité sans précédent aux Pays-Bas, en raison de la crise de l'euro qui s'est pleinement manifestée à partir de 2010. Cette politique a entraîné de grandes difficultés, notamment dans le secteur culturel, tant pour les artistes du spectacle et leurs organisations (orchestres, théâtres, sociétés de production cinématographique) que pour les institutions soutenant le domaine culturel. Le Theater Instituut Nederland a été contraint de fermer ses portes et la collection unique des arts du spectacle, qui comprenait depuis 1924 un fond important dans le domaine du cirque, s'en trouva menacée. Par une action décisive, l'université d'Amsterdam décida de reprendre l'ensemble de la collection du Theater Instituut Nederland, garantissant ainsi la pérennité de l'accès à la collection des fonds Cirque et Théâtre. Ce transfert eut lieu le 1<sup>er</sup> janvier 2013. La collection du Theater Instituut Nederland comprenait une grande variété de documents provenant de diverses collections. Outre les livres, magazines et programmes, on y trouvait peintures, lithographies, dessins et photographies. La collection Linssen, riche de plus de 9 000 affiches, complétées par 3 000 livres, magazines, cartes postales, diapositives et photos couvrant la période de 1765 à 2010, constituait une importante contribution. L'œuvre de 1 750 photographies prises par le photographe Heinz Baudert entre 1940 et 1980 constituait un autre ajout important. Baudert avait de bons contacts avec les différentes directions de cirque et était donc souvent en mesure de capter la vie du cirque en dehors du spectacle. Les archives du cirque Kavaljos, un cirque privé appartenant au riche entrepreneur, amateur de cirque et philanthrope Bernard van Leer, vinrent également enrichir la collection de l'université d'Amsterdam.

La numérisation prévue par le projet *Metamorfoze* avait depuis donné des résultats tangibles, mais l'inclusion des collections Cirque du Theater Instituut Nederland supposa de réexaminer la manière dont ces nouveaux fonds pouvaient être traités. Par ailleurs, dans le courant de l'année 2016, le musée Teylers (Haarlem) exprima sa volonté de transférer à l'université

Fig. 2 — Baudert, Heinz, Groupe de chevaux en position cabrée, dresseur Adolf Strassburger, 1956.



Circus Carré, Papier Bariet noir/blanc, 17,2 x 22,7 cm. Amsterdam, Heinz Baudert, collection Cirque du musée Allard-Pierson, université d'Amsterdam.

d'Amsterdam sa collection de cirque ayant appartenu au collectionneur Jaap Best. Cette collection avait déjà été numérisée grâce à une contribution financière de M<sup>me</sup> Rie Best-Otte et pouvait donc facilement être ajoutée au matériel de *Metamorfoze*. C'est ainsi qu'à l'automne 2018, une grande collection intégrée de cirque pu être constituée, composée de trois collections de base, à savoir celle de l'université d'Amsterdam, celle de l'ancien Theater Instituut Nederland et la collection Jaap Best par l'intermédiaire du Teylers Museum. Le principal attrait de la collection Jaap Best provenait de sa collection unique et complète de plus de 9 000 affiches de cirque, imprimées entre 1872 et 1933 par l'imprimerie d'Adolph Friedländer à Hambourg. La valeur historico-culturelle de ces affiches est reconnue dans le monde entier, en raison notamment de sa capacité à présenter la grande diversité de l'activité du cirque et de l'offre en matière de divertissement au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les illustrations artistiques, pour lesquelles Friedländer avait fait appel à des peintres animaliers de renom, comme Christian Bertels et Wilhelm Eigener, ainsi que le haut niveau de la technique d'impression utilisée (gamme de couleurs, formats extra-larges) contribuent également à cette appréciation parmi les connaisseurs de ce patrimoine hérité du passé. Friedländer a travaillé pour le compte de presque toutes les grandes compagnies de cirque, tant en Europe qu'aux États-Unis.

Une fois les documents très variés des trois collections numérisés et organisés, ils furent présentés à l'automne 2018 sur une plateforme numérique. Cette étape importante a permis de mettre à la disposition des chercheurs, étudiants, universitaires, conservateurs et journalistes du monde entier un nombre non négligeable de sources et d'informations de qua-

lité, aussi bien pour les médias que pour les expositions. La plateforme est accessible sur le site : [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl) (consulté le 20/12/2025), et peut être consultée en néerlandais et en anglais. Les images sont libres de droits, à condition que la source soit mentionnée lors de la publication des images. La gestion et la maintenance du site sont assurées par l'université d'Amsterdam<sup>1</sup>.

L'histoire de la collection Cirque de l'université d'Amsterdam ayant été esquissée, je vais maintenant examiner plus précisément le contenu du matériel actuellement disponible et sa valeur pour divers domaines scientifiques, tant pour les sciences humaines que pour la psychologie, la sociologie ou même la gestion d'entreprise.

La pratique scientifique quotidienne consiste en la constante recherche de l'équilibre entre les intérêts du chercheur et de ceux de l'institution pour laquelle il travaille. Les opinions et pensées, qu'elles soient nées de l'intuition ou non, sont développées et éprouvées dans la démarche scientifique de la recherche documentaire et pratique au cours d'un processus délicat. La résistance aux nouvelles vues et interprétations doit pouvoir être contrée par des arguments et des résultats de recherche bien fondés. Le libre accès aux informations, qui peuvent être contemporaines ou parfois séculaires, joue ainsi un rôle essentiel. Les bibliothèques et archives universitaires ont une fonction essentielle dans cette démarche.

Dans cette optique, l'acceptation du legs de Kees Hartmans par le bibliothécaire de l'université d'Amsterdam en est un bel exemple. Certes, dans les années 1960 et 1970, l'activité du cirque était considérée comme une forme marginale de divertissement populaire, dont l'étude sur le plan scientifique (description, analyse et mise en relation avec d'autres disciplines scientifiques) n'était guère considérée comme pertinente. Il est donc remarquable que le bibliothécaire, De la Fontaine Verwey, ait reconnu la valeur de la collection des Arts du cirque et son importance pour la recherche scientifique future. Il est également remarquable qu'il ait fait de sa position individuelle et de son autorité en tant que bibliothécaire l'enjeu de l'acceptation de la collection de livres. Dans son avant-propos au catalogue de la bibliothèque du cirque, il s'exprimait ainsi :

C'est l'un des privilèges d'une bibliothèque scientifique générale comme celle d'Amsterdam que d'offrir, dans sa structure et son organisation, un espace pour des collections dans des domaines particuliers, dont le lien n'est pas évident à première vue. Le cirque est un bon exemple d'un tel sujet, qui tire son importance non seulement de lui-même, en tant qu'expression de l'art et de l'habileté et en tant que divertissement populaire, mais aussi

---

1. L'acquisition de la collection Jaap Best a donné lieu à une publication : Dick H. VRIELING, *The Best of Best. The unique collection of Jaap Best*, Collections spéciales de l'université d'Amsterdam, 2017.

de l'histoire culturelle, en particulier du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui rayonne sur la littérature et les arts visuels<sup>1</sup>.

Avec cette vision, De la Fontaine Verwey, sans peut-être en avoir eu pleinement conscience, a ouvert la voie à l'émancipation du cirque dans toutes ses manifestations, jusqu'à être désigné du terme collectif de *Circus Studies* dans le monde académique à partir du XXI<sup>e</sup> siècle. Il faut dire que l'étude du cirque a longtemps joué un rôle modeste aux Pays-Bas. Contrairement à des pays comme la France, l'Allemagne, la Belgique, le Royaume-Uni, les États-Unis et le Canada, le cirque ne suscitait guère d'intérêt dans les milieux universitaires et cette situation n'a changé qu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Un facteur important de ce changement est l'apparition, vers les années 1970, d'un théâtre politiquement engagé, qui préférait se produire en dehors du circuit théâtral établi et utiliser les places et les rues des villes comme espace de représentation. Naturellement, cette forme de théâtre a rencontré aussi un public moins familier des conventions du théâtre et du répertoire, et davantage ouvert à tout ce qui offrait du spectacle au sens de divertissement. Les techniques du cirque, comme l'art clownesque et l'acrobatie, ont donc trouvé une application presque naturelle dans ces représentations théâtrales et ont réussi à attirer un nouveau public. En examinant l'évolution du cirque, Katie Lavers, dans son recueil *Contemporary Circus*, fournit un schéma utile pour la terminologie à utiliser<sup>2</sup>. Elle considère l'année 1768 comme le début du *cirque traditionnel ou moderne*, tel qu'il a pris forme sous Philip Astley (1742-1814). Cette forme de représentation de numéros avec chevaux, clowneries, animaux sauvages et acrobaties a connu un grand succès jusqu'au milieu du vingtième siècle. Alimenté par les grands changements sociaux et socioculturels du milieu des années 1960, le nouveau cirque est né. Ce phénomène a mis fin aux numéros d'animaux, à la piste du cirque et au maître de la piste. Cependant, les acrobaties et les clowneries ont continué d'exister et une forme plus hybride de représentation est apparue, cherchant à établir un lien avec d'autres formes d'art, comme les arts visuels, la musique et la prise de parole. Après 1990, selon Lavers, le *cirque contemporain* est apparu, qui peut être considéré comme une fusion des éléments essentiels du cirque traditionnel et du nouveau cirque. Ces genres nouvellement créés ont bien sûr fait l'objet de publications. Les analyses en provenance des cercles des universitaires du théâtre, des historiens de la culture et des chercheurs apparentés ont stimulé l'intérêt pour les activités du cirque et son origine séculaire.

Lors de la mise en place de la plateforme numérique : [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl) (consulté le 20/12/2025), l'objectif était de présenter au public

---

1. Préface du *Catalogus Circusbibliotheek*, Amsterdam, 1968.

2. Katie LAVERS, Louis Patrick LEROUX et Jon BURTT (éd.), *Contemporary Circus*, Routledge, 2020 : 6.

Fig. 3 — Cirque Busch.



Représentation à Breslau, 1925, Friedländer numéro 7844, lithographie, 71,8 x 31,0 cm. Amsterdam, Jaap Best, collection Cirque du musée Allard-Pierson, université d'Amsterdam.

intéressé la collection très diversifiée, et ce, le mieux possible. À cette fin, 22 catégories ont été créées pour guider cette introduction. Un manuel a également été ajouté, ainsi qu'une description des différentes composantes, dont les collectionneurs déjà mentionnés, Hartmans, Van Doveren, Schelfhout, Baudert, Van Leer, Best et Linssen. Chacune de ces catégories peut documenter des chercheurs, étudiants ou publicistes et ainsi soutenir une étude plus approfondie ou contribuer à une publication ou une thèse. Citons par exemple, alliées à la technologie, celles des chevaux, acrobaties aériennes, curiosités, ménagerie ou zoo, spectacles secondaires ou pantomimes et transport.

La catégorie Chevaux rend hommage aux origines du cirque traditionnel ou moderne, tel qu'il a pu se développer grâce au travail de Philip Astley. Après son départ de la cavalerie anglaise, Astley s'est d'abord consacré à l'enseignement de l'équitation. Avec la présentation de ses élèves dans divers spectacles d'adresse, il a permis le développement du cirque tel que nous le connaissons : un spectacle varié d'adresse dans l'art de l'équitation, combiné à des acrobaties et des clowneries<sup>1</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le cheval était un phénomène omniprésent : les transports et les voyages pouvaient difficilement se passer des services du noble animal. Le public connaissait donc bien les possibilités et les difficultés du maniement du cheval et admirait naturellement un dresseur ou un cavalier habile. Astley et ses futurs pairs ont su utiliser leurs talents pour exciter les attentes du public et offrir toujours plus de spectacle en affinant leurs compétences en matière de

1. Dominique JANDO, *Philip Astley and the Horsemen who invented the Circus 1768-1814*, Circopedia Books : 2018.

Fig. 4 — Pantomime.



Paul KRÜGER, Guerre des Boers, Afrique du Sud, Passepartout 1902, Friedländer numéro 2214, lithographie, 92 x 62 cm. Amsterdam, Jaap Best, collection Cirque du musée Allard-Pierson, université d'Amsterdam.

dressage et d'équitation. Au fil des ans, trois figures équestres constantes se distinguent. En premier lieu, la position dite *Hochstand*, ou cabré, dans laquelle le cavalier fait se dresser le cheval (ou un groupe de chevaux en même temps) sur ses jambes arrière. Oscar Carré a triomphé dans cet art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en présentant au public un groupe comptant jusqu'à douze étalons *Trakehner*<sup>1</sup>. Une autre variante du dressage est la *voltige*, qui consiste à effectuer des exercices acrobatiques tels que l'équilibre sur les mains ou le saut périlleux sur et autour du dos du cheval au galop. Enfin, *le numéro de liberté* est également un favori du dressage des chevaux. Le cheval se déplace dans l'arène sans selle ni attelage et suit précisément les instructions du dresseur. Allié à une musique appropriée, un numéro de liberté offre la quasi-garantie d'une atmosphère magique.

L'*acrobatie* est présentée dans la catégorie Voltigeurs et cette discipline a certainement captivé l'imagination du public au fil des ans. D'où vient cette fascination ? Il n'y a pas de réponse simple, mais il existe un certain nombre d'éléments qui peuvent éclairer la réponse. En premier lieu, nommons le trapéziste Jules Léotard, qui a su fidéliser son public grâce à ses performances sur trapèze volant. Dans une variation de trapèze à trois parties au Cirque Napoléon en 1859, il apparaît dans un costume en jersey d'un seul tenant, fort ajusté, qui met en valeur sa musculature. Cette tenue est devenue populaire parmi les gymnastes sous le nom éponyme de *léotard*. Ce costume revêt certainement une composante érotique, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, époque pudique s'il en est, quand des acrobates féminines

---

1. La race de chevaux Trakehner, originaire de l'Est de la Prusse (aujourd'hui en Pologne), est considérée comme extrêmement adaptée à l'entraînement sportif et militaire en raison de sa solide constitution et de sa grande agilité. Grâce à son intelligence, l'animal répond bien au dressage.

Fig. 5 — Carl Hagenbeck's Tierpark Völkerschau Birma.



1913, Friedländer numéro 5990, lithographie, 92 x 62 cm. Amsterdam, Jaap Best, collection Cirque du musée Allard-Pierson, université d'Amsterdam.

comme la française Madame Saqui affichaient leur art du trapèze en justaucorps. Le trapèze volant est considéré comme une performance de haut niveau dans le domaine de l'acrobatie grâce à la combinaison de l'audace de ses interprètes et de la peur éprouvée par le public. Il s'agit d'une formule universelle d'engagement, basée sur une sensation essentielle nourrie par l'empathie. L'art du cirque touche ainsi à une approche à caractère psychosocial. À cet égard, il est intéressant de signaler les recherches physiologiques fondamentales menées par le neurobiologiste italien Giacomo Rizzolatti et son équipe de l'université de Parme. Au milieu des années 1970, il a découvert, plus ou moins par hasard, l'existence et le fonctionnement des neurones miroirs, une réponse physique et publique partagée du cerveau. Si Rizzolatti s'est initialement concentré sur le cerveau et le comportement des singes, ses observations se sont avérées applicables aux humains également. À titre d'exemple : dans une situation dangereuse, le cerveau humain réagit par un comportement d'imitation anticipée, ce que Rizzolatti a pu démontrer être une activité cérébrale physique<sup>1</sup>. Cette attitude d'anticipation ou d'empathie entraîne alors un grand soulagement, puis les applaudissements et acclamations du public lorsqu'une acrobatie risquée est réussie. Le professeur canadien Paul Bouissac a à son actif une série de publications sur le cirque et, au cours de sa carrière de chercheur, il s'est concentré sur les aspects théoriques analytiques du cirque. Par exemple, dans l'une de ses récentes publications, il s'intéresse à la fascination générale qu'exerce le cirque sur le public, depuis toujours composé d'enfants et d'adultes provenant d'un large éventail de classes sociales et de milieux sociaux, religieux et culturels divers. Bouissac mentionne

1. Giacomo RIZZOLATTI & Corrado SINIGAGLIA, « The mirror mechanism : a basic principle of brain function », *Neuroscience*, 17, 12, 2016 : 757-765.

l'acrobatie, par exemple, qui peut montrer ce qu'est l'essence de la culture, à savoir qu'elle est :

[...] ancrée, non seulement dans la tradition populaire et les formes sociétales historiques, mais aussi dans la physiologie et la psychologie humaines telles qu'elles ont évolué au cours de centaines de millions d'années par sélection naturelle. Le cirque a un statut remarquable à cet égard car sa base, c'est-à-dire ses éléments constitutifs, est un ensemble d'actions typiques que l'on peut supposer avoir été essentielles à la survie de l'homme aux temps reculés de l'espèce, lorsque des situations extrêmes offraient des défis constants qui n'étaient pas encore médiatisés par des artefacts culturels<sup>1</sup>.

Ce sentiment primitif et le défi séculaire pour l'espèce humaine de survivre dans des situations dangereuses sont donc un point de reconnaissance et d'appréciation par le public, qui tremble pour les artistes, alors même que ceux-ci se montrent maîtres dans l'élimination des risques existentiels. La collection du musée Allard-Pierson donne un aperçu varié des différentes disciplines de l'acrobatie, telles que l'acrobatie au sol, le funambulisme, la contorsion et diverses formes de jonglage.

Une troisième catégorie dans la présentation de la collection Cirque Allard Pierson concerne les *spectacles ethniques*, un phénomène populaire dans l'Europe coloniale du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'aux États-Unis. La formule sandwich, caractérisée par la présentation alternée de numéros de différentes disciplines (dressage et équitation, acrobatie, clownerie et dressage d'animaux sauvages) et qui a permis l'essor du cirque itinérant depuis Philip Astley et ses disciples, a également été l'occasion de présenter des peuples non européens ou nord-américains et leurs cultures, ou des compétences spécifiques dans le domaine de l'équitation et de l'acrobatie. Le XIX<sup>e</sup> siècle peut être considéré comme le siècle du colonialisme. Le contact avec les cultures non européennes nouvellement découvertes a suscité un intérêt, voire une fascination, qui s'est manifesté dans les arts visuels, la musique et dans le monde du cirque. Le moteur de cette évolution a été les différentes expositions universelles (comme la première à Londres en 1851, puis Paris en 1855, Vienne en 1873, Berlin en 1879, Amsterdam en 1883 et Anvers en 1885), où les puissances coloniales se sont présentées au monde avec leurs réalisations dans les domaines du commerce, de la technologie et de la culture. Ces événements s'adressaient à un public de masse et jouissaient d'une grande popularité. Comme attraction supplémentaire, des peuples sous domination coloniale étaient conduits en Europe pour se produire en musique et en danse pendant les expositions et montrer au public leurs différents modes de vie. Après les expositions, ces groupes étaient régulièrement engagés par un cirque, où la formule sandwich

---

1. Paul BOUISSAC, *Timeless Circus in Times of Change*, conférence, 2006. En ligne : [www.semioticon.com](http://www.semioticon.com) (consulté le 6 décembre 2025).

existante permettait d'intégrer facilement les performances dans le spectacle global du cirque<sup>1</sup>. Les affiches Friedländer de la collection du cirque Allard Pierson en donnent une image riche et complète : on y trouve du matériel sur l'acrobatie et l'équitation, mais aussi sur les performances des différents peuples dans les *sideshow*s et en tant que numéro spécial dans le spectacle principal. Aux États-Unis, une variante est apparue sous la forme des *Wild West Shows*, dans lesquels des groupes d'Indiens étaient engagés pour se produire, comme par exemple dans le cirque P.T. Barnum [ou dans le *Buffalo Bill's Wild West Show* de William Frederick Cody dit « Buffalo Bill » dès 1882 N.D.E.]. Peta Tait cite une étude de Robert Rydell et Rob Kroes qui montre comment un tel *show* a engagé un très grand groupe d'artistes et d'animaux à l'occasion de l'exposition universelle de Londres (la deuxième organisée en 1886). On y dénombrait 218 personnes, dont 97 Indiens, 180 chevaux, complétés par des élans, des cerfs, des taureaux, des ânes et des buffles. Les buffles étaient principalement utilisés pour les numéros de lasso et pour la chasse, où le tir vif au pistolet et au fusil offrait un spectacle particulièrement attrayant. Les spectacles du *Wild West* ont suscité l'admiration de leurs collègues européens, qui ont voulu les imiter<sup>2</sup>.

Aujourd'hui, cette forme de divertissement est devenue désuète. Elle est considérée dans les bons milieux comme une expression de l'eurocentrisme et un exemple de la prétendue suprématie de la culture et de la politique européennes et nord-américaines. Aujourd'hui, ces collections constituent une source de réflexion pour nourrir le débat public et la formation de l'opinion. Très certainement, cette réflexion permettra d'apprécier davantage la richesse de ce matériel précieux et original dans un contexte fructueux.

Les propriétaires de cirques cherchaient aussi régulièrement des occasions d'exposer des espèces animales variées et rares dans leurs ménageries. Cette quatrième catégorie offre une vue d'ensemble de la collection du cirque. En général, les animaux se produisaient également dans les spectacles, parfois à titre de curiosité, mais le plus souvent dans le cadre d'un numéro de dressage. C'est dans ce domaine que l'univers du cirque rencontre celui du jardin zoologique, où les animaux furent également présentés au public à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la capture d'animaux à des fins d'exploitation en Europe et aux États-Unis a connu un grand essor, alimentée par la popularité des zoos et cirques. Le système colonial dominant a aussi accéléré ce phénomène. Les frères hambourgeois

---

1. Peta TAIT, « Animals, Circus, and War Re-enactment », Gillian ARRIGHI et Jim DAVIS (éd.), *The Cambridge Companion to the Circus*, Cambridge University Press, 2021 : 132. L'Allemand Hans Stosch-Sarrasani est considéré comme l'un des patrons de cirque les plus inventifs ayant eu recours à l'offre disponible de personnes indigènes dans le cadre des expositions universelles en Europe.

2. Robert RYDELL & Rob KROES, « Buffalo Bill in Bologna », *The Amerikanization of the World 1860-1922*, University of Chicago Press, 1994 : 115-116.

Fig. 6 — Cirque Amar, *Visitez le Zoo*.



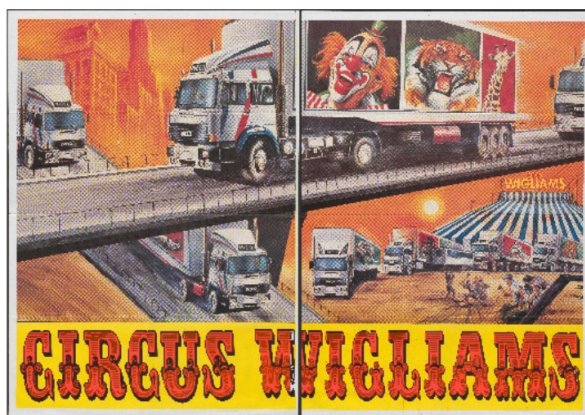
Chabrillac, impression offset 1960, 156 x 114 cm. Amsterdam, Herman Linssen, collection Cirque du musée Allard-Pierson, université d'Amsterdam.

Carl et Wilhelm Hagenbeck en sont un exemple. Ils menèrent de nombreuses expéditions destinées à capturer vivants des animaux sauvages et les ramener en Europe. D'une part, les animaux servaient à remplir le zoo que les Hagenbeck avaient créé. Pour innover dans la présentation des animaux, les deux frères avaient conçu des paysages représentant l'habitat naturel de ces animaux. Par exemple, un paysage de savane pour montrer éléphants, girafes, zèbres et antilopes, ou un paysage polaire où le public pouvait observer ours polaires et morses. Cela signifiait la suppression des constructions traditionnelles de cages, souvent étroites et abrutissantes, ce qui a certainement constitué une amélioration significative des conditions de vie des animaux. Les frères Hagenbeck ouvraient aussi régulièrement leur zoo pour les spectacles populaires mentionnés. Diverses affiches témoignent de ces activités. D'autre part, les Hagenbeck exploitaient également un célèbre cirque, utilisant les animaux capturés dressés pour se plier aux exigences du spectacle. Ici aussi, diverses affiches de cette période montrent des groupes d'animaux aux origines et aux nombres très variés<sup>1</sup>.

Le visuel autour des spectacles secondaires ou des pantomimes forme le thème de la cinquième catégorie que je souhaite présenter. Les pantomimes sont des spectacles courts et spectaculaires à caractère narratif, utilisés comme intermèdes dans l'ensemble d'un spectacle de cirque. Le grand avantage de ces récurrences est d'offrir au public un programme plus varié et de donner aux animaux disponibles un rôle essentiel. Les

1. Eric AMES, *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainment*, University of Washington Press, 2008.

Fig. 7 — Cirque Wigliams.

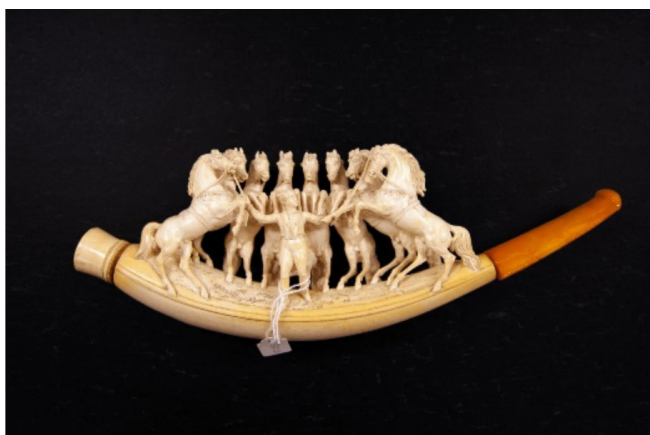


*Circustrein*, F. Picca, impression offset 2002, 2 dln, 137 x 199 cm. Amsterdam, Herman Linssen, collection Cirque du musée Allard-Pierson, université d'Amsterdam.

spectacles du *Wild West* déjà mentionnés étaient certainement adaptés à leur époque, mais les affiches et les livrets de programme existants mentionnent également des romans, contes populaires ou contes de fées joués, ainsi que des reconstitutions politiques et historiques. Citons en exemple les représentations de la saga des *Nibelungen*, le roman d'Alexandre Dumas *Le Comte de Monte Christo*, le poème épique *Mazeppa* de Lord Byron, et des opérations militaires telles que la guerre des Boers en Afrique du Sud ou la bataille de Waterloo. Il faut signaler combien les sujets des pantomimes attiraient un vaste public. Les artistes du cirque supposaient les histoires ou événements sous-jacents connus du public.

Enfin, une sixième catégorie de la collection Allard Pierson, est consacrée aux technologies et au marketing du cirque. Ces deux aspects intéressent généralement moins les chercheurs, mais ils constituent l'un des éléments essentiels à la pratique du cirque. Le cirque est le terrain d'un constant processus d'innovation visant à l'utilisation efficace des ressources disponibles. Si l'on prend l'exemple de la construction des chapiteaux, on constate que le cirque a reconnu très tôt les possibilités de la force de levage et de traction hydraulique. L'éclairage également a vu la technologie disponible se renouveler : de l'éclairage au gaz à l'éclairage électrique, et d'un seul spot de suivi à un plan de son et lumière continu contrôlé par ordinateur. Le transport par train et plus tard par camion a permis au cirque de fonctionner avec dynamisme et de programmer une multitude de spectacles par saison. La logistique sous-jacente de l'approvisionnement en nourriture et en carburant a aussi régulièrement suscité l'admiration du monde extérieur, comme lors de la tournée en Europe du cirque Barnum et Bailey dans les années 1899 à 1903. Outre en Angle-

Fig. 8 — Pipe-cigare (écume de mer et ambre).



Un cadeau de l'empereur François Joseph, en remerciement pour les leçons d'équitation que Carré avait données à l'impératrice. Notez la position cabrée des six chevaux que Carré a fait imprimer comme élément iconique sur nombre de ses affiches, en-têtes de lettres et autres. Collection privée de Oscar Carré, 28 cm. Amsterdam, TIN/ Bernard van Leer, collection Cirque du musée Allard-Pierson, université d'Amsterdam.

terre, aux Pays-Bas et en Belgique, la tournée est également passée en Allemagne. L'état-major prussien n'a pas hésité à inviter la direction du cirque à venir expliquer comment le cirque parvenait à maintenir à tout moment sa logistique vitale<sup>1</sup>. Charles Jacquelin, l'un des participants au congrès<sup>2</sup>, a donné un bon aperçu de la stratégie marketing sophistiquée du cirque Barnum and Bailey pendant sa tournée européenne, comme l'émission de cartes postales comme souvenirs, qui étaient également envoyées à la famille et aux amis et qui contenaient généralement des propos enthousiastes sur le spectacle. Publicité gratuite garantie !

Les bibliothèques, les musées et les archives jouent un rôle essentiel dans le processus du travail scientifique. Pour s'informer sur leurs sujets respectifs, les chercheurs et les étudiants sont dépendants d'informations actualisées, fiables et complètes. Le personnel de ces institutions donne un aperçu du contenu de leurs collections en établissant des catalogues sous forme de livres ou des systèmes de cartes, des bibliographies et des listes des acquisitions. Tel en a été également le cas en 1964, lorsque la collection de littérature de cirque a été léguée à l'université d'Amsterdam.

1. TAIT, « Animals, Circus and War Re-enactments », *Cambridge Companion to the Circus* : 133.

2. Colloque *Écrire l'histoire du cirque. Corps, crise, risque, rire* à l'université de Montpellier Paul-Valéry. Programme en ligne : <https://calenda.org/910340> (consulté le 6 décembre 2025). Charles Jacquelin est doctorant en cirque sous la direction de Philippe Goudard à l'université de Montpellier Paul-Valéry, thèse en cours sous l'intitulé *Le cirque en France à la Belle Époque*. Résumé en ligne : <https://theses.fr/s231497> (consulté le 6 décembre 2025).

Grâce à la large utilisation des techniques numériques, la gestion et l'information des utilisateurs ont considérablement augmenté en qualité et en détail au cours des trente dernières années. La coopération et la consultation mutuelle en matière de gestion ont toujours existé dans le monde des bibliothèques et des archives. Un exemple dans le domaine des arts du spectacle, auquel j'inclurais explicitement le cirque, en est la SIBMAS (Société internationale des Bibliothèques et des musées des Arts du spectacle), une plateforme collégiale active depuis les années 1950. Les chercheurs dans le domaine du théâtre sont réunis dans la FIRT (Fédération internationale pour la Recherche théâtrale). Au sein de la FIRT, un groupe de travail s'intéresse particulièrement au cirque. Il s'agit du groupe de travail Diversissement populaire. À l'ère numérique, qui s'est développée rapidement depuis les années 1990, le besoin de consultation et de coordination des contenus n'a fait qu'augmenter<sup>1</sup>. À ces organisations s'ajoute la Fédération mondiale du Cirque, qui vise notamment à fournir au secteur du cirque sous toutes ses facettes (le cirque moderne itinérant, le nouveau cirque, mais aussi le cirque jeune) une plate-forme d'échange d'expériences. Elle organise dans ce but festivals et congrès. Son objectif est également de promouvoir le cirque en tant que patrimoine culturel et de le faire reconnaître par l'UNESCO, ce qui a déjà donné des résultats concrets aux Pays-Bas et en Hongrie. Grâce à la mise à disposition de la technologie numérique, bibliothèques, archives et musées ont pu rendre leurs collections littéralement accessibles au monde entier au cours des dernières années. Parmi les projets majeurs dans ce domaine, citons The World Digital Library, initiative de la Library of Congress (Washington), et le projet collaboratif Europeana. Outre d'autres rubriques dans le domaine culturel, les deux plateformes offrent un espace pour le répertoire du matériel relatif à l'histoire du cirque. Par ailleurs, en plus de la collection Cirque Allard Pierson, un éventail diversifié d'informations et d'images supplémentaires sur les cirques est désormais accessible en Europe depuis quelques années grâce à la Bibliothèque nationale de France (BNF, notamment la plateforme Gallica), au Centre national des Arts du Cirque (CNAC, Châlons-en-Champagne), au Victoria and Albert Museum (Londres, Theatre Collection) et à la Huis van Alijn (Gand). Aux États-Unis et au Canada, la Harvard Theatre Collection (Cambridge/MA), la Milner Library of Illinois State University (Normal/IL), le John and Mable Ringling Museum of Art (Sarasota/Floride), le Circus World Baraboo Museum (WI) et le Centre des Arts du Cirque (TOHU, Montréal) ont déjà obtenu d'excellents résultats en matière de création de plateformes numériques.

---

1. Le terme *Circus Studies* s'impose de plus en plus, comme en témoigne également le volume de 2016 édité par Peta TAIT & Katie LAVERS, *The Routledge Circus Studies Reader*, Routledge, 2016. Cet ouvrage offre un aperçu large et efficace des différentes perspectives que les chercheurs peuvent choisir dans leurs études sur le cirque.

Au cours des trois dernières décennies, le monde du cirque a suscité un intérêt croissant de la part de chercheurs d'horizons divers, un exemple de véritable émancipation dans le domaine scientifique. Outre le travail de longue date des historiens, des publications explorent le cirque sous les angles psychologique, anthropologique, sociologique, philosophique, scientifique du théâtre et musicologique. La pratique du cirque continuera à se développer dans les années à venir, comme elle le fait depuis plus de 250 ans, mais elle intéressera davantage pour ce qu'elle interroge d'un point de vue académique. Le cirque en profitera certainement à l'avenir et prendra la place qui lui revient dans l'offre culturelle mondiale. Les collections du musée Allard-Pierson et de toutes les autres institutions universitaires sont prêtes à servir les travaux des chercheurs et autres curieux.

# La Sphère

## *Une âme numérique et une anarchie pour le monde du cirque*

Vincent BERHAULT & Érik BORDELEAU

*Maison des Jonglages  
Université Nova (Lisbonne)*

Ils collectent aussi bien des expériences et des rêves que des plans pour l'avenir. La capacité de collecter des plans pour l'avenir est une responsabilité intéressante, qui ne touche guère le collectionneur traditionnel (conservateur ou historien), mais qui devient incontournable pour le collectionneur d'art de l'immatériel.

*Live Forever ! Collecting Live Art.*

## Une machine à faire des avances de monde

*La Sphère* ([www.TheSphere.as](http://www.TheSphere.as), consulté le 20/12/2025) est un projet de recherche-crédation qui explore de nouvelles écologies de financement pour le cirque et les arts vivants. Inspiré par les récentes innovations dans le domaine des technologies comptables distribués (ou *blockchain*) et des économies contributives P2P orientées-commun, *La Sphère* vise à redistribuer les risques et les opportunités de faire de l'art en facilitant l'implication créative des « publics investis » (*invested audience*), des artistes, des collectionneurs et d'autres parties prenantes potentielles à différentes étapes du processus artistique et curatorial.

Initié par Saloranta & DeVyllder, une compagnie de cirque suédoise à laquelle Erik Bordeleau s'est associé dès les tous débuts du projet, *La Sphère* réunit différents partenaires à travers l'Europe issus principalement du milieu circassien comme la Maison des jonglages (Paris), Cordata F.O.R. (Turin), Berlin Circus Festival, Lithuanian Dance and Information Center, mais aussi des chercheurs affiliés à la Stockholm School of Economics ainsi

que des collectifs actifs dans le milieu de la *blockchain* (en particulier CurveLabs, principal partenaire au niveau de la construction de l'infrastructure numérique).

*La Sphère* est un commun numérique ; une interface cryptoéconomique ; une (an)archive orientée-process pour les arts vivants ; un espace d'échanges et de développement mutuellement transformateur entre processus artistiques et pratiques alternatives d'organisation et de financement. Au bout du compte, nous en avons eu assez d'écrire d'interminables demandes de subventions et de travailler pour des peanuts. Nous avons donc décidé, avec beaucoup, beaucoup d'autres personnes, de réécrire les codes du capital et d'aborder autrement le problème du soutien aux arts.

Comment pouvons-nous tirer parti de nos capacités à risquer et spéculer ensemble pour créer de nouvelles compositions collectives métastables au-delà de ce qui est jugé possible — ou finançable ? Nous développons un prototype de DAO (organisation autonome décentralisée) ancrée dans la réalité de la communauté circassienne afin d'explorer de nouvelles manières d'être créatif ensemble qui soient économiquement viables. Cette rencontre et ce travail autour de l'élaboration de nouvelles infrastructures techno-sociales est fondamental — c'est quelque chose que Geert Lovink, chercheur spécialisé dans les cultures numériques basé à Amsterdam et fondateur du MoneyLab, définit comme *stacktivism*, c'est-à-dire une forme d'activisme qui cherche à intervenir au niveau de la conception des protocoles qui régissent notre vie numérique.

Le stacktivism est, par définition, de nature abstraite et conceptuelle, sachant que le code est le pouvoir et que le pouvoir est le code. (...) les stacktivistes se chargent de créer les liens manquants : ils sont les partageurs de mêmes, les connecteurs d'idées, les compagnons de route interculturels, les metteurs en réseau polydisciplinaires. L'instauration de nouveaux protocoles d'interaction numérique reste un acte de décision commune<sup>1</sup>.

Ainsi donc, *La Sphère* prend forme en développant différentes techniques collectives qui cherchent à résister à l'habituel aplatissement des valeurs contre l'horizon de la simple viabilité économique. *La Sphère*, c'est un peu comme une machine à faire des avances, avec toute l'ambiguïté érotico-financière que cette expression recèle ; à faire des avances donc, et à les transformer en propositions de monde (en anglais, on dirait « worlding », faire monde). Dans la foulée du cri de guerre alter-financier et stacktivist de Geert Lovink, une chose est sûre : le temps où l'on se contentait de dénoncer la précarité dans le monde des arts est révolu. C'est l'heure de l'expérimentation cosmo-financière !

---

1. [Traduction de l'auteur] Geert LOVINK, « Principles of Stacktivism », *Institute of network culturez*, 2020. En ligne : <https://networkcultures.org/geert/2020/11/10/principles-of-stacktivism/> (consulté le 16 avril 2024).

## Collectionner de l'art vivant ?

Durant notre première année d'existence, nous avons organisé une série de laboratoire de recherche où nous avons exploré différentes questions afin de nourrir le processus de design crypto-économique. La documentation de ces laboratoires se trouve dans la Timeline sur notre site web, ainsi que sur notre canal youtube<sup>1</sup>. Puis, l'an dernier, nous nous sommes lancés dans la construction de ce que nous appelons l'âme numérique (*Digital Soul*) de *La Sphère*, qui implique à la fois une infrastructure numérique, mais aussi une stratégie de financement originale pour donner vie à cette organisation techno-sociale nouveau genre, la *Karmic Funding Campaign*. Cette campagne s'est organisée autour d'une idée simple mais provocatrice : et si nous nous donnions les moyens de collectionner (collectivement) de l'art vivant ?

Collectionner de l'art vivant, c'est un peu un paradoxe. Comment pouvons-nous collectionner quelque chose qui n'existe que dans l'instant ? Comment faire en sorte que cela puisse vivre « éternellement » ? Inspirée par le *Plantoid* de Primavera de Filippi, une forme de vie numérique qui se nourrit de crypto-monnaies et se reproduit de manière autonome, l'âme numérique de *La Sphère* fonctionne comme un réservoir automatisé — un pool commun blockchainé — pour l'accumulation de capital et la distribution directe aux futurs artistes. Chaque fois qu'une œuvre d'art exposée par *La Sphère* reçoit suffisamment de fonds, elle crée un appel de projet financé pour que de futurs artistes puissent créer de nouvelles itérations dérivées. En tant que sponsor et collectionneur de *La Sphère*, le public a ainsi l'occasion de jouer un rôle crucial dans l'activation d'une autre vie, d'une *afterlife* dérivée pour des spectacles vivants.

Lorsqu'une personne investit dans l'âme numérique de *La Sphère* par l'entremise d'un de ses NFT (*non fungible token*), elle ne soutient donc pas seulement le travail d'un seul artiste : elle nourrit directement un milieu évolutif, ou, pour parler avec Simondon, un milieu transductif. Ce public investi participe à la création d'un réseau de production d'art vivant régénératif qui permet à de nouvelles oeuvres de voir le jour. En d'autres termes, il détient un fragment « terraformant » d'un *Live Art Network Derivative* (LAND) — un réseau dérivé d'art vivant.

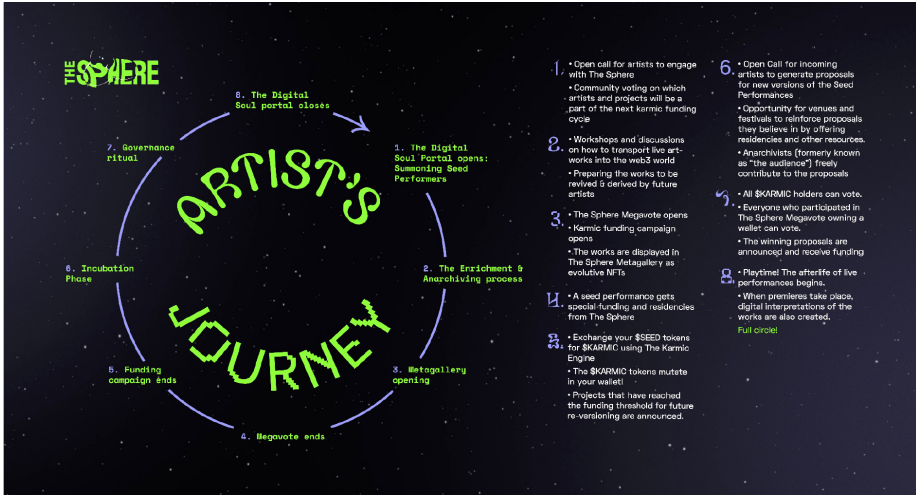
## L'anarchive : moteur premier de notre âme numérique

L'avènement de la *blockchain* et des technologies de registres distribués n'est qu'un nouveau chapitre d'une longue et complexe histoire de tenue

---

1. *The Sphere*, chaîne YouTube en ligne : <https://www.youtube.com/channel/UCIcDQm6UUE-bQJfHLfrkcvow/videos> (consultée le 16 avril 2024).

Fig. 1 — Artist's Journey.



The Sphere Docs. Crédits : <https://docs.thesphere.as/diagrams/artists-journey>.

de registres comptables, de pratiques d'archivage et d'institutionnalisation de la confiance qui remonte à l'origine de l'écriture elle-même. Une archive suppose un support stable et unifié, sur lequel pourra s'appuyer une autorité. C'est ce que Derrida appelle le principe archontique, quelque chose comme une puissance patri-archique d'organisation des traces. On touche ici au fantasme constitutif de l'univers crypto : la possibilité de décentraliser les sources du pouvoir en multipliant les capacités d'archivage autonomes et distribuées. La *blockchain* fonctionne en effet comme ultime machine à archiver sans avoir recours à une autorité centralisée, banque, État, etc.

Mais, vous me direz : en quoi cela concerne-t-il les arts vivants, lesquels sont, de par leur nature éphémère, plutôt réfractaires à ce type de capture ? La dérivation créative des œuvres telle que décrite précédemment n'est pas seulement une affaire financière. Dans le contexte de *La Sphère*, nous avons commencé par imaginer une anarchie, c'est-à-dire une archive dynamique d'œuvres artistiques axée sur le processus et qui fonctionne comme un dépôt numérique commun — ou plus précisément, un protocole d'activation de répertoire — pour les arts vivants. L'anarchie serait ce lieu où les artistes partageraient de la documentation sur leur travail et leur processus de création, facilitant ainsi la collaboration artistique et la diffusion des œuvres. Dans la perspective processuelle de l'anarchie, quelque chose toujours échappe : on ne sait jamais ce qui d'un processus de création en nourrira un autre dans le futur. L'anarchie en ce sens procède un peu selon la logique du compost, d'un compost relationnel dont il s'agit d'entretenir les conditions d'existence au-delà (ou

plutôt en-deçà) de toute logique immédiatement utilitaire. Cette version de l'anarchie s'inspire directement des travaux du Senselab (Montréal, Université Concordia) sur cette question.

Cette idée de renouveler le rapport au « répertoire », c'est-à-dire au fond commun d'œuvres et de gestes qui inspirent et constituent le milieu circasien, est ambitieuse et se décline de multiples façons. Dans le contexte de la *Karmic funding Campaign*, cette idée d'anarchie s'est peu à peu précisée autour de la question de la transmission entre artistes, que nous avons appelé le processus d'anarchivage (*anarchiving process*). Nous sommes bien sûr intéressés à faire revivre des œuvres passées ; mais nous sommes encore plus intéressés par la manière dont ces œuvres vont évoluer et générer leurs propres lignées au fil du temps. C'est pourquoi les artistes sélectionnés sont invités à *anarchiver* leurs performances existantes, c'est-à-dire à les transformer en une partition ouverte en vue de futures itérations par d'autres artistes. Pensez à une capsule temporelle ou une lettre d'amour adressée aux futurs interprètes, laquelle inclut différentes instructions et conditions de réitération créative.

Concrètement, en 2021-2022, nous avons organisé un appel de projet (la *Karmic Funding Campaign*), invitant des artistes — nommément les lauréats de CircusNext des 20 dernières années — à présenter une de leurs œuvres dans l'optique qu'une autre équipe artistique s'en empare pour créer une œuvre dérivée. Nous appelons cette pièce originale « *seed performance* » en référence à la technologie pair-à-pair qui fonde le réseau décentralisé au cœur du web 3.0, mais aussi pour la graine, symbole de la naissance, qui nous prémunit de tout imaginaire en lien avec le clonage ou la copie conforme.

Nous avons aussi interrogé le système de sélection des œuvres et des artistes entrant dans le dispositif. Le format institutionnel de l'appel à projet est en effet assez standardisé. Nous avons donc imaginé une voie alternative pour sélectionner les artistes désireux de participer à l'expérimentation ainsi que ceux qui plus tard recevront des financements. Ce système comprend une forme de votation quadratique en ligne qui implique l'ensemble des membres impliqués dans *La Sphère* (et le public en premier lieu). Il s'assure aussi de créer des conditions favorables pour l'échange entre les artistes. C'est ainsi qu'a émergé le concept de « lettre d'amour » en guise d'appel de projet transformé en adresse plus personnalisée. La lettre du « *seed performer* » contient quelques obligations concernant la dérivation de son œuvre, tout en évitant l'écueil de l'arbitraire des instructions. Elle formalise donc les conditions de transmission artistique et ainsi avalise l'existence à venir d'un relayeur, d'un « donataire ». Celle de l'artiste-récepteur contient des intentions et des partis-pris d'auteur, mais elle est aussi le médium de la passion et du désir de s'engouffrer dans la voie frayée par un pair. Tout cela instaure quelque chose qui ressemble

fort à une économie du don au sens anthropologique du terme. En effet, dans l'économie du don, l'enjeu — c'est-à-dire, la plus-value de vie générée — ne réside pas tant dans la valeur nominale du contre-don que dans l'espace relationnel qui s'ouvre entre les donataires, la manière dont ils se voient liés l'un à l'autre dans une commune aventure de création qui va bien au-delà des questions de retombées économiques ou de droit d'auteur.

Ainsi donc, en 2023 la pièce MATERIA d'Andrea Salustri sera l'objet d'une création dérivée, MATERIA 3.0 — Aerogami, par Utka Gavuzzo. Les deux projets sont programmés au festival Rencontre des Jonglages à La Courneuve. L'artiste Marija Barnauskaite travaille également sur une itération de MATERIA. Cecilia Manfrini quant à elle a entamé un processus de création à partir de la pièce C8H11NO2 d'Antonija Kuzmanić (ROOM 100). Tout ce travail collaboratif est facilité par le réseau de partenaires de *La Sphère*.

## Le cirque d'aujourd'hui, entre traces et reprises

Creusons un peu plus la notion de transmission et ses implications artistiques. Organiser les traces des œuvres passées et multiplier les capacités d'(an)archivage est aujourd'hui pour le cirque une préoccupation plus que jamais pertinente, voire même vitale. Le cirque a connu en 50 ans des bouleversements majeurs et très rapides : l'émancipation du format « classique » du numéro, la mise en scène et en piste de formats plus longs, la transformation des espaces de jeu, du circulaire vers le frontal en passant par les lieux non-dédiés, la notion d'écriture circassienne, la reconnaissance du statut d'auteur et, plus récemment, l'affirmation d'approches dramaturgiques propres à ce champ artistique. Tout est bouillonnant et effervescent, à l'image de l'affaire dite « Yoann Bourgeois » qui remue le milieu et le renvoie à de profondes interrogations sur l'état de l'art, sur l'histoire récente des écritures circassiennes et sur sa capacité à tenir des registres, à éclairer la lanterne du promeneur, amateur, chercheur ou créateur, dans les méandres des répertoires contemporains de plus en plus denses et cependant encore mal documentés.

La notion d'héritage dans le cirque est encore très balbutiante, subjective, souvent reconnue et étudiée par de seuls initiés. Les artistes eux-mêmes s'inscrivent dans des généalogies tout aussi informelles, personnelles, subjectives et peu revendiquées. En effet affirmer une parenté ou une famille est encore un geste osé, c'est presque prendre le risque de perdre son originalité créatrice, son identité d'auteur. Pourtant dans bien d'autres arts et champs disciplinaires, à l'instar de l'art contemporain, la copie, l'hommage, la citation, le détournement, la continuité thématique sont

largement acceptés comme des forces concourantes au processus créatif et à l'inscription des œuvres dans un continuum traçable écrivant ainsi l'histoire.

Pour les circassiens ces potentielles postures de l'artiste représentent des territoires nouveaux à défricher, posant de multiples questions sur la valeur du geste et son unicité, la notion d'inspiration ou encore la propriété intellectuelle. Évolutions évidentes, ces perturbations, ces tensions dynamiques, sont de plus en plus perçues comme nécessaires, urgentes même, pour continuer à se faire reconnaître en tant qu'art à part entière et faire Histoire.

Alors *La Sphère* dans tout ça me direz-vous ? Eh bien c'est un peu d'énergie ajoutée au sein de ce grand bouillonnement car tout est encore bienvenu pour peu que l'ambition bienveillante soit de stimuler activement la machine à laisser des traces... de cirque.

Avant de voir plus précisément ce que pourrait apporter *La Sphère*, osons une humble interprétation, par un ethnologue circassien, des 35 dernières, premières, années du cirque contemporain. Au milieu des années 1980 des artistes, qui n'étaient pour la plupart pas des enfants de la balle, influencés par les révoltes de la génération précédente, par leurs cris contre l'ordre établi, leurs désirs profonds de faire autrement, décident, quant à eux, de faire du cirque à leur manière. Ils se forgent une identité en contre et à distance des formes traditionnelles de cirque. Ils revendiquent des écritures nourries par le théâtre et la danse puis rapidement voient dans leur mode d'expression la possibilité d'un outil de subversion, de transgression, et une capacité au-delà du simple divertissement, à questionner le monde voire à le déstabiliser (on va à cette époque jusqu'à interdire le dérangent cirque Archaos dans certaines villes du Royaume-Uni).

Les premiers gestes du nouveau cirque, comme on l'appelle à l'époque, ne se réfèrent pas ouvertement à la tradition, ils essaient de réinventer, de partir d'une zone vierge pour se trouver une identité propre. À l'image d'un enfant issu de la deuxième génération de la migration à qui on aurait transmis la langue et la culture de manière parcellaire, les artistes qui ont suivi les précurseurs, ont progressivement commencé à s'interroger sur cette histoire du cirque, souvent dénigrée, qui leur avait été partiellement transmise.

Besoin de réconciliation ou de se positionner par rapport au rejet fondateur, qui sait ? Quoiqu'il en soit, on peut affirmer que les artistes de cirque se sont de plus en plus passionnés pour l'histoire du cirque et reconnaissent aujourd'hui un patrimoine fait de lignages où écritures contemporaines et classiques ont chacune leur place et peuvent aussi s'entremêler. Au XXI<sup>e</sup> siècle les circassiens se nourrissent des traces, quelque soit l'époque, et ils enrichissent de plus leurs connaissances grâce à l'outil numérique qui permet la compilation des sources et un accès universel, instantané. C'est

dans ce contexte que la nécessité de constituer un répertoire de cirque devient de plus en plus évidente pour tous les acteurs du secteur, et cette entreprise passe en général par la reprise de spectacles.

Depuis une vingtaine d'années on a vu quelques œuvres reprises, souvent par les promotions des écoles supérieures ou par les créateurs eux-mêmes effectuant des récréations, des adaptations de leur propre spectacle. Faisant le constat du peu de reprise d'œuvres de cirque on peut s'interroger sur les raisons : serait-il dû au manque de traces, de documentations sur les pièces ou y-a-t-il tout simplement un manque d'intérêt pour la reprise ? Qu'est-ce qui rend la reprise peu attractive pour une équipe circassienne aujourd'hui ?

Esquissons la réponse suivante : la valorisation d'une équipe artistique de cirque dépend de la croyance répandue dans son pouvoir de création d'œuvres singulières et authentiques. Reprendre une œuvre déjà existante pourrait être le signe que l'équipe manque d'imaginaire ou d'inspiration et n'est finalement pas innovante. De plus le cirque, à l'instar de la danse contemporaine, s'interroge légitimement sur la possibilité de la reproduction infaillible du geste. Geste par ailleurs difficilement dissociable de son auteur, lui-même, dans la plupart des cas, interprète du mouvement.

C'est pourquoi la reprise en cirque doit être pensée impérativement à travers le prisme d'une infinité de possibles : la variation, la reconstitution de l'œuvre historique, la citation, l'hommage et toutes autres formes d'émission-réception-interprétation des gestes créatifs entre eux. Il s'agit d'inventer des processus pour que des œuvres de cirque concourent à la genèse d'autres pièces et que l'observation à posteriori des écarts, entre elles, puisse interroger la nature même de ce qui les lie.

Dans le cadre de *La Sphère*, nous avons ainsi enclenché des mécanismes de production, de réflexion et d'accompagnement qui visent à répondre à un double enjeu : d'une part confronter des circassiens à la question de la reprise-crédation et à l'offre quasi illimitée de *modus operandi* pour se faire, d'autre part expérimenter la transmission entre artistes de cette énergie créatrice qui déborde forcément les moyens de la documentation — c'est l'idée d'une anarchie faite de parts anarchiques constamment en excès et résistant à toute capture définie. Au final, ébaucher de nouvelles stratégies pour contribuer à la constitution d'un répertoire de cirque, c'est aussi affirmer que le cirque recèle une plasticité propre facilitant de telles expériences, une agilité pour imaginer des dispositifs qui éclairent ce qui fait œuvre, auteur et interprète de cirque.

# Entretiens



# Le Docteur Alain Frère

## *L'histoire d'un homme qui aime, protège, collectionne le cirque*

Entretien avec le Docteur Alain Frère par Charlène Dray

Charlène DRAY

Unité de recherche Scènes du monde  
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Les retranscriptions partielles présentées ici sont extraites des deux interviews du Docteur Alain Frère que j'ai réalisées le 20 septembre 2021 et le 9 mai 2023. La première a été pensée spécifiquement pour le colloque : *Écrire l'Histoire du Cirque*, et a fait l'objet d'un montage vidéo consultable en ligne<sup>1</sup>. La seconde ajoute des informations complémentaires, car nous avons travaillé plusieurs mois, le Docteur et moi afin de répertorier les costumes et lettres de sa collection présentés à l'exposition : *Le Prince au cœur du Cirque*, à Monaco en novembre 2023 dans le cadre du Centenaire Rainier III.

Collectionner c'est récolter, échanger, acheter, mais aussi partager avec une communauté. Passionné de cirque depuis l'âge de 4 ans, Alain Frère parcourt le monde entier pour constituer sa collection. Livres, affiches et affichettes, bronzes, gravures, peintures, céramiques, maquettes, pour lui, chaque élément est source d'intérêt. Dans un étage entier de sa maison, il a créé son musée : *Le Cercle Enchanté*, il classe ses trésors par années, par pays, par familles, mais jamais par disciplines, car pour lui, le cirque ne peut se restreindre à l'acrobatie, le jonglage, le clown ou la magie et ne s'envisage pas non plus sans les animaux.

La singularité de la collection du Docteur Alain Frère est sans aucun doute les 212 costumes de sa collection, leur nombre ne cessant d'augmenter. Régulièrement, des mannequins arrivent dans des boîtes en carton pour se transformer aussitôt en trapézistes ou dompteurs célèbres. Le

---

1. « Le docteur Alain Frère, l'histoire d'un homme qui aime, protège, collectionne le cirque » : <https://vimeo.com/664422152> (consulté le 20 décembre 2025).

Fig. 1 — Costumes de Émilien Bouglione, Yann Rossi des Rossyan, Elvin Bale, Gia Eraze, Moira Orfei, Charlie Rivel, Alexis Grüss senior, Flavio Togni, Mohamed Danguir, Troupe nationale acrobatique de Pékin.

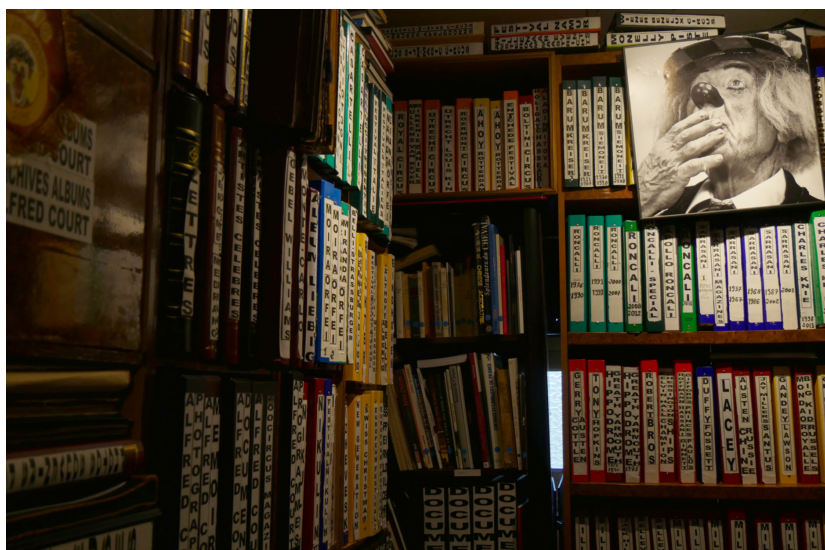


Montage photographique, juin 2023.

mois dernier, Yasmine Smart, nommée la Dame du cirque à pris place à côté des Knie et des Grüss. Son costume de scène, envoyé par l'artiste elle-même est un don, qu'elle et tous les 211 autres ont fait au Docteur Frère. Cette semaine, c'est Mohamed Danguir, un équilibriste primé cette année au Festival international du Cirque de Monte-Carlo avec un numéro de double roue de la mort et de funambulisme qui a obtenu un Clown d'argent. Dans un colis préparé avec soin, il a envoyé son costume pour « entrer dans l'histoire ».

Dans son musée privé, le Docteur Alain Frère joue le rôle de commissaire, de scénographe, mais aussi d'agent d'entretien et de conservateur. Endosser tous ces rôles depuis l'âge de 4 ans n'est pas une tâche aisée pour un homme qui a été maire pendant 28 ans, médecin généraliste pendant 32 ans, et qui aujourd'hui est âgé. Connecté sur les réseaux sociaux et accompagné de Giovanni Lagorio qui actualise le site internet du musée, le Docteur publie quotidiennement des éléments de sa collection. Dans son téléphone portable, c'est les noms de grands artistes comme Liana Orfei ou encore Bouglione que l'on retrouve sur son *Whatsapp* ou *Messenger*. Lorsqu'un doute sur les cartels arrive, il les contacte directement pour obtenir des informations. En arrivant chez lui pour finaliser l'archivage des costumes, nous descendons à la cave où sont entreposés (presque) tous les programmes de (presque) tous les cirques du monde. Là, le Docteur nous explique qu'il est actuellement en train de creuser une partie du dessous de sa maison pour augmenter le stockage et ajouter une étagère. Il prend un pied de biche et nous fait la démonstration d'une agilité certaine à extraire la roche et d'un souci de conservation lié à l'humidité en vaporisant de la javel pour éviter l'apparition de champignons. À chaque visite, les mannequins changent de place et se serrent les uns les autres pour accueillir les nouveaux arrivants. Parfois certains partent au lavage ou à la restauration comme par exemple cette semaine, le trapéziste Elvin Bale qui sera exposé à Monaco. Au-delà de ces activités de gestion quo-

Fig. 2 — Vue du musée du Docteur Alain Frère, octobre 2021.



tidiennes, ce qui reste le plus remarquable chez le Docteur, c'est d'une part son humanité que l'on retrouve dans bien des artistes de cirque, mais aussi sa grande expertise et son goût artistique qui lui a valu de demeurer auprès du Prince Rainier III comme conseiller artistique du Festival, mais aujourd'hui encore, de réaliser de superbes expositions dans sa ville du Sud de la France, Tourettes-Levens où cet été 2023 : *L'art fait son cirque*.

**C. D. :** Racontez-nous Docteur pourquoi vous collectionnez le Cirque.

**Docteur Alain FRÈRE :** J'avais deux passions, la médecine et le cirque, mais ma foi, je suis resté à la porte. Parce que ne pouvait faire du cirque, que les gens qui étaient nés dans le voyage. Il y avait bien les trapézistes, les acrobates, les gymnastes qui allaient dans certains gymnases à Paris où il y avait des professeurs qui leur faisaient faire du trapèze volant, des aériens, des mains à mains, etc. Mais à part ça, il y avait très peu de personnes qui pouvaient faire du cirque. Il a fallu attendre les écoles. Et moi j'ai raté les écoles. Je n'ai pas fait mon examen d'entrée, car ça n'existait pas [rires].

Je ne dis pas que j'aurais été un artiste de cirque, mais j'aurais eu plaisir à le faire, tellement de plaisir. Comme la plupart des gens qui vont dans les écoles. Je vois par exemple l'école de Tourettes-Levens : Tous en Piste. Il y a quand même des filles qui ont maintenant 6 ans d'expérience et qui savent faire un numéro de corde, de tissus, etc. Et qui le font avec un certain talent. Même si elles n'en font pas leur métier, moi j'aurais voulu faire ça. Mais je n'ai pas pu alors qu'est-ce que j'ai fait ? Eh bien, j'ai collectionné.

J'ai essayé de sauver certaines archives qui allaient périr. Car j'étais passionné et que j'étais ami avec les grands du cirque. Ami avec l'aristocrate du cirque Court de Payen quand même. C'était mon ami Alfred Court de Payen qui avait imaginé le cirque moderne. Le savonnier de Marseille qui est parti de chez lui avec son frère. J'ai connu cet homme vous vous rendez compte. C'était mon ami. Tous les dimanches matin, il me racontait sa vie et après, il m'a tout donné. Il m'a dit : « non, ma famille pas question, c'est vous qui aurez tout. » Alors j'ai les archives. Et les archives il faut y faire attention, il faut les garder, c'est précieux. Et je fais très attention mes archives sont classées. Elles sont classées. Les programmes, les affiches, les documents, les gravures, les tableaux, les sculptures, tout est classé et c'est important. J'ai aussi la chance d'avoir acheté lorsque j'étais médecin généraliste, des livres anciens que personne n'a, car rares sont ceux qui peuvent les avoir. Le livre de 1600 sur le cirque romain par exemple avec les planches ou encore : *L'art de sauter et voltiger en l'air*, de 1599, et d'autres. Alors ça je les protège. Je fais très très attention. Voilà l'histoire.

**C. D. :** Quand vous parlez de vos amis artistes de cirque, vous aimez dire que ce n'est pas un musée, mais un sanctuaire vivant ?

**D<sup>r</sup> A. F. :** Alors il faut faire très attention parce que je n'ai pas acheté un costume. J'ai acheté des programmes anciens, des affiches, des gravures, des bronzes, d'accord. Mais j'ai 200 costumes et je n'ai pas acheté un costume. Les gens sont fiers que les costumes soient là. Pas seulement eux, mais par exemple les Fratellini, c'est les petits enfants qui m'ont donné les costumes de leurs grands-pères. Ça c'est extraordinaire. J'ai le costume de Grock, c'est son partenaire qui me l'a donné. Par exemple Nikulin, c'est le plus grand clown russe, c'est son épouse et son fils qui m'ont donné le costume. C'est ciblé, et puis il est là. Et il faut qu'il soit là et souvent à côté d'un tel : « [j]'aimerais bien docteur que vous mettiez mon costume à côté de papa, parce qu'il y a des fils qui sont devenus célèbres. Je préférerais qu'il soit là, à côté des Bouglione, à côté des Grüss, etc. »

Je connais les gens, j'ai été le médecin des Bouglione, Joseph et Rosa. Alors souvent Rosa, lorsqu'elle retrouvait une photo. elle me l'envoyait : « Alain ça c'est pour vous », etc. Je dois dire que grâce à ses familles, j'ai enrichi ma collection. Bien sûr que je vais régulièrement faire des recherches, mais c'est surtout par les familles. J'ai eu des dons d'artistes que j'ai gardés précieusement et qui sont là. Par exemple les Fratellini. J'ai eu de François, des trois frères et puis après les Cradoc. C'était les fils de François Fratellini et maintenant c'est les petits enfants qui m'ont donné les documents. La concertina de François, le cône jaune de François, et puis après une artiste qui en avait hérité me l'ont donné donc je constitue ma collection. Et puis il ne faut pas s'inquiéter parce que j'ai

des enfants, cinq petits-enfants, des arrière-petits-enfants, je fais tout pour que la collection reste et puisse être continuée à être utilisée. C'est ça l'histoire. Il y a vraiment une histoire, il y a une continuité. C'est un roman qui passe devant moi. Un beau roman. Un roman d'aventures, pour Monsieur Court oui, c'est un roman d'aventures, et puis quelquefois c'est des romans d'amour. Parce que j'ai aussi eu certaines belles personnes que j'ai aimées et puis c'est tout, c'est la vie.

**C. D. :** Vous accordez une importance particulière à partager avec le monde de la recherche universitaire. Comment se passent les rendez-vous avec les doctorants ?

**D<sup>r</sup> A. F. :** Qui aurait dit lorsque j'ai fait médecine, qu'un jour il y aurait des thèses sur le cirque. Ça n'existait pas, ce n'était pas possible. Regardez par exemple vous, ce que vous avez fait (Charlène). La cavalière qui fait une extraordinaire thèse parce qu'en plus vous connaissez le cheval. Alors bon, c'est formidable. Par exemple lorsque vous voulez voir le dressage des Grüss par exemple, moi j'ai tout. Puisque Alexis Grüss sénior qui a eu le clown d'or au 2<sup>e</sup> festival international du Cirque de Monte-Carlo, eh bien c'est moi qui l'ai fait venir. J'ai suivi sa méthode, j'ai suivi la façon dont il dressait et son neveu après lui ou encore Arlette Grüss c'était mon amie. Moi je rêve de voir d'autres chercheurs comme cette Chinoise et d'autres tels que Gaétan Rivière sur les fauves entre les deux guerres. J'ai beaucoup aidé parce que j'ai les archives. Les archives c'est fait pour en profiter. Voilà. Et ça vous a servi parfaitement [à Charlène] et à Weï Liang qui a fait sa thèse, j'avais toutes les cartes postales des numéros chinois à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple.

**C. D. :** Comment vous organisez votre classement ?

**D<sup>r</sup> A. F. :** C'est un classement qui me semble facile. Vous avez autour de moi tous les programmes. Tous les programmes du monde entier de tous les cirques sont là. Vous avez ici les affiches, classées attention, classées. Affichettes dans les classeurs. Donc « cirque un tel » tu peux l'ouvrir. Les documents aussi. Regardez là-bas devant vous, « documents ». Regardez partout, regardez derrière moi les livres. Regardez, je vais vous sortir un livre. Tout de suite, je l'ai tout de suite. C'est ça qui est très intéressant. Regardez, sur les cirques romains, 1600, c'est extraordinaire. De Jean-Baptiste Ciotti, mais regardez ça, regardez la perfection dans quel état il est conservé. Vous savez que chez moi tourne une machine pour la température et l'hygrométrie.

Regardez, vous voyez que les Romains arrivaient à faire tirer des chars par des lions. Regardez, avec le dresseur qui est dessus. Puis regardez la façon dont ils dressaient les chevaux. Quel art ! [...] Voilà c'est extraordinaire et puis la qualité est exceptionnelle. Regardez le papier, c'est tenu, je fais très attention. Voilà regardez l'arène, ce n'étaient

pas des gladiateurs, c'étaient des dresseurs carrément. Vous les voyez ici avec les lions. Dressage de lions, regardez. Alors lorsque vous avez des archives pareilles, eh bien il faut faire très attention bien sûr à les conserver. [...]

C'est pas dans des caisses ! Vous me demandez ce que vous voulez je vous sors le livre, sur tout ce que vous voulez. J'ai toutes les photos aussi. J'ai toutes les photographies de tous les artistes. Regardez ici tous les artistes. Regardez les volants, on va les sortir, car c'est important de voir comment c'est classé. Regardez les volants. La plus belle discipline qui a été inventée par Jules Léotard. J'ai l'affiche. La première affiche éditée en 1859 lorsqu'il crée le trapèze volant. C'est formidable, c'est une histoire. Je m'installe en 67, en 68 je vais à Paris et je vais chez M. Proutet, le marchand d'affiches rue de Sèvres. Et ce monsieur me reçoit en me disant « oh, mais vous êtes médecin, et vous savez j'aime le cirque et j'ai connu monsieur un tel autrefois qui faisait une collection. Passez l'année prochaine il y aura une bonne surprise pour vous ». En 69 j'arrive, effectivement, c'était un vieux monsieur de 85 ans, il avait acheté aux enchères à Troie, la collection d'afficheurs de la ville de Paris. À chaque fois qu'il collait une affiche, il gardait une affiche. Et il m'ouvre le classeur et me dit : « maintenant Docteur, moi je ne vends pas. C'est vous qui avez la priorité ». Alors j'ai mis plusieurs années à lui acheter toutes les affiches du cirque de l'impératrice. Voilà. Et là regardez, vous avez tous les trapèzes volants, toutes les photographies, ils sont là, regardez vous avez tout, alors vous voulez une photo, hop. Et en plus, j'ai les costumes ! Puisque tous les grands trapèzes volants ont fait Monte-Carlo.

**C. D. :** Pouvez-vous nous parler du Festival de Monte-Carlo ?

**D<sup>r</sup> A. F. :** J'ai imaginé Monte-Carlo avec le Prince Rainier III en 1974. Il voulait une manifestation pour le 25<sup>e</sup> anniversaire de son règne et il avait le cirque dans son cœur. Ah. Je l'accompagne et j'imagine les quatre jours de sélection, le final. Et puis après je suis resté avec lui. Je suis toujours avec la princesse Stéphanie. Là je pars dans trois jours pour le premier festival de musique de cirque. Je vais voir ce que c'est et puis après je vais au festival dans le monde. Et je récolte. Eh eh, parce qu'il faut récolter. Et aussi, je suis gentil. J'apporte aux archives italiennes ce qu'ils n'ont pas. Et c'est normal, je fais des dons aux archives italiennes qui ont une collection importante de choses qu'ils n'ont pas. Et je leur offre pour leurs archives personnelles, de mes documents. Voilà comment on arrive à faire... Je dois dire que c'est ma passion aussi et je me régale. Lorsque je vois une thèse et la qualité de la thèse, je me dis bravo. Heureusement, mais heureusement que tu as pu aider. C'est ton devoir. J'ai ma conscience qui me dit : « mais c'est ton devoir Alain de le donner ça. Absolument, continue ! »

**C. D. :** « Et on vous en remercie »

**D<sup>r</sup> A. F. :** Il ne faut pas me remercier, moi ça me fait plaisir de voir que les archives servent à quelque chose. Vous vous rendez compte, c'est formidable. Ça n'existait pas et ça existe maintenant ! Tant mieux on est là pour aider, je suis là pour aider, c'est mon devoir. Ce n'est pas vraiment mon devoir, c'est ma passion, mais c'est un jeu merveilleux pour moi. Voilà c'est ça. Alors continuez, ne vous inquiétez pas les étudiants, faites des thèses, je suis là pour vous aider. [...]



# Un collectionneur peut-il expliquer sa collection ?

Élisabeth GAVALDA

Unité de recherche RiRRa21  
Université de Montpellier Paul-Valéry

Les archives sur le cirque arrivées en 2015 complètent le Fonds « Arts du cirque » de la Bibliothèque Interuniversitaire Paul-Valéry de Montpellier, un fonds labellisé et devenu Coll'Ex. Ce dépôt d'archives en 2015 est la récolte de toute une vie d'un collectionneur qui souhaite rester anonyme. Un véritable travail d'archiviste — où, revues, livres, affiches, partitions, lettres, cartes postales, objets, ont été repérés et classés — une collection qui contribue à construire l'histoire du cirque. À quatre-vingt ans, ce collectionneur décide d'arrêter son abonnement à la revue *Le cirque dans l'Univers* et de donner ses archives<sup>1</sup>. Toute sa collection de programmes, il va l'offrir en janvier 2015 à Michel Charlot<sup>2</sup>. Aujourd'hui, en juin 2021, son appartement qui n'était alors qu'une sorte de musée consacré au cirque, est totalement vidé de ces précieux objets.

Quels moteurs ont poussé ce donateur à récolter des albums photographiques de chapiteaux, à conserver les publicités d'un passage éphémère d'une enseigne et aujourd'hui encore, à vouloir dresser les arbres généalogiques de familles de cirque pour restituer la mémoire du cirque ? Tel a été l'objet de notre échange le 16 juin 2021.

Il est né en 1929 à Rabat au Maroc où il a vécu son enfance et son adolescence. Il rencontre son premier cirque à l'âge de 17 ans : le petit cirque italien Antonio Factore<sup>3</sup> qui chaque année tournait en Afrique du Nord.

---

1. « Un samedi, alors que j'allais aux puces à Montpellier, un universitaire Michel Collomb me parle de Philippe Goudard, médecin et chercheur dans les Arts du Cirque. À partir de cet échange, j'ai décidé de donner ma collection à l'université de Montpellier Paul-Valéry. »

2. Michel CHARLOT, *Inventaire de la collection de programmes de cirque (et autres) offerte par [...] Jeudi 15 janvier 2015*. Pour consulter la collection, s'adresser à Michel Charlot, 32, boucle de Nanteuil. 71400 Curgy, ou par courriel : charlie-circus@wanadoo.fr.

3. « Le cirque se limitait à Antonio Factore, un ancien clown qui était accompagné de sa femme d'origine allemande. »

En 1947, notre collectionneur achète deux livres : *L'histoire du cirque* de Serge<sup>1</sup> et *La vie du cirque* d'Alex Coutet<sup>2</sup>. Dans la bibliographie de ce dernier, il repère deux ouvrages, un de Tuccaro<sup>3</sup> et un autre sur Franconi qu'il décide de chercher et débute<sup>4</sup> ainsi sa collection.

Pendant ses congés, il vient en France<sup>5</sup> pour construire sa collection<sup>6</sup> de livres et de revues. Il descend à l'hôtel Jean Bart dans le quartier de Saint Germain des Prés et prospecte dans les librairies Bonaparte, Garnier Arnoul et Sabine Zlatin. Il met trente ans pour trouver *L'acrobatie et les acrobates*<sup>7</sup> de Georges Strehly.

C'est dans les années 1970 qu'il voit arriver à Alger le cirque espagnol Amar. Puis il quitte le Maroc en 1977 et s'installe en Allemagne où il y demeure quatre ou cinq ans, sans connaître un mot d'allemand. Il y récolte une collection de revues allemandes sur le cirque. Puis il vivra quatre ou cinq ans à Tunis en Tunisie avant de s'installer dans le sud de la France. Pendant cinquante ans, il récoltera tout ce qu'il peut trouver sur le cirque en achetant un livre après l'autre.

Avec *Circus Fan*, une organisation spécialisée dans les voyages autour de la thématique du cirque, il ira une quinzaine de jours aux États-Unis pour voir les « caravanes » de cirque. De son périple, il se souvient que, près de Boston dans l'état du Massachusetts, il voit pour la première fois un cirque à trois pistes, puis dans le Wisconsin la fameuse parade de Milwaukee, à Baraboo, le Circus World Museum. Arrivé tardivement à Chicago, il ne peut voir le tableau *Deux petites filles de cirque* de Pierre-Auguste Renoir, mais visite ensuite un centre d'hivernage d'anciens cirques dans la petite ville de Péru dans l'Indiana.

---

1. SERGE, *L'histoire du cirque*, Librairie Gründ, 1947.

2. Alex COUTET, *La vie du cirque*, Arthaud, 1948.

3. Arcangelo TUCCARO, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et de voltiger en l'air*, Claude de Monstr'œil, 1599.

4. « Quand, je commençais à m'intéresser au cirque, mes copains à l'époque au Maroc, se moquaient de moi. J'en avais un qui faisait du rugby en amateur. Il s'était blessé et il ne pouvait pas se déplacer. Je me souviens lui avoir prêté le tome 2 de *La merveilleuse histoire du cirque* d'Henry Thétard qui traite des spécialités, acrobatie, jonglage, domptage, ... pensant que cela pourrait l'intéresser plus que le tome 1 qui se consacre aux familles de cirque. Quelques jours après, je le revois et il me dit : "Qu'est-ce que c'est que cette idiotie que tu m'as donné à lire ?" »

5. « Tout ce que j'ai récolté, je l'ai trouvé en France en fouillant dans des "foires aux papiers". J'ai également une collection de "vignettes postales". J'avais des difficultés pour réunir ces livres. J'en achetais un, puis un autre. Des disques, j'avais beau les emballer dans des chemises, j'en ai cassé une dizaine. J'en ai eu plusieurs sur Grock. »

6. « Vous ne pouvez pas imaginer la gymnastique que j'ai faite pour réunir les numéros du *Journal des voyages* de François Bidel. J'ai cherché. Il me manquait des numéros qui étaient reliés quand je les ai trouvés. Alors, j'étais obligé de les acheter, et le soir dans mon hôtel, avec un cutter, je coupais et sortais les numéros qui m'intéressaient. »

7. Georges STREHLI, *L'acrobatie et les acrobates*, Librairie Ch. Delagrave [1903].

En Suède, il voit le cirque Scott. Il va seul en Hongrie sous le régime communiste et voyage avec un passeport diplomatique<sup>1</sup>. S'il a voyagé en Allemagne, aux États-Unis, en Italie, en Suisse, en Pologne, pour rencontrer le monde du cirque, notre collectionneur ne parle que le français. Plusieurs années consécutives, il ira au Festival de Figueras en Espagne, et pendant des années, il assiste aux différents programmes de cirque du Festival de Monaco.

Brièvement, il rencontre Tristan Rémy et Paul Adrian. Sa passion ne l'a jamais quitté. Il n'a jamais pris une photographie de sa vie, a acheté les catalogues qui présentent des images sur le cirque<sup>2</sup>. Faire du cirque n'était pas sa volonté ayant pleinement conscience de l'exigence de ce métier. Il a vu de nombreux spectacles de cirque mais ne peut dire celui ou ceux qu'il a préférés parce qu'il estime que la préférence dépend de son humeur du moment.

Il repère que depuis vingt ans, plus aucun cirque ne s'installe dans les petites villes si ce n'est à ses abords, parce que les municipalités ne veulent plus les recevoir dans leur centre-ville. Des réunions d'associations des amis du cirque, il n'en garde que des souvenirs de « sacs d'embrouille ». Il s'est intéressé au cirque pour son côté mystérieux. Tout ce qu'il a acheté, il l'a lu<sup>3</sup>. Il s'arrête de collectionner en 1999<sup>4</sup> et s'il n'avait pas donné sa collection, il l'aurait mise à la décharge.

Aujourd'hui, il n'a gardé que *L'acrobatie et les acrobates* textes et dessins de Georges Strehly et un seul livre danois *Circus-og gøglerslægters — Miljø og stamtavler* d'Anders Enevig<sup>5</sup> qui traite de sa nouvelle passion, la généalogie

---

1. « Dans les cirques, ils me prenaient pour un diplomate et me donnaient une bonne place. En arrivant, j'ai dû faire viser mon passeport à Budapest. J'arrive dans un bâtiment style soviétique avec une énorme étoile rouge. Je rentre dans ce bâtiment kafkaïen. J'arrive au bout du couloir, sans savoir un mot de hongrois et on me donne un jeton. Je dois aller à un guichet tout fermé, un guichet étroit, tout opaque. Je sonne, l'homme ouvre, prend mon passeport. Il referme le guichet. J'attends. Il me rend mon passeport. J'étais en règle. Je suis parti quinze jours. J'avais emporté des dollars. J'en ai changé dix. Au restaurant, c'était des prix insignifiants. »

2. « Tout ce que j'ai sur le cirque, je l'ai acheté. Je n'ai rien collé, tout acheté comme c'était. Les deux albums, je les trouvés aux puces à Saint Ouen. » Ce sont deux albums, l'un daté de 1911-1912 et l'autre de 1912-1913, qui enrichissent le fonds. Deux *scrapbook* dans lesquels des images — lithographies — ont été découpées dans des ouvrages ou périodiques puis collées. Des notes manuscrites à l'encre embellissent ces albums.

3. « Un monsieur est venu me voir et il a vu tous ces bouquins. Il m'a dit : "Vous avez lu tout ça ?" Je lui ai répondu : "Tout ce qui est en français, je l'ai lu plusieurs fois." »

4. « J'avais décidé à 80 ans d'arrêter. J'ai donné ma collection à l'université, pas seulement des livres mais des milliers de cartes postales. J'avais des cartes postales de cirque japonais, chinois et hindous. Un homme qui habitait au Japon, marié avec une japonaise, est venu chez moi et je lui ai donné ces cartes-là. Je le regrette. Il devait en faire quelque chose mais il n'a rien fait du tout. Je lui avais même donné un livre. »

5. Anders ENEVIG, *Circus-og gøglerslægters – Miljø og stamtavler*, Wisby & Wilkens, 2004.

des personnalités du cirque<sup>1</sup>. Le collectionneur s'est renseigné, a cherché et a pu vérifier l'exactitude de l'ouvrage d'Anders Enevig. Il part chercher *L'acrobatie et les acrobates*, me dit que la date d'édition n'est pas mentionnée mais que cet ouvrage a été publié en 1903.

Son regret : ne pas avoir trouvé *Les pantomimes du vieux cirque*<sup>2</sup> de Raoul Donval, *Noctambulismes* (un livre sur les variétés) de Jean de Tinan<sup>3</sup>, et un troisième livre sur les chevaux de Franconi de passage à Bordeaux dont il ne connaît pas l'auteur.

Pendant soixante-deux ans ce chercheur curieux, va, en solitaire, acheter les objets de sa collection pour le plaisir de lire, de découvrir, de construire son histoire du cirque. Ce qu'il aime, c'est chercher, comparer. C'est pour son propre plaisir — qui deviendra le nôtre — qu'il a récolté et construit cette collection qui aurait été définitivement perdue s'il n'avait pas rencontré un universitaire averti<sup>4</sup>.

---

1. « J'ai trouvé où était née M<sup>me</sup> Le Jars, écuycère de cirque. Antonio Franconi, je cherche et je trouve un divorce et un mariage. Parmi tous les articles sur les Franconi, personne n'en a jamais parlé, même les Italiens. Giancarlo Pretini qui a écrit des livres conséquents sur les Franconi n'en parle pas. Suite à ce mariage, Antonio Franconi a eu deux enfants naturels Laurent et Henri. C'est indiqué nulle part. »

2. « J'avais demandé à la librairie Bonaparte de me le conserver, si elle l'obtenait. Elle l'a eu et l'a donné à M. Lévy, un spécialiste du clown, élève de Tristan Rémy. Parmi les amateurs de cirque, existe tous les cas de figures. Un tel ne s'intéresse qu'au Cirque Pinder, un autre à Bouglione, un autre au cirque Amar comme ce collectionneur de la Roche-sur-Yon qui vient me voir de temps en temps. Tout ce que je trouve sur Amar, je le lui donne. »

3. Jean DE TINAN, *Noctambulismes*, Ronald Davis, 1921.

4. Voir note 1, p. 179.

# Les Chabri, une famille belge de cirque

Entretien avec Alain Gombert par Karel Vanhaesebrouck

Alain GOMBERT & Karel VANHAESEBROUCK

*Cirque Chabri*  
Université Libre de Bruxelles

*Fils du légendaire clown Toto Chabri — alias Victor Gombert — Alain Gombert a grandi au cœur de la piste, entouré de traditions circassiennes qui remontent à plus de 150 ans. Aujourd’hui, il est non seulement l’héritier d’une des plus anciennes dynasties de cirque de Belgique, mais aussi un ardent défenseur du cirque traditionnel. Grâce à ses efforts, le cirque traditionnel a été reconnu en 2018 comme patrimoine culturel par la Fédération Wallonie-Bruxelles, une première mondiale. Avec sa famille, il œuvre à travers expositions, conférences, ateliers et spectacles pour transmettre au public ce précieux héritage.*

**Karel VANHAESEBROUCK :** Quelle est l’histoire des Chabri ?

**Alain GOMBERT :** Beaucoup l’ignorent, mais la Belgique possède un patrimoine extrêmement riche en matière de cirque traditionnel, et notre famille, les Chabri, en est l’un des porte-étendards. Nous sommes la plus ancienne famille de cirque belge encore en activité : notre tradition remonte à plus de 150 ans, jusqu’en 1874, lorsque mon arrière-arrière-grand-père Philippe Sosman apporta le premier cirque en Belgique. Du côté de ma mère, il y avait aussi Alphonse Dedessus de Moutier, un noble de Soignies qui abandonna ses titres en 1876 pour fonder le premier cirque wallon. Cette double lignée perdure encore aujourd’hui. J’en suis très fier. De mes grands-parents à mes sœurs Aline et Martyn, chacun a apporté sa touche artistique. Nous portons tous un morceau de cet héritage.

**K. V. :** *Votre père, Toto Chabri, est l’un des représentants les plus connus de cette tradition. Qu’est-ce qui le rend si particulier ?*

**A. G. :** Mon père, connu sous le nom du clown Toto Chabri mais né Victor Gombert, est sans aucun doute l’une des figures emblématiques du cirque belge. Il a étudié au Conservatoire royal de Bruxelles avant de

Fig. 1 — Publicité des Chabri au Brésil.



Circa 1958.

commencer sa carrière de clown. Celle-ci l'a mené en Amérique du Sud, où il a fondé le Cirque Chabri avec mon grand-père. Il a participé à des émissions télévisées à New York, Rome, Berlin... et a tourné partout en Europe. En 2005, lors du 29<sup>e</sup> Festival International du Cirque de Monte-Carlo, il a reçu des mains du Prince Rainier III un prix spécial pour l'ensemble de sa carrière.

- K. V. :** *Vous êtes aujourd'hui l'un de ceux qui perpétuent cet héritage. Comment vivez-vous cette responsabilité ?*
- A. G. :** En tant que descendant d'une si longue lignée, je ressens naturellement la responsabilité de préserver et transmettre ce patrimoine. Après la retraite de mon père, je voulais absolument que son œuvre, ainsi que celle de nos ancêtres, ne tombent pas dans l'oubli. Avec mes sœurs, Aline et Martine, nous essayons aujourd'hui de faire vivre cet héritage à travers des spectacles, des expositions, des conférences et des projets éducatifs. En 2018, j'ai entamé un travail culturel approfondi autour de la valorisation du cirque traditionnel. Cela a abouti à quelque chose d'historique : la reconnaissance du cirque traditionnel comme patrimoine culturel par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Notre région est ainsi devenue la première au monde à reconnaître officiellement ce type de cirque.
- K. V. :** *Vous œuvrez également à faire connaître le cirque traditionnel auprès du grand public. En quoi cela consiste-t-il ?*
- A. G. :** Nous essayons de créer des ponts entre cirque traditionnel et cirque contemporain. Nous organisons des expositions, des conférences et des festivals comme Clown O Parc, qui mêle techniques traditionnelles et contemporaines. C'est très émouvant de voir des enfants comme des adultes redécouvrir cet univers. Un spectacle du cirque Chabri vient

Fig. 2 — Le Spectacle Clown O Parc.



Fig. 3 — Le duo Sosman et Gombert.



Circa 1900.

toujours en trois volets : une exposition, qui plonge le public dans 150 ans d’histoire circassienne à travers costumes, photos et objets originaux, des ateliers d’initiation, où enfants et adultes peuvent découvrir l’acrobatie, le jonglage, le rythme... encadrés par des artistes professionnels et un spectacle international sans animaux, qui fait également place à de jeunes talents de la région, afin d’assurer la transmission et la continuité du métier. C’est notre manière de faire vivre la tradition.

**K. V. :** *Votre famille compte plusieurs artistes. Comment regardez-vous ces différentes générations ?*

**A. G. :** Avec énormément de fierté. Des pionniers comme “Sosman et Gombert”, à mes grands-parents Alice et Léon Chabri, tous deux artistes remarquables. Ma mère Alice était monocycliste, acrobate et musicienne. Mon père Léon était clown blanc et a mené sa carrière en partie

en Amérique du Sud. Ensuite, il y a eu mon père Toto, mes sœurs Aline — jongleuse récompensée au Festival Mondial du Cirque de Demain — et Martyn, l'une des meilleures artistes de Quick-Change au monde. Et moi-même, comme jongleur. Chacun porte un morceau de cet héritage à sa manière.

**K. V. :** *Que souhaitez-vous pour l'avenir du Cirque Chabri ?*

**A. G. :** Que notre patrimoine continue de vivre, surtout à travers les enfants et les jeunes. Que les gens découvrent à quel point le cirque traditionnel est riche, poétique et techniquement impressionnant. Et que la passion qui anime notre famille depuis un siècle et demi continue d'inspirer encore longtemps.

*Cet entretien a été réalisé à l'invitation de Daniele Pimenta pour la revue Moringa du Departamento de Artes Cénicas de l'Universidade Federal de Paraíba, pour une version en portugais publiée le 12/12/2023. Nous remercions nos collègues brésiliens pour leur autorisation à sa publication en français dans Circus sciences.*

# Annie Fratellini, la liberté de mère en fille

Entretien avec Valérie Fratellini par Philippe Goudard

Valérie FRATELLINI & Philippe GOUDARD

Académie Fratellini

Unité de recherche RiRRa21

Université de Montpellier Paul-Valéry

*Annie Fratellini est un modèle féminin du clown et du nouveau cirque, et sa vie témoigne autant de l'émancipation de l'individu que de celle de la condition féminine. Refusant la soumission, mue par le goût de l'indépendance, du travail, de l'amour de l'art et de l'amour tout court, elle a transmis par sa manière de vivre, son art et sa pédagogie, ses valeurs à toute une génération de jeunes artistes, filles et garçons, dont la première bénéficiaire a été sa propre fille, Valérie Fratellini. Au cours d'un entretien qu'elle a eu la gentillesse de nous accorder<sup>1</sup>, elle nous a confié ce qu'elle a reçu de sa mère, ce qu'elle a découvert grâce à elle du goût pour la liberté, qu'elle cultive aujourd'hui sans elle. L'article qui suit en est la retranscription, nourrie de quelques autres sources<sup>2</sup>, et précédée d'un rappel sur l'histoire d'une dynastie familiale.*

Fratellini ! Le nom résonne dans l'histoire du cirque, mêlé aux éclats de rires accueillant les clowns, et aux applaudissements adressés aux acro-

---

1. Cet entretien recueilli à l'Académie Fratellini le 15 novembre 2022, relu et validé par Valérie Fratellini, a été réalisé à l'invitation de Daniele Pimenta pour la revue *Moringa* du Departamento de Artes Cénicas de l'Universidade Federal de Paraiba, pour une version en portugais publiée le 12/12/2023. Nous remercions nos collègues brésiliens pour leur autorisation à sa publication en français dans *Circus Sciences*. FRATELLINI Valérie, GOUDARD Philippe, PIMENTA Daniele, « Annie Fratellini, liberdade de mae para filha », *Moringa — Artes do Espetáculo*, [s. l.], v. 14, n. 2, 2023. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2023v14n2.68815. Disponível em : <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/68815>. Consulté le 20/12/2025.

2. Annie FRATELLINI, *Destin de clown*, La manufacture, 1989. Valérie FRATELLINI, « De l'école à l'Académie Fratellini : 40 ans de passion », Richard ÉTIENNE, Thérèse PEREZ-ROUX, Josiane VITALI (dir.), *Professionnalisation des métiers du cirque : des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*, L'Harmattan, 2016 : 11-17. François AMY DE LA BRÉTÈQUE, Philippe GOUDARD (dir.), *Trente ans de cirque en France. Chroniques de Jacques Richard, journaliste*. Montpellier, PULM, 2018.

bates, écuyères, jongleurs ou directrices d'écoles de cirque. Cette illustre famille qui prend ses racines dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle, devenue dynastie de cirque depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, a offert à chaque époque plusieurs générations d'artistes et d'entrepreneurs<sup>1</sup>.

C'est avec Gustave Fratellini (1842-1902), amoureux de l'acrobatie, que le nom est entré en cirque. Étudiant en médecine, il y renonce pour se former à l'école de mime et gymnastique, au trapèze, à l'acrobatie au sol et comme clown. Sa passion pour le cirque le confronte dès ses débuts à la nécessité de se professionnaliser, trouver une formation et des contrats. Entré dans la carrière, il devra à la fois créer pour exercer, innover pour durer, et transmettre. Mots clefs d'un héritage familial encore vivant aujourd'hui.

Son épouse Giovana et lui auront sept enfants, naissant au rythme des tournées : Luigi (Louis), 1868 ; Rafaelo, 1876 ; Paolo (Paul), 1877, en Italie ; François, 1879 ; Pietro, 1882 ; Antonio, 1883, en France ; et, Valentino-Alberto (Albert) en 1885 à Moscou. Trois mourront en bas âge. Quatre, puis après le décès prématuré de Luigi, trois frères, François, Paul et Albert, vont faire entrer le nom des Fratellini dans l'histoire de l'art.

Le succès du célèbre trio de clowns s'est perpétué grâce à une descendance comptant plusieurs artistes de grand talent. Les Craddocks, fils de François Fratellini et de l'écuyère Jeanne Pérès, Enrico dit Kiko (1906-1968), Albertino dit Berto (1909-1940) et François dit Baba (1914-1981) concourent eux aussi la gloire dans la cascade burlesque.

Fils de Baba, Albertino dit Tino Fratellini (1947-1994) décédé précocement lui aussi, s'illustra comme auguste, équilibriste en main à main (Tino et Toni, avec Antonio de Jesus Feirreira), obtenant un Clown d'argent du XVI<sup>e</sup> Festival international du cirque de Monte-Carlo en 1992.

Francesco, fils de Tino et de son épouse la danseuse Carol Tippetts, est engagé après une formation à l'Accademia d'Arte Circense de Vérone en Italie comme clown de reprise en 2009 chez Alexis Gruss, également acrobate sur cycle et voltigeur à cheval. Rebecca, sa sœur, est écuyère au Cirque National Knie en Suisse.

Singulière dans cette lignée artistique, Annie Fratellini (1932-1997) est venue bousculer les genres. Petite-fille de Paul Fratellini, fille de Victor Fratellini, clown et trapéziste, et de Suzanne Gervais, elle-même fille de Gaston Rousseau dernier directeur du Cirque de Paris, elle apprend la musique et l'acrobatie et débute en 1948 à l'âge de seize ans au cirque Medrano. D'abord chanteuse et musicienne de jazz, mariée à Philippe Brun, puis actrice de cinéma, elle épouse le réalisateur Pierre Granier-Deferre ; ensemble ils ont une fille, Valérie. Annie crée avec Pierre Étaix en 1971 un duo dont elle est l'auguste et lui le clown. Elle impose ainsi, en pionnière,

---

1. Philippe GOUDARD, « Les Fratellini, clowns et figures de modernité », Nathalie VIENNE-GUERRIN, Philippe GOUDARD (dir.), *Figures du clown sur scène en piste et à l'écran*, PULM, 2020.

Fig. 1 — Annie Fratellini à son domicile.



Photo. © Collection Alain Frère. DR.

une femme auguste dont le lien est perceptible avec la Gelsomina créée par Giulietta Masina pour *La Strada* de Fellini (1954). Pierre Étaix, homme de cinéma, amoureux du cirque et clown, et Annie Fratellini, artistes aux multiples talents elle aussi, ouvrent au milieu des années 1970 une des deux premières écoles de cirque occidentales à Paris, en même temps que Sylvia Montfort et la famille Gruss. « Dès 1972 Annie Fratellini et Pierre Étaix avaient remis à M. Duhamel, alors ministre des Affaires culturelles, un projet très complet, qui prévoyait leur association avec le Cadet Circus, à Étréchy, près d'Étampes<sup>1</sup> ». L'École nationale de cirque, créée en 1974, est aujourd'hui devenue L'Académie Fratellini, installée à Saint-Denis dans les impressionnants locaux conçus par les architectes Patrick Bouchain et Loïc Julienne. Elle est une des trois écoles professionnelles supérieures en arts du cirque françaises, avec celle du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne, et l'École supérieure des arts du cirque de Toulouse-Occitanie.

Valérie Granier-Deferre, dite Fratellini, est clown et écuyère. Enfant, comme sa mère Annie, elle ne se destinait pas au cirque. Sa vocation est venue plus tard, au moment de l'engagement du duo d'Annie Fratellini et Pierre Étaix au cirque Pinder. Comme son aïeul Gustave et sa mère, Valérie a changé d'itinéraire et choisi le cirque par passion. Elle est aujourd'hui directrice pédagogique et artistique de l'Académie éponyme où a été choisie la méthode de l'apprentissage pour préparer au Diplôme national supé-

---

1. Jacques RICHARD, « Enfin une école de cirque, *l'Aurore*, 12 juin 1974 », François AMY DE LA BRÉTÈQUE, Philippe GOUDARD (dir.), *Trente ans de cirque en France. Chroniques de Jacques Richard, journaliste*, op. cit. : 91.

rieur professionnel d'artiste de cirque, en lien avec l'université Paris 8, qui prépare à la Licence en théâtre.

**Philippe GOUDARD :** L'Académie est un centre de formation d'apprentis, qui, par la méthode de l'alternance, acquièrent les compétences dans les disciplines du cirque, en même temps qu'ils s'imprègnent des réalités de la pratique du métier. Une méthode que ne démentirait pas votre aïeul Gustave !

**Valérie FRATELLINI :** Avec l'Académie, le nom Fratellini reste synonyme d'apprentissage en effet. Il y a tant de jeunes qui veulent « faire du cirque ». Mon rôle est de leur transmettre les valeurs que j'ai apprises de mes parents et de mon travail au cirque : humilité et courage. Avant toute autre chose, je leur parle de passion parce que le cirque est bien un métier de passion sans laquelle nous ne pourrions pas accéder à cet art.

**Ph. G. :** L'autre ambition de l'Académie est l'innovation. Artiste, fondatrice d'une des deux premières écoles de cirque d'Europe occidentale, Annie Fratellini, votre mère, est aujourd'hui reconnue comme une figure du renouvellement du cirque des années 1970, et, à travers son personnage clownesque, a contribué aux mutations de la perception de la femme. Était-elle guidée par l'idée de la nouveauté ?

**V. F. :** Non, je ne pense pas. Mais elle a été élevée dans un moule, dont elle n'a eu de cesse de vouloir sortir : la famille Fratellini, assez encombrante, à l'italienne. Elle vivait alors au Perreux-sur-Marne près de Paris, et son père, mon grand-père, Victor Fratellini, le fils de Paul Fratellini, l'un des membres du célèbre trio, était très rigide et patriarcal. Donc, pour elle, c'était d'abord se sortir de ce carcan, s'envoler et gagner sa vie. Et effectivement, elle a commencé à travailler très jeune, dès l'âge de seize ans. Elle était musicienne, elle avait appris un numéro d'équilibre sur boule, faisait des souplesses et quelques acrobaties. Mais elle devait rapporter à ses parents l'argent qu'elle touchait, et ça, elle n'a pas supporté. Elle voulait être indépendante. Est-ce qu'on appelle ça le goût de nouveauté ? À l'époque, je ne sais pas, mais en tout cas, elle m'a raconté qu'elle n'a visé que ça. Pour elle, c'était son but : se sortir de ce carcan.

**Ph. G. :** Quand y est-elle parvenue ?

**V. F. :** Elle avait dix-huit ans. Mais auparavant, de quinze à dix-huit ans, elle a dû souffrir énormément.

**Ph. G. :** Elle était très jeune. Ce désir de s'émanciper des rapports traditionnels était nouveau à cette époque.

**V. F. :** Pour les femmes, surtout, oui. En tout cas, ce qu'elle m'a relaté, c'est qu'elle ne supportait plus cette famille omniprésente, cette vie là, et surtout son père. Elle aurait adoré continuer ses études.

**Ph. G. :** On était moins sensibilisé alors aux questions de patriarcat, de genre. Elle avait sans doute une force très originale.

**V. F. :** Elle avait une très, très grande force de liberté, de faire ce qu'elle voulait, elle. Quand je pense à Annie, en fait, c'était ça, elle voulait faire ce qu'elle voulait, elle, et non qu'on lui dicte ce qu'elle avait à faire. Si je devais résumer, sa jeunesse, son enfance étaient faites de soumission et ça, elle ne l'a pas supporté.

**Ph. G. :** Le cinéma et la musique vont jouer un rôle important dans son émancipation.

**V. F. :** Plutôt la musique, puis le cinéma, puisque qu'avant de rencontrer Pierre Granier-Deferre puis Pierre Étaix, elle avait un orchestre de *jazz dixieland* ; elle était chef d'orchestre, elle partait en tournée avec des musiciens.

**Ph. G. :** Est-ce là qu'elle rencontre Philippe Brun ?

**V. F. :** Ah, non. Philippe Brun c'est au début. Elle était déjà *jazz woman* quand elle l'a rencontré lors d'une session, et il lui a permis de se marier. Pour elle, ça a été : dix-huit ans, je rencontre un homme et je me marie. Philippe Brun lui a permis de partir.

**Ph. G. :** Elle pouvait se libérer de la pression...

**V. F. :** De la pression de la famille Fratellini, en effet, qui était très forte. Ils ont divorcé très rapidement ensuite, et elle a rencontré mon papa, Pierre Granier-Deferre, parce qu'elle a fait une incursion dans le cinéma, puis, quand mon père et elle se sont séparés, elle est revenue à la musique pour gagner sa vie, car c'était très important pour elle d'être indépendante. Puis Pierre Étaix et elle se sont rencontrés.

**Ph. G. :** On lit qu'ils se sont rencontrés sur le film « Le grand amour » sorti en 1969.

**V. F. :** Oui bien sûr. Il la connaissait parce qu'il lui avait demandé de jouer de la concertina, pour « Yo-Yo » [1965], ou un autre film, peut-être. Il lui a ensuite demandé de tourner avec elle pour « Le grand amour », sous sa direction. Ça ne commence pas très bien ! [rires]. Et lors de, grâce à, à cause de cette rencontre, leur duo est né. Pierre lui a dit : « [t]u n'es pas clown ? Pourtant tu es de la famille Fratellini ! » Elle a répondu : « [j]e n'y ai même jamais pensé ». Pierre Étaix a ajouté : « [m]ais tu dois faire le clown. Et moi je serai ton clown blanc ». Encore une fois, c'est bizarre, parce que nous avons eu une longue discussion avec une de mes fille sur « *me-too* », la place des femmes dans la société, et elle me disait : « [v]ous ne vous rendez pas compte, mais dans le temps vous étiez soumises ». Et j'ai dit : « [o]ui, sûrement, et c'est vrai qu'au moment de leur rencontre, là, elle s'est soumise. Quelque part

Fig. 2 — Annie Fratellini dans son personnage d’auguste.



© Valérie Fratellini/BNF/DR.

elle a dit : oui, bien, je vais faire le clown ». Elle a accepté cette idée de Pierre et ils ont commencé leur duo. Je dois dire que Pierre a vraiment écrit le personnage d’Annie. Il a trouvé son maquillage, son costume et surtout, il a écrit pour elle une entrée de clown, et vraiment elle était faite pour Annie, absolument.

**Ph. G. :** C’était donc en 1971. Est-ce à ce moment que naît l’idée d’une école de cirque ?

**V. F. :** Oui. À cette époque, leurs amis, comme Raymond Devos (1922-2006), qui a été ensuite président de l’école, ou Madeleine Renaud (1900-1994) et Jean-Louis Barrault (1910-1994), leur ont dit : « [c]’est ce bizarre qu’au cirque, il n’y ait pas d’école. Au théâtre, en danse, en musique, oui, mais pas au cirque. Comment se transmet l’art du cirque ? » Annie a dit : « [d]ans la famille, dans le cercle clos de la famille ». Ils ont réagit : « [c]e n’est pas possible, ça se mord la queue, et il n’y a donc aucune ouverture ! » Pierre Étaix avait quand à lui toujours dit que si il y avait eu une école de cirque il n’aurait pas fait

d'école de cinéma, puisqu'il voulait être clown. C'est ainsi que l'idée de la première école de cirque est née. Pour ma part, j'ai rencontré le cirque, pendant une tournée de Pierre et Annie comme clowns au cirque Pinder. J'avais douze ans et tout paraît toujours facile à cet âge-là. En rentrant de tournée j'ai dit : « [m]oi je veux faire du cirque. J'aime le cirque. Le cirque c'est génial ! ». Et puis il y avait pour moi cet univers de liberté.

Annie s'est alors demandée vers qui elle pouvait se tourner car sa fille, la petite-fille Fratellini veut faire du cirque et il n'y a plus personne, car elle est justement sortie de cette famille. Donc, qu'est-ce qu'on fait ? De mon côté j'ai commencé à me lancer, à trouver des professeurs et un lieu à la Cité du Midi à Paris. Je m'entraînais et pendant ce temps là ma mère a monté l'école. Je dis bien elle, parce que c'est vraiment elle qui a été frapper à toutes les portes. J'ai déposé aux Archives nationales de Pierrefitte sur Seine, organisme public français qui conserve les archives de l'État, tous les documents sur les vieux Fratellini, puis ceux concernant Annie.

**Ph. G. :** Tous les documents institutionnels sont là-bas ?

**V. F. :** Oui, absolument. C'est important que les Fratellini finissent là-bas. Je trouve ça génial, et la conservatrice des archives m'a dit : « [g]râce aux courriers de votre maman que nous avons depuis 1970, on voit sa volonté et son indépendance ». Oui c'est vraiment elle qui a fait en sorte que l'école existe en 1974.

**Ph. G. :** J'observe dans votre récit qu'Annie Fratellini est une jeune femme éprise de liberté, indépendante et très volontaire. Ce sont bien des qualités qui suscitent l'innovation.

**V. F. :** Oui, sûrement, oui. C'est ma grand-mère, je pense, qui l'a élevée comme ça. Ma grand-mère était très, très indépendante au sein d'une famille très patriarcale. Ma grand-mère, c'est Suzanne, Rousseau de son nom de jeune fille, dont le père a été un moment le directeur du cirque d'Hiver de Paris. Je me souviens d'elle répondant à mon grand-père. Et moi la petite-fille, je me disais : « Elle a du culot ! » Elle était très, très indépendante et je pense que les chiens ne font pas des chats. Donc ma mère tient ça de sa maman, je pense.

**Ph. G. :** En quoi résidait la nouveauté de cette école ?

**V. F. :** Ce dont j'ai le souvenir, c'est que l'on a vu débarquer avenue Marc Sangnier, où se trouvait l'école dans le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris, des acteurs de chez Ariane Mnouchkine, des comédiens, Coline Serreau, son frère, plus de 250 personnes à l'ouverture. Et personne du cirque, en fait. Personne du cirque n'est venu. Sans doute aussi parce que c'était tout nouveau, qu'ils ne savaient pas. Mais toutes ces personnes du théâtre ne demandaient que ça : apprendre l'acrobatie, apprendre

de cette école dont ils rêvaient depuis des années, visiblement. La nouveauté c'était cela : c'était l'ouverture, ne pas rester dans son cloaque, ne pas rester dans l'entre soi. C'était une ouverture fantastique. Et de cette ouverture, à mon avis, est vraiment né le nouveau cirque. Surtout ne pas rester entre gens de cirque. Et Pierre et Annie pouvaient le faire, parce que Pierre, de son côté n'était pas du tout du cirque, même s'il aurait voulu vraiment faire partie de la famille du cirque. Alors qu'Annie, pas du tout, c'était le contraire, elle était sortie de là. Mais c'est une longue histoire, chez les Fratellini. Ils ne faisaient pas de cirque. Ils travaillaient dans des music-halls, des théâtres. *Le Bœuf sur le Toit*<sup>1</sup> n'était pas du cirque, par exemple. Paul, son grand-père, ne parlait pas de cirque à Annie, et son père encore moins. Tout ça a fait qu'elle n'avait pas tellement le mot cirque en bouche. Elle a même détesté ça quand elle a fait la tournée chez Pinder. Elle a détesté cette vie du cirque. Elle ne la supportait pas. C'est pourquoi l'école a été vraiment une idée extraordinaire. Cette ouverture, selon moi a provoqué un raz-de-marée énorme.

**Ph. G. :** C'est juste. À la même époque, je voulais faire du théâtre, comme celui que j'avais découvert au Festival de Nancy dans les années 1960... comme Grotowski, comme Kantor. Un théâtre de recherche et en même temps populaire. Et lorsque j'ai découvert le cirque, en 1974 chez Gruss, cela a été un choc, j'avais trouvé ce que je voulais faire. J'étais étudiant en médecine et acteur à l'époque, mais à l'entr'acte, on annonçait l'ouverture de l'école Monfort-Gruss. Nous nous y sommes inscrits. Il y avait une volonté de trouver dans le cirque le théâtre dont nous rêvions.

**V. F. :** Un théâtre du corps, qui s'exprime autrement qu'avec la parole.

**Ph. G. :** Un théâtre de la vie.

**V. F. :** Je ne me suis pas rendue compte de tout à l'époque. Mais c'est grâce à l'Académie que j'ai vraiment compris cet effet de ce raz de marrée.

**Ph. G. :** Qui va contribuer à rénover l'approche du cirque y compris pour les institutions.

**V. F. :** Oui, bien sûr. Tout se réinventait. Tout à coup le cirque existait. Il était jusque là au ministère de l'Agriculture. Avec leurs animaux, les artistes étaient des paysans, voilà, ou des manouches, des forains. Cette peur de l'autre existe toujours avec les immigrants, pour moi c'est la même chose. Ça continue. Cette liberté que des gens de cirque ont,

---

1. *Le Bœuf sur le toit*, op. 58, est une œuvre musicale de Darius MILHAUD créée le 21 février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées. « Farce » surréaliste (sous-titre : *Cinéma-Symphonie sur des thèmes sud-américains mise en farce par Jean Cocteau*). Contrairement à un ballet traditionnel, les interprètes ne venaient pas de la danse mais du cirque dont les frères Fratellini. Vedettes à Medrano. L'œuvre donnera son nom au cabaret parisien *Le Bœuf sur le toit* de Louis Moyses, inauguré en 1922.

avaient. Vivre en caravane, être indépendante, pouvoir s'en aller. Le cirque n'avait pas du tout cette noblesse que peuvent avoir le théâtre, la danse ou la musique. L'école du cirque d'Annie et Pierre a permis de dire : « [r]egardez, nous sommes à ce niveau là » et cela a été, vraiment, très important. Je l'ai réalisé aussi grâce à Stéphane Simonin, le directeur général de l'Académie. Lorsqu'il a été question de célébrer les quarante ans de l'École, j'ai dit non. Mais lui m'a dit : « [m]ais Valérie, tu ne te rends pas compte ! » En fait, il est vrai que je ne m'étais pas rendue compte du tout. J'avais été dedans, j'avais le numéro un sur la carte d'adhérente, et vraiment, pour moi, c'était naturel. Je n'avais pas du tout été élevée « cirque ». J'avais les yeux d'une enfant de douze ans, mais Annie ne m'a jamais parlé cirque, jamais parlé de clowns, jamais. Elle travaillait, travaillait, avec son *dixieland*, des tournées, des cabarets, elle n'arrêtait jamais. Donc, j'ai vécu avec ma grand-mère Suzanne qui ne m'a jamais éduquée au cirque parce qu'elle détestait le cirque. Et pourtant j'étais au Perreux-sur-Marne avec eux, entourée des peintures d'Euzet, des clowns partout, partout. C'est bizarre, mais ça ne m'avait jamais frappée, parce que je n'étais pas du tout élevée dans cette culture-là.

**Ph. G. :** Concernant ces questions de la transmission et la formation au cirque, qu'avez-vous envie d'apporter aux apprentis, qu'est ce qui vous guide ?

**V. F. :** Une ouverture à la curiosité, à 360°. Je ne leur apprend pas la piste, je ne leur apprend pas les chevaux, même si j'ai été écuyère. Je ne veux pas du tout apprendre le cirque, en fait. Je veux apprendre une ouverture aux autres. Pour moi, c'est ça un artiste. C'est aller vers la curiosité, aller voir tous les spectacles. En « bouffer », vraiment. Et avoir de l'humilité, parce qu'on n'est pas grand-chose. Ça, on l'apprend beaucoup en ce moment, je trouve. Leur apprendre à ne pas se prendre trop au sérieux, et à travailler. J'essaie de leur apporter un travail. C'est ce que je dis assez souvent dans les écoles, où je poursuis les « Connaissances du cirque », sorte d'atelier-conférence qu'Annie nous présentait, en une journée. « Dans un cirque on commence par l'acrobatie », et un cours avait lieu. « Avec l'acrobatie, on peut tout faire, comme des équilibres », et il y avait un cours d'équilibres. Lorsque nous intervenons dans les quartiers, et que les responsables culturels me demandent ce que je veux faire passer, je leur réponds que le cirque, c'est du travail avant tout, que c'est dur, mais quel plaisir quand on va vers le public. Ce que je veux faire passer, est qu'il n'y a pas une technique et un artistique, mais que tout va ensemble. Comme dans tous les arts. Le théâtre est bien sûr une technique, de la voix et du corps. Mais il y a ce qu'on appelle la présence et qui est indéfinissable, que plein d'autres choses amènent, comme la lecture par exemple. Oui, j'essaie de leur apprendre

qu'un artiste, je ne dis pas un artiste du cirque, mais un artiste tout-court est fait de toutes les pièces d'un puzzle, et pas uniquement d'une technique qui vient de la gymnastique.

**Ph. G. :** Apprendre à être artiste ?

**V. F. :** On n'apprend pas à être artiste, selon moi.

**Ph. G. :** Non. Mais à prendre conscience qu'ils peuvent l'être ?

**V. F. :** Oui, à prendre conscience qu'il vont vers ça, en tout cas. En tout cas, ici, jamais, je ne parle pas d'artiste, de création. Ils verront bien après, avec l'expérience, avec la vie tout court. Annie disait que le clown, ça ne s'apprend pas. Je ne suis pas d'accord avec elle. Il y a également des techniques, au même titre que toutes les autres, que toutes celles du cirque. C'est vrai que je n'ai pas été bien comprise par certains, en remettant le clown dans une forme d'égalité avec les autres spécialités. C'est-à-dire, cela peut s'apprendre en cours, mais en revanche, ce qu'on n'apprend nulle part c'est de n'être plus guidé par la seule technique. Donc en fait, effectivement, ça ne s'apprend pas. C'est là où je rejoins Annie, en finalité. J'ai travaillé avec Annie, comme clown blanc, après lui avoir dit : « [m]oi je ne suis pas clown, je ne sais pas faire ça, je ne le suis pas ». Je l'ai aidée pour un temps à faire rire, comme un faire-valoir, mais c'est tout. Mais je n'avais pas cette fibre-là du tout. Si tant est qu'un clown blanc soit un clown. Le clown, c'est l'Auguste. Pour moi, le clown blanc n'est pas le clown. Mais c'est vrai que j'essaie de leur apprendre cette pluridisciplinarité, qui est vraiment une ouverture énorme. C'est une grande ouverture. Il n'a pas qu'un cirque.

**Ph. G. :** Vous avez évoqué votre grand-mère, Annie et vous, et il y a des jeunes femmes ici parmi les apprenties. Comment voyez-vous cette chaîne de transmission femme à femme ? Est-elle d'une nature particulière ?

**V. F. :** Non, pour moi elle ne l'est pas. Je considère que nous sommes tous des êtres-humains. Ceci étant, après « *me too* », quand je fais des auditions, effectivement, on me dit : « [l]a parité, la parité, la parité ». Oui à la parité, mais on auditionne des êtres-humains qui vont devenir des artistes, et on ne dit pas artiste-femme, artiste-homme. Pour un bébé on dit un bébé. Les apprentis sont des êtres-humains en devenir, parce qu'ils sont jeunes. Alors, effectivement, comme ma dernière fille Maria est très militante, elle a raison de dire : « [m]ais, non, mais regarde, nous ne sommes pas acceptées. » Effectivement, quand on prépare les auditions, je prends presque toutes les filles. Cette année, ça a été flagrant, il y a eu plus de jeunes filles, et à la fin, quand on voit diminuer, diminuer, je ne suis pas toute seule. Ça c'est difficile. En tout cas, moi, j'ai beaucoup de mal, mais je ne me forcerai pas. Je ne vais jamais prendre une femme parce qu'il faut prendre une femme. Je vois un être-humain en devenir et peut-être un artiste. C'est très

Fig. 3 — Annie Fratellini en auguste et Valérie Fratellini en clown.



© Collection Valérie Fratellini. DR.

spécial, ça peut passer pour très machiste, peut-être, pour une jeune fille. Mais encore une fois je dis à Maria, ma fille : « [f]aites, faites, c'est magnifique, tu dois faire ». Voilà. C'est tout que je peux faire. Et puis je vais partir, de toutes façons, donc cela ne sera plus moi et ce sera une autre personne qui sera sûrement en capacité de faire ça. Et ça sera très bien comme ça. Je parle beaucoup avec des jeunes filles d'ici et qu'ils me disent : « [m]ais tu comprends, Valérie, moi je n'arrive pas à être, à faire d'abstraction de ce problème, que je sois femme ». Je leur dis : « [m]ais moi j'ai été élevée avec maman, Annie, qui m'a toujours dit n'attend rien de personne, tu n'as besoin de personne pour vivre, tu seras indépendante, ma fille, je te laisse de quoi être indépendante, alors vas-y ». Moi, j'ai été élevée comme ça. Pour moi c'est ça : être indépendante, gagner sa vie, pour pouvoir... Mais, ce n'est pas facile. C'est beaucoup de souffrance. Je le sais, je le sais tout ça. Et encore une fois je livre mon expérience. Voilà. J'ai été élevée par une mère comme ça, qui était d'une indépendance jusqu'au dernier moment, qui m'a dit

sur son lit de mort à l'hôpital : « [t]u as tout, ma fille, tu n'as besoin de personne, tu n'as plus besoin de moi ». Oui, c'est vrai, au combien, mais au combien ! Pour moi, la femme est égale à l'homme, bien sûr. Elle n'est ni au dessus, ni en dessous. Nous sommes les mêmes pour faire les mêmes choses. Mais il y a quelque chose que vous n'aurez jamais, et c'est fantastique de donner la vie. Oui, on est, pour moi, beaucoup plus fortes, oui. Je ne suis certainement pas un bon exemple et je ne donne pas de leçon. Je comprends cette souffrance, je comprends tout ça. C'est dur de dire que nous sommes des êtres-humains. Avant tout. Nous sommes deux jambes, deux bras, voilà. Pour moi c'est vraiment l'être-humain : rencontrer des personnes humaines pour les mettre en scène, des personnes qui sont dans cette humanité. C'est ça qui est prévu pour moi, et avant tout, comme femme.

**Ph. G. :** Mais tout le monde n'a pas eu la chance que quelqu'un lui dise « vas-y ! ». Lorsque cela vous est arrivé, comment l'avez-vous mis en pratique ?

**V. F. :** Elle me l'a dit, mais je pense, je suis même sûre, que je n'ai pas pu le mettre à l'épreuve avant de me retrouver ici. J'étais trop jeune, j'étais prise dans un système, j'avais sur mes épaules un héritage, que les autres m'attribuaient en fait, que les autres m'ont mit avec plaisir et je me suis débarrassée aussi de cela. C'est trop pour moi Fratellini, encombrant. Ce nom, pourtant, qui a fait date avec l'école, n'est pas anodin. Les Fratellini ont travaillé avec Cocteau, avec Satie, donc, ils étaient dans la nouveauté déjà, et le traditionnel n'a jamais eu à voir avec la famille Fratellini. Puis voilà l'école, mais je ne me suis pas donnée l'opportunité de l'héritage, le côté « je suis quelqu'un ». Non, je ne me suis pas du tout donnée cette opportunité-là. Je ne pars pas du tout du principe que les choses sont évidentes pour moi. Non, parce que le travail, le travail, le travail. Pour moi n'y a que ça. Et il n'y a pas traditionnel, il n'y a pas contemporain. C'est ce que je dis à tout le monde, le cirque, c'est demain, quand ils vont sortir parce que souvent on ne sait pas ce que ce va être et en fait ça ne me regarde pas. C'est ce que je leur dit à tous : « [c]e que vous ferez par la suite, ça vous appartient ». En tout cas, je suis sûre qu'ici on ne les formate pas. Oui, pas question de dire : « [ç]a c'est des Fratellini ». Pour moi, ça sera eux. Et ça leur appartiendra. Ça doit leur appartenir à eux.

## Présentation des autrices et auteurs

**Vincent BERHAUL** — Auteur, metteur en scène, interprète et directeur de la Scène Conventionnée, Maison des Jonglages, Vincent Berhault évolue depuis bientôt 30 ans dans l'univers du cirque de création. Fondateur et directeur artistique de la C<sup>ie</sup> Les Singuliers, il a porté la production et la création de nombreux projets en France et à l'étranger. Jongleur de formation, il a travaillé sur des pièces où corps, objet, musique et texte sont intimement liés. Diplômé en anthropologie et en relations Internationales, il a initié des projets de création transnationaux en particulier avec la Turquie. En 2017, il a mis en scène la pièce *Entre* traitant de l'exil et des frontières. Il poursuit de plus une recherche autour des dispositifs art et science et considère ces échanges comme une stimulation pour la créativité dans les arts. Il a d'ailleurs été, entre 2019 et 2025, artiste associé au laboratoire de l'Iremam (Institut de Recherches et d'Études sur les Mondes Arabes et Musulmans). En mettant ses diverses compétences au service de la Maison des Jonglages, il travaille au rayonnement et au développement de ce projet unique en Europe et soutient une approche transversale où les jonglages se mêlent à d'autres expressions artistiques ainsi qu'aux sports et aux sciences. Vincent Berhault est par ailleurs vice-président du réseau professionnel Territoires de Cirque.

**Lucie BONNET** est cordéliste, enseignante et doctorante en Arts de la Scène à l'université Grenoble Alpes (UMR 5316 Litt&Arts) sous la direction de Gretchen Schiller et Marion Guyez. Débutée en octobre 2020, sa thèse guidée par la pratique étudie les principes et les enjeux des expérimentations aériennes dans le cirque contemporain français. L'enjeu est d'actualiser les représentations de la pratique aérienne — marquées par des stéréotypes de genre et résultant d'un regard de fascination — et de lever le voile sur le vécu de celles et ceux qui le pratiquent. Dans une approche kinesthésique, il s'agit en outre d'analyser comment l'agrès — en tant que médium — cultive et bouleverse la perception du mouvement des adeptes de la suspension et contribue à l'émergence d'une

corporéité aérienne. Ses récentes parutions sont accessibles ci-après : [www.linkedin.com/in/lucie-bonnet-2119521b3](http://www.linkedin.com/in/lucie-bonnet-2119521b3).

**Erik BORDELEAU** est philosophe, *fugitive planner*, commissaire et essayiste. Il travaille comme chercheur en art et philosophie à l'université NOVA de Lisbonne. Il est le co-fondateur de *The Sphere*, un projet de recherche-crédation web 3.0 qui explore de nouvelles écologies de financement pour les arts de performance et qui a récemment lancé *The Anarchiving Game*, une plateforme d'auto-collection expérimentale pour communautés numériques dérivées. Il collabore à la plateforme : [weirdeconomies.com](http://weirdeconomies.com), où il anime le *Cosmo-Financial Study Group*. Il vit à Lisbonne, où il pratique le bodysurf et les vins naturels.

**Alain COMBERT**, dit **CHABRI** est un artiste de cirque belge et l'héritier de l'une des plus anciennes familles circassiennes de Belgique, la famille Chabri. Il est le fils du célèbre clown Toto Chabri et s'inscrit dans une dynastie de cirque dont l'histoire remonte à plus de 150 ans. Alain Chabri joue un rôle central dans la transmission et la valorisation de cet héritage, notamment en tant que présentateur du cirque Chabri, ainsi que comme organisateur de spectacles et d'expositions consacrés à l'histoire du cirque traditionnel en Belgique. Il s'est également fortement engagé pour la reconnaissance du cirque itinérant traditionnel comme patrimoine culturel immatériel par la fédération Wallonie-Bruxelles, reconnaissance officiellement obtenue en 2021.

**Charlène DRAY** est maître de conférence en Études théâtrales (numérique & interactivité) à l'université Paris 8, Vincennes — Saint-Denis. Elle est directrice artistique de la C<sup>ie</sup> Horsystèmes, membre de l'UR Scènes du Monde (EA1573), de la Société d'Histoire et Anthropologie des Arts du Cirque (SHA2Cirque) et artiste chercheuse à Animal's Lab (INRAE). Avec ses deux chevaux comme partenaires de jeu, ses recherches actuelles interrogent les relations entre le vivant, les écritures numériques et l'artefact dans le champ des arts du spectacle vivant. Site : [www.charlenedray.com](http://www.charlenedray.com).

**Pierre FENOUILLET** — Titulaire d'un doctorat en médecine de l'université de Bordeaux, il exerce comme médecin généraliste. Passionné de cirque, il est collectionneur, auto-éditeur de livres sur le cirque et animateur de blogue à la mémoire du comédien-directeur de cirque Jean Richard, co-organisateur des événements autour du centenaire de la naissance de Jean Richard en 2021. Il est aussi médecin attaché aux artistes du Festival International du Cirque de Monte-Carlo.

**Valérie GRANIER-DEFERRE**, dite **FRATELLINI**, débute au cirque par l'acrobatie et le trapèze à l'âge de 12 ans puis intègre l'École nationale de cirque créée par sa mère Annie Fratellini et Pierre Étaix en 1974. Elle

se forme ensuite comme écuyère et crée avec Annie Fratellini un duo clownesque dont elle est le clown et sa mère l'auguste jusqu'en 1997. Elle s'investit alors dans l'École nationale de cirque en participant à la formation des élèves. Elle crée en parallèle en 1990 avec Gilles Audejean la troupe équestre du Charivari, puis en 1999 la troupe Ô Cirque, avec notamment le spectacle *Saudade*, comprenant un numéro sur cheval où elle est clown. En 1991, elle fonde à Noailles l'Académie équestre du Moulin de Pierre, où sont enseignées l'équitation et la voltige. Elle revient au début des années 2000 à l'école de cirque devenue l'Académie Fratellini à Saint-Denis, une des trois écoles supérieures professionnelle des arts du cirque françaises, dont elle est aujourd'hui directrice pédagogique.

**Alain FRÈRE** est une figure emblématique du monde du cirque en France. Le « Docteur » comme on l'appelle, est à la fois collectionneur passionné, médecin généraliste et élu local engagé. Depuis l'âge de 6 ans, il a consacré sa vie à récolter et préserver affiches, costumes, accessoires, programmes et documents rares provenant des cirques du monde entier. En 1974, avec S.A.S le prince Rainier, il a fondé le Festival International des Arts du Cirque de Monte-Carlo dont il est aujourd'hui encore le conseiller artistique auprès de S.A.S la princesse Stéphanie. Parallèlement à cette passion, Alain Frère a exercé des responsabilités politiques locales notamment comme maire de Tourrette-Levens dans les Alpes-Maritimes où il s'est investi durablement dans la vie culturelle et patrimoniale de sa commune pendant 6 mandatures.

**Elisabeth GAVALDA** — Comédienne, diplômée de l'École Jacques-Lecoq (Mime-Mouvement-Théâtre), elle crée en 1991 le Théâtre de la Palabre orienté autour des textes de théâtre contemporain et des spectacles alliant le théâtre et la musique : <https://www.palabretheatre.com>. Docteur en Étude théâtrales à la Sorbonne Nouvelle Paris 3 suite à la soutenance de sa thèse : « *Les Cahiers de Prospero* (1991-2002), une revue d'auteurs de théâtre » dirigée par Marco Consolini, elle publie des articles en lien avec sa recherche aux éditions L'Entretemps (2013), dans la revue numérique de *L'Histoire du Théâtre* (2015) et dans *La Revue des Revues* (2019). Chercheuse associée en charge des revues de cirque du fonds Coll'Ex « Arts du cirque » au sein du RiRRa21 (EA049), université de Montpellier Paul-Valéry, elle est sollicitée régulièrement sur la revue numérique *Circus Sciences* et a contribué à l'ouvrage *Musique et cirque une relation féconde* (2024).

**Philippe GOUDARD** est professeur émérite des Universités en arts du spectacle. Directeur-adjoint de l'unité de recherche RiRRa21 (EA 4209) à l'université de Montpellier Paul-Valéry de 2013 à 2021, il a animé le programme de recherche Cirque : histoire, imaginaires pratiques, créé

la collection « Cirque » et la revue *Circus Sciences* aux Presses universitaires de la Méditerranée (PULM). Il est co-responsable scientifique du fonds Arts du cirque, collection colleX, Atrium (Montpellier). Auteur de nombreuses publications et ouvrages, il a dirigé une dizaine de doctorats sur les arts du cirque. Docteur en médecine (Nancy 1, 1989), urgentiste, créateur du département médical du Centre national des arts du cirque en France (1989) et de la Société française de médecine du cirque (1990), il exerce aujourd'hui comme médecin généraliste. Praticien au cirque et au théâtre, il a co-créé « Artistes Associés pour la Recherche et l'Innovation au Cirque » et « Cirque d'art et d'essai » (1980). Il est également auteur, acteur, metteur en scène et producteur en activité, après avoir créé et interprété une quarantaine d'œuvres de cirque contemporain et une trentaine au théâtre à ce jour. Site : <https://philippegoudard.net>.

**Ariane MARTINEZ** est professeure en Arts de la scène à l'université de Lille et membre du CEAC (Centre d'études en Arts contemporains), ULR 3587. Elle est aussi membre senior de l'Institut universitaire de France (2025-2030) pour le programme PHASMA : « PHASMA : Phénomènes : archives, survivances et mémoires artistiques des phénomènes de cirque en Europe occidentale, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle ». Ses recherches portent sur l'histoire du jeu corporel (mime, théâtre, et cirque), de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Ses derniers ouvrages et articles sur le cirque sont les suivants : « Fragiles acrobates : mise en jeu des vulnérabilités dans les arts du cirque », *Demeter*, 2025 ; « Les Animains : enjeux du zoomorphisme dans le cirque moderne et contemporain », Ignacio Ramos Gay (dir.), *La Ménagerie théâtrale : écrire, incarner, mettre en scène l'animal en France (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Classiques Garnier, 2023 : 207-227 ; *Contorsion : histoire de la souplesse extrême en Occident XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, CNAC, Revue d'Histoire du théâtre, 2021.

**Alix DE MORANT** est professeure des universités. Rattachée au département Théâtre & Spectacle vivant de l'université de Montpellier Paul-Valéry et au RIRRA21, elle codirige en partenariat avec l'Agora Cité internationale de la Danse, le master en études chorégraphiques Exerce. Co-responsable du Fonds Arts du cirque de la bibliothèque interuniversitaire Atrium, spécialiste des démarches *in situ* et de la danse dans sa relation aux autres arts, ses travaux portent sur les esthétiques contemporaines, les expériences participatives en espace public, la performance et l'intermédialité. Sa formation artistique l'a conduite à étudier et à accompagner la genèse des processus de création. Autrice avec Sylvie Cliquière d'*Extérieur Danse* (Montpellier, l'Entretemps 2009), avec Éliane Beau-fils de *Scènes en partage* (Montpellier, Deuxième Époque, 2018), avec Florence March d'*Ultime exhalaison* (Presses universitaires de Provence,

2026) elle a codirigé plusieurs ouvrages : *Narrativité & Intermédialité sur la scène contemporaine* (Berlin, Peter Lang 2021), *John Cassavetes, imaginaires des corps entre la scène et l'écran* (Presses universitaires de Provence, 2021), *L'Atelier en acte(s)* (Hermann, 2023). Elle est également l'éditrice d'*Écrire en corps* (Hermann, 2025).

**Natalie PETITEAU** est professeure d'histoire contemporaine (Avignon université, Centre Norbert Elias). Ses recherches portent tout à la fois sur l'ombre portée du Premier Empire et sur l'histoire sociale du cirque. Dernières publications : « Pour une histoire du cirque au prisme d'une étude de cas », *Circus Science*, 1, 2020 : 14-18 ; « La compagnie Alexis Gruss, du théâtre au chapiteau : symboliques des lieux pour les bâtisseurs de l'éphémère », dans Pauline Beaucé et al. (dir.), *Les espaces du spectacle vivant dans la ville*, 2021 : 245-263 ; « Premières approches pour une histoire des publics du cirque en France (années 1770-années 1930) », *Revue d'histoire culturelle*, 3, 2021 ; « Apprentissages circassiens et culture familiale : l'exemple de la compagnie Alexis Gruss », *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*, Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021 ; « Marginalités des circassiens et des saltimbanques (années 1840-années 1920) », dans Philippe Bourdin (dir.), *Aux marges de la cité : l'exclusion sociale et professionnelle en France (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2023 : 139-152 ; en collaboration avec Pauline Beaucé et al., « Les spectacles forains et de curiosités, des Lumières au Premier Empire », *Annales historiques de la Révolution française*, 2, 2023 : 145-180.

**Pierre PHILIPPE-MEDEN** est maître de conférences en études théâtrales, sur un profil : cirque, histoire et esthétique, membre de l'unité de recherche RiRRa21 (EA4209) et de la Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque), à l'université de Montpellier Paul-Valéry. Ses travaux de recherche portent sur les esthétiques, techniques et représentations du corps dans l'histoire du spectacle vivant. Il enseigne l'histoire de l'art et l'histoire du cirque au Centre national des arts du cirque (CNAC). Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs parmi lesquels : *Érotisme et sexualité dans le spectacle vivant* (L'Entretemps, 2015), *Corps, culture et apprentissage* (avec R. Mountasar, PUB, 2016), *Spectacle vivant et neurosciences* (avec V. Roche-Fogli, Deuxième époque, 2019), *Innovation, sports de combat et arts martiaux* (avec E. Epron et F. Heuser, PUT1C, 2021), *Autour de Johan Le Guillerm* (avec C. Dezès et C. Jacquelin, *Circus sciences*, 2023), *L'Entraînement et le haut niveau dans les arts du cirque* (avec K. Saroh, *Circus sciences*, 2024). Il anime le blogue *Scènes et incarnations de l'imaginaire* : <https://ethnoscenologie.com>.

**Willem RODENHUIS** est historien de théâtre. De 1990 à sa retraite en 2016, il a rempli la place de spécialiste des arts du spectacle, musicologie

et médias à la bibliothèque de l'université d'Amsterdam en parallèle d'un poste de conservateur au Département des Collections spéciales du musée Allard-Pierson. De 2016 jusqu'à 2024, il a assuré la liaison avec la collection de cirque, la numérisation de la collection et les engagements avec le monde du cirque : chercheurs, étudiants et compagnies.

**Nina ROY** — Lors de la rédaction de cet article, elle était doctorante à Lyon 2 en études théâtrales sous la direction de Mireille Losco Lena, et rattachée au Laboratoire Passages XX-XXI. Ses recherches portaient sur la transmission du jeu d'acteur au cirque et au théâtre (xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles), avec un intérêt particulier pour l'étude des rapports réel-fiction. Elle est aujourd'hui titulaire du Capes de documentation et mène différents projets culturels en collègue, à la croisée de l'Éducation aux Médias et à l'Information et des arts de la parole (contes, slam, etc.).

**Marie TISSOT** prépare une thèse en cotutelle à l'université du Québec à Montréal (muséologie, médiation et patrimoine) et à l'université de Montpellier Paul-Valéry (Études théâtrales, RiRRa21), sous les directions d'Alix de Morant Wallon et Anne Benichou. Ses recherches portent sur les approches de patrimonialisation des arts du cirque en France et au Québec. Depuis 2025, elle occupe le poste de Chargée du développement des pratiques du cirque à UTOPISTES — Cité internationale des arts du cirque (Vénissieux, France).

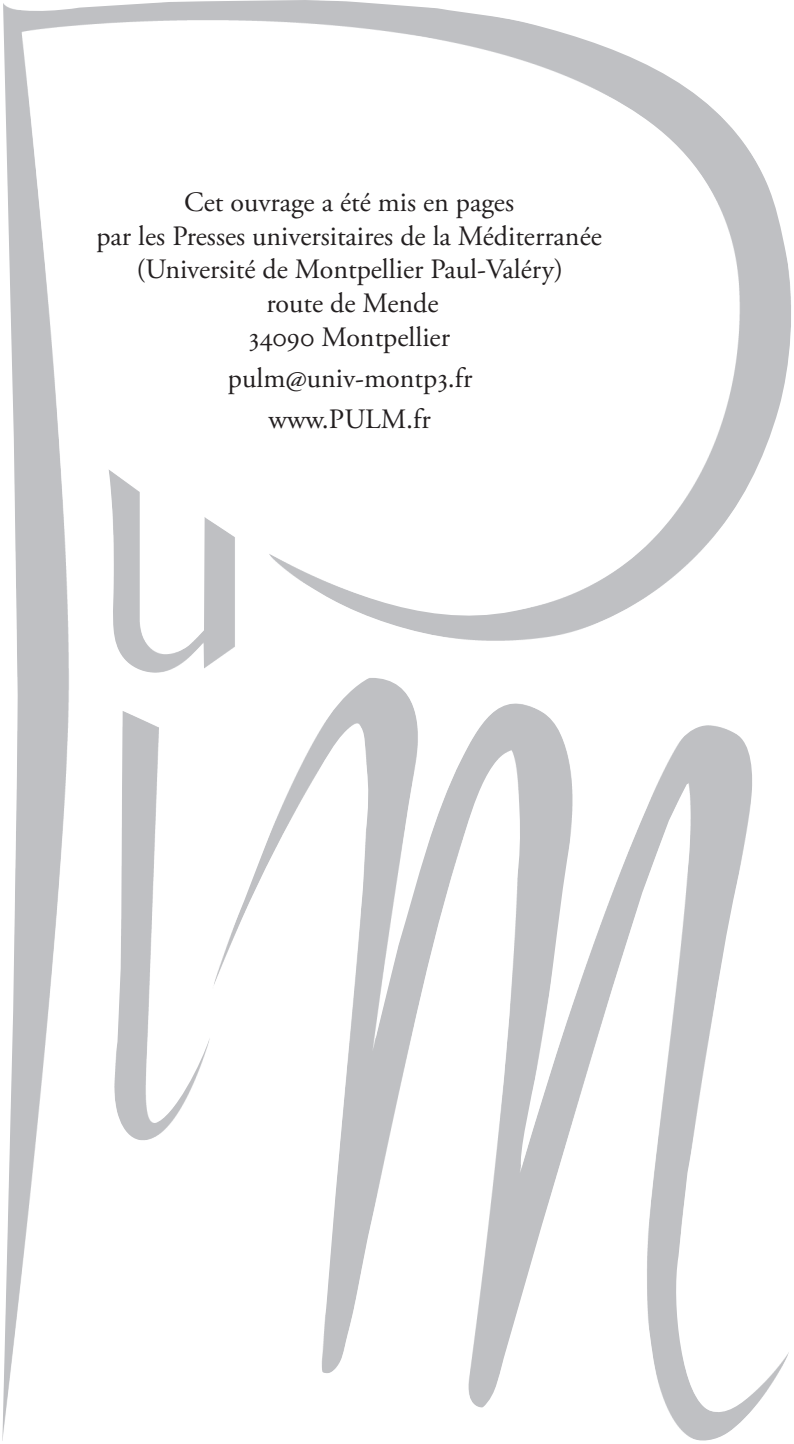
**Léa DE TRUCHIS** — Docteure en arts du spectacle, elle consacre sa thèse aux questions esthétiques du cirque contemporain (2021). Enseignante (UT2J, UPVM, Cirk'Eole) et chercheuse (chercheuse associée au RiRRa21 et chargée de mission au CNAC), ses travaux sont publiés dans les revues *Études théâtrales* (« Écrivains de cirque, ou la difficulté d'une rencontre entre corps et texte »), *Théâtre/Public* (« Pistes poétiques, entretiens croisés avec Marion Collé et Sandy Sun »), ou encore *Circus Sciences* (« Cirque et bricolage », avec Carolina Moreno). En parallèle, elle travaille avec des compagnies de spectacle vivant (Cirque Le Roux, Ariès et Scorpio, La Frontera), cofonde le Collectif Sismique (2020) et assure le rôle de dramaturge pour la création de Nicolas Fraiseau, *Ignis* (2025).

**Karel VANHAESBROUCK** est professeur en histoire et esthétique du spectacle vivant à l'Université libre de Bruxelles (ULB), où il coordonne le Master en arts du spectacle. Il enseigne dans le domaine de l'histoire du spectacle, de la théorie de la performance et de la dramaturgie. Vanhaesebrouck a publié de nombreux articles et chapitres sur le théâtre (baroque) de la première modernité, l'histoire des représentations culturelles, la dramaturgie (du cirque) et la scène flamande. Il a récemment coécrit "Marketing violence. The affective economy of violent imagineries in the Dutch Republic" chez Cambridge University Press.

Avec Shintaro Fujii de l'université de Waseda, il supervise actuellement un projet de recherche collaboratif sur les dramaturgies transnationales. Vanhaesebrouck est l'initiateur de Game\*Play, un atelier mensuel sur les jeux vidéo à l'ULB. Il est également professeur en école de théâtre, notamment le RITCS (Bruxelles) et l'ESACT (Liège), et il enseigne la dramaturgie du cirque à Cirko Vertigo à Turin.

**Paul WARNERY** est artiste de cirque, danseur et metteur en scène pour plusieurs compagnies. Actuellement doctorant en Arts du spectacle vivant, spécialité : cirque, au sein de l'Unité de recherche RiRRa21 et de l'ED58 à l'université de Montpellier Paul-Valéry, sa thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Goudard et Pierre Philippe-Meden, est intitulée : *Ethnoscénologie du cirque en République de Guinée (1998-2024)*. Publications récentes : « Haut niveau en Basse Guinée, petite ethnographie des pratiques d'entraînement en cirque à Conakry », *Circus science*, 5, 2024 : 51-68 ; « Quand le cirque s'incline devant la dramaturgie », A. Azouine (dir.), *Du non-narratif au théâtre*, L'Harmattan, 2023 : 111-126 ; [avec. P. Philippe-Meden] « Marie France ou la Marilyn du défilé-spectacle Mugler-Follies », *Revue d'études culturelles*, 9, 2022 : 41-51.

**Nele WYNANTS** est professeure en études théâtrales à l'Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA) de l'université d'Anvers. Ses recherches portent sur les interactions entre la performance, les médias et les sciences, ainsi que sur leurs histoires entremêlées. Elle a obtenu une bourse ERC Starting Grant pour le projet *Science at the Fair : Performing Knowledge and Technology in Western Europe, 1850-1914* ([www.scifair.eu](http://www.scifair.eu)). Avec son équipe, elle étudie le rôle des forains itinérants dans la diffusion d'informations sur les progrès scientifiques et technologiques en Europe occidentale entre 1850 et 1914. Elle est également rédactrice en chef de *FORUM+*, revue de recherche-crédation ([www.forum-online.be](http://www.forum-online.be)).



Cet ouvrage a été mis en pages  
par les Presses universitaires de la Méditerranée  
(Université de Montpellier Paul-Valéry)  
route de Mende  
34090 Montpellier  
pulm@univ-montp3.fr  
www.PULM.fr