

# Circus Sciences

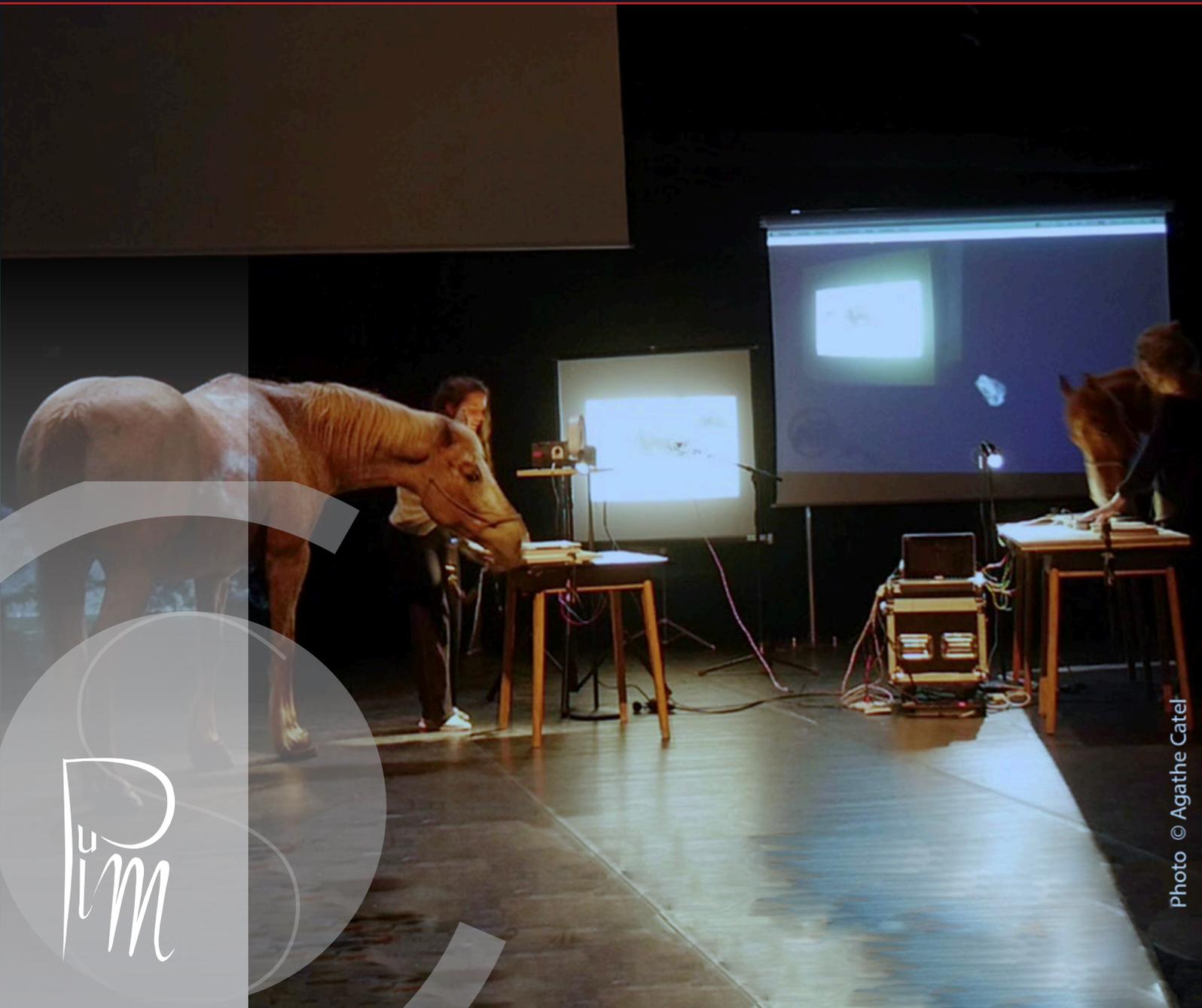
OCTOBRE 2020

1

REVUE SCIENTIFIQUE EN LIGNE SUR LES ARTS DU CIRQUE

## Le cirque des humains et des animaux au travail

*Dossier thématique dirigé par* \_\_\_\_\_  
Valérie ARRAULT, Philippe GOUDARD et Annick ASSO



# Circus Sciences

## Revue scientifique en ligne sur les arts du cirque

### *Ligne éditoriale*

*Circus Sciences* est une revue scientifique en ligne qui place la création, le spectacle et la recherche en cirque au cœur de son concept éditorial.

Dans la continuité des travaux de recherche scientifique menés à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3, en lien avec nos partenaires, et afin d'en assurer une diffusion en ligne régulière, *Circus Sciences* articule toutes les possibilités offertes par le numérique.

Le focus est donné au traitement des documents, des archives et des supports (textes, audio, vidéo, iconographie et traces matérielles), à l'enrichissement de l'histoire des arts du cirque, des méthodes, des objets, des pratiques et des notions qui la structurent.

À compter d'octobre 2020, l'ouverture de la plateforme éditoriale en ligne *Programme cirque*, appelle à dessiner une nouvelle géographie de la recherche en cirque, orientée sur les différents lieux de la pratique (les scènes professionnelles et amateurs), de la recherche scientifique (les universités, les laboratoires), de la recherche technique et artistique (les compagnies de création, les écoles professionnelles) et de la conservation (les bibliothèques, centres de ressources et fonds documentaires).

*Circus Sciences* a pour vocation de favoriser la mise en relation des différents acteurs de la création et de la recherche scientifique dans le domaine du cirque. Cette revue scientifique de l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3 entend leur offrir un espace de publication propice au développement d'une réflexion plurielle où se croisent les voix de chercheurs venus de disciplines différentes – études théâtrales et cinématographiques, arts plastiques, histoire, sociologie, anthropologie, littérature, politiques culturelles, psychologie, médecine, études sportives — en France et à l'étranger.

**Annick Asso, Professeure agrégée à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3**

# Sommaire du numéro 1 « Le Cirque des humains et des animaux au travail » - Année 2020

I.	<b>Ligne éditoriale.</b> Par Annick Asso.....	2
II.	<b>Edito.</b> Par Valérie Arrault et Philippe Goudard.....	4
III.	<b>Dossier : le cirque des humains et des animaux au travail.....</b>	<b>5</b>
1.	Ce qu'une théorie du travail animal permet de comprendre du cirque. Par Jocelyne Porcher.....	6
2.	Pour une histoire du cirque au prisme d'une étude de cas. Par Natalie Petiteau.....	14
3.	Du sang sur les mains : cirque Simulator 2013. Par Patrice Cervellin.....	19
4.	Le domptage du féminin : évolution iconographique de l'image de la dompteuse. Par Gaëtan Rivière.....	29
5.	Images de l'animal en spectacle, Jack Delano, William Wegman. Par Franck Leblanc.....	38
6.	Du cheval exécutant au cheval actant. Réinventer les relations inter-espèces au travers d'une pratique artistique expérimentale. Par Charlène Dray.....	45
7.	Une « épiphanie » animale : <i>Le Jour du grand jour</i> (Théâtre Dromesko, 2014). Par Arianna Bérénice De Sanctis.....	53
8.	L'Animalité au prisme de l'espèce humaine. Par Corine Pencenat.....	66
9.	Le bestiaire poétique du clown dans <i>Le Sourire au pied de l'échelle</i> d'Henry Miller (adaptation scénique d'Ivan Morane, Février 2019). Par Annick Asso.....	75
10.	<i>Landscape(s)#1</i> de la compagnie La Migration, forme <i>in situ</i> pour une œuvre circassienne métaphorique. Par Karine Pinel.....	84
11.	Comme un retour du sauvage. Animalité et quête d'authenticité au cirque contemporain. Par Magali Sizorn.....	91
IV.	<b>FOCUS sur le Fonds Cirque.....</b>	<b>99</b>
1.	Humains et animaux au travail dans la presse, les revues et les cartes postales du Fonds Coll'Ex « Arts du cirque ». Par Elisabeth Gavalda.....	100
V.	<b>Varia.....</b>	<b>141</b>
1.	<i>Trapèze, existence-ciel</i> , cirque parlé et documentaire. Spectacle de et par Sandy Sun.....	142
2.	Cirque : ici et ailleurs. Par Agathe Catel.....	149
VI.	<b>Présentation des auteurs.....</b>	<b>155</b>

Au cirque – spectacle de l’effort qui hante notre imaginaire par ses œuvres et les représentations qu’il véhicule – animaux et humains se côtoient pour le meilleur et pour le pire, comme dans nombre d’autres spectacles ou attractions.

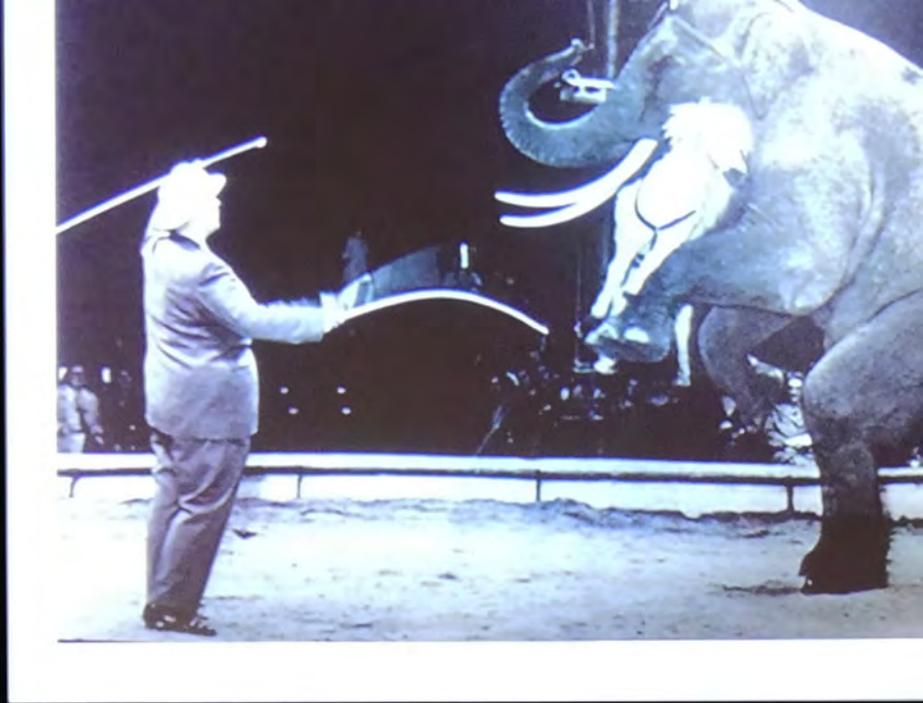
Héritières d’une tradition multimillénaire de rituels et jeux issus de la chasse, de la guerre et des cultes, les disciplines qui composent le cirque actuel sont présentes dans toutes les cultures et sur tous les continents. Plusieurs civilisations les réunirent, il y a 2500 ans, comme la Chine des Han avec Les cent jeux (Baixi) ou l’Europe méditerranéenne avec les jeux de l’arène, du théâtre et du stade avant que le Cirque moderne naisse en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Conçu par des artistes entrepreneurs de spectacle, comme le britannique Philip Astley ou l’italien Antonio Franconi, le cirque d’alors réunit d’une manière inédite, en une même représentation et dans le même espace (salle fixe ou itinérante), des spectacles présentés jadis séparément. Ces programmes composés de jeux avec les animaux, d’arts martiaux, de jonglage et acrobaties de saltimbanques et agrémentés de la présence de clowns venus du théâtre élisabéthain, déplacèrent aussitôt les foules. Le cirque devint ainsi au XIX<sup>e</sup> siècle un spectacle de masse, aussi populaire que le cinéma ou la télévision aujourd’hui, dont l’immense succès fit la fortune de ses promoteurs. Aidé par les progrès techniques (train, architectures en acier, électricité), épousant l’histoire politique, idéologique, économique et les valeurs dominantes des sociétés au sein desquelles il se développe, comme celles de l’Empire napoléonien, du colonialisme, du capitalisme ou du socialisme de masse, ou réceptacle des débats en cours – comme celui sur la cause animale aujourd’hui –, il s’est rapidement développé dans tous les pays d’Europe puis en Amérique, Asie et dans le monde entier. Il est aujourd’hui un spectacle universel, aux formes variées et inventives, en dialogue avec le monde.

Ce premier numéro de la revue *Circus Sciences* rassemble dans son dossier thématique « Le cirque des humains et des animaux au travail en spectacle » et dans sa rubrique « Varia » les contributions aux colloques, expositions et spectacles qui se sont tenus les 29, 30 avril et 2 mai 2019 à l’Université Paul-Valéry – Montpellier 3. Chercheurs, chercheuses, étudiant·e·s, artistes, documentalistes ... et deux chevaux, ainsi que toutes celles et ceux, curieux·ses du cirque, qui ont pris alors part aux échanges, ont alimenté ces journées dont cette publication est la trace.

Par un regard qui se veut à la fois objectif et artistique, ce dossier met à l’honneur un sujet que notre Université, investie dans les études en cirque depuis 1995, a déjà abordé notamment dans le cadre de ses colloques « Ethicum » de 2017 et 2018, et par lequel elle entend contribuer aux débats, parfois passionnés ou menés avec la rapidité de la caricature, que suscite la présence d’animaux mais aussi d’humains en spectacle.

Approches archivistiques et historiques, étude des formes et spectacles, travaux documentaires et scientifiques constituent ainsi autant de ressources disponibles en ligne pour ce premier numéro en version française accompagnée d’un résumé en anglais, de la revue *Circus Sciences*.

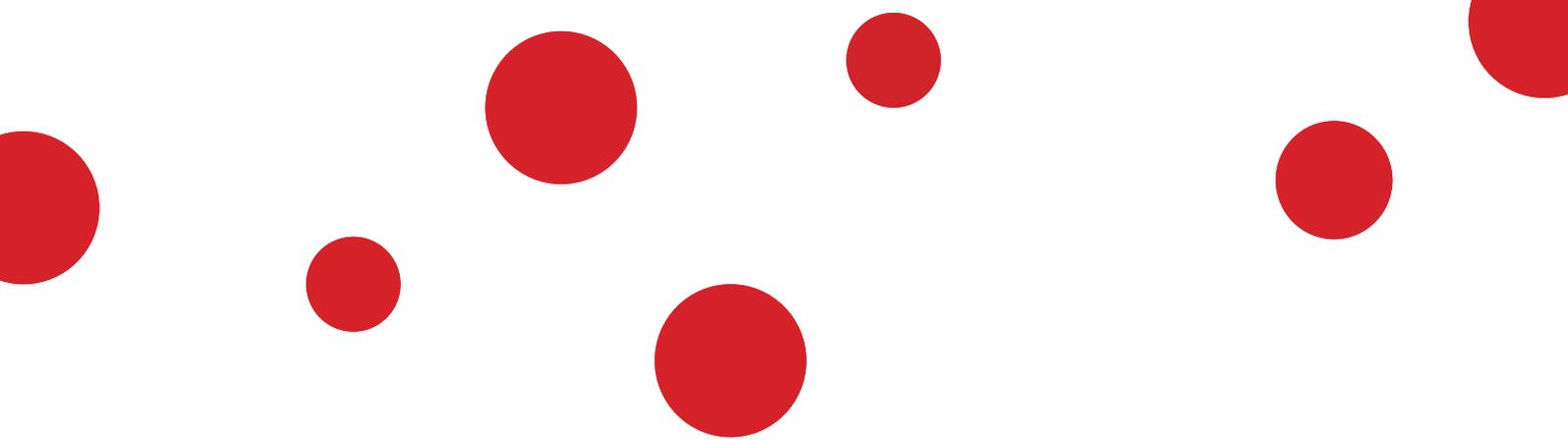
**Valérie Arrault et Philippe Goudard, Professeurs des Universités, à l’Université Paul-Valéry – Montpellier 3.**



# DOSSIER THÉMATIQUE

Le cirque des humains et des animaux  
au travail en spectacle





## Ce qu'une théorie du travail animal permet de comprendre du cirque

*Par Jocelyne Porcher*

### **Abstract**

The circus, like all our working relationships with animals, is currently challenged in the name of the “animal cause”. However, this case fails to address what builds the links between humans and animals in human society, labour. Looking back at what it means to work for animals, we can understand why animals can engage themselves in circus work and cooperate in the production of the show, but also why this engagement requires a return in terms of living conditions at work and recognition.

Nous le savons tous, la situation des cirques avec animaux est particulièrement difficile aujourd'hui. De nombreux pays dans le monde et en Europe, et de nombreuses communes en France, ont proscrit les animaux dits sauvages des cirques voire tous les animaux, obéissant ainsi à la pression des mouvements abolitionnistes supposés libérateurs des animaux. Cette pression sur les cirques est du même ordre que celle qui pèse sur d'autres secteurs de production de biens ou de services avec les animaux car, de fait, elle vise nos rapports de travail avec eux, c'est-à-dire leur implication dans le travail. « Libérer » les animaux, cela veut dire les libérer du travail. L'idéologie abolitionniste repose sur l'idée que la domestication des animaux est le crime originel de l'humanité. Depuis dix millénaires, les animaux seraient exploités, esclavagisés, maltraités... par les humains. Cela à cause du spécisme qui nous habiterait, c'est-à-dire de la primauté que les humains accordent à leur propre espèce au détriment des autres (ce que font d'ailleurs toutes les espèces, il faut le remarquer). Il faudrait « libérer » les animaux du spécisme comme les femmes du sexisme et les Noirs du racisme. Ces théories sont essentiellement produites dans le milieu universitaire par des philosophes, juristes ou sociologues et diffusées par une myriade de journalistes, d'auteurs et d'éditeurs qui n'ont pour la plupart qu'une vision hors sol des animaux élaborée à partir des centaines de vidéos à charge diffusées sur les réseaux sociaux. Soulignons que la critique abolitionniste ne concerne donc pas les conditions de vie des animaux et leur possible amélioration – ce qui est traité plus ou moins bien par la problématique du « bien-être animal » - mais bien notre relation elle-

même parce que précisément elle est construite par le travail. Tout comme c'est le cas pour nos relations de travail avec les animaux de ferme, la critique des cirques se construit sur le plus désastreux commun dénominateur. Sur les systèmes industriels dans le cas des animaux de ferme, comme si l'élevage n'existait pas, c'est-à-dire le fait d'élever les animaux, et non de les produire comme des choses. Pour ce qui concerne le cirque, la critique s'appuie sur les pratiques des cirques les plus problématiques et sur la réalité indéniable des mauvaises conditions de vie et de travail de nombreux animaux. Contre la violence, la critique est fondée mais elle refuse de distinguer les situations et de proposer des voies de transformation des systèmes plutôt que leur destruction. En élevage, les « défenseurs » des animaux en arrivent ainsi à soutenir les biotechnologies alimentaires<sup>1</sup>, par exemple, la viande *in vitro*, et à acter ainsi la disparition des animaux de ferme. Curieuse façon de défendre les animaux que d'agir pour leur disparition.

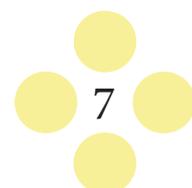
<sup>1</sup> Jocleyne PORCHER, *Cause animale, cause du capital*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2019.

Ce processus massif d'exclusion des animaux du travail et de nos vies est toutefois contrebalancé par un processus contraire de ré-inclusion des animaux dans des secteurs d'où ils avaient disparu ou n'étaient pas entrés. Par exemple, on retrouve des chevaux ou des brebis en milieu urbain, dans les hôpitaux ou dans les prisons. Cette ré-inclusion est minoritaire et ne concerne qu'un petit nombre d'animaux mais elle est le témoin d'une résistance à la dynamique d'exclusion et elle atteste que des alternatives existent et nous verrons qu'elles existent également probablement pour le cirque. Contrairement à ce que pensent certains, le « sens de l'histoire » n'est pas de rompre avec dix millénaires de domestication et de liens avec les animaux, domestiques ou apprivoisés -l'histoire en tout état de cause n'a pas de sens- mais nous pouvons agir pour transformer les conditions de notre vie avec les animaux plutôt que de les abandonner sans payer nos dettes

## **Faire disparaître les cirques avec les animaux**

A ce jour, quarante-et-un pays dans le monde, dont dix-neuf en Europe (Finlande, Italie, Pays-Bas, Irlande, Portugal notamment) auraient proscrit partiellement ou totalement les ménageries dans les cirques. La Fédération des Vétérinaires Européens, qui représente trente-neuf pays, s'est prononcée en 2015 pour l'interdiction des spectacles avec des mammifères sauvages dans des cirques itinérants car ces derniers « ne peuvent satisfaire aux besoins physiologiques et sociaux de ces animaux ». Ce que confirme l'ordre des vétérinaires en France, membre de la FVE.

Tout comme c'est le cas pour les animaux de ferme, c'est la génétique, le comportement naturel qui dicterait le bien-être des animaux. Enfermer un tigre dans une cage pendant 365 jours n'est certainement pas une bonne chose pour lui, pas plus qu'enfermer une truie dans une cage. Mais on peut émettre des doutes d'une part sur les représentations qu'ont les vétérinaires de la FVE des gens du cirque et de leurs traditions qu'ils décrivent comme « désuètes » et d'autre part sur le fait qu'ils rabattent uniquement l'activité des animaux du côté de la nature.



Difficile d'ignorer en effet que le cirque renvoie « aux gens du voyage » et donc à des populations supposément non éduquées, enfermées dans leurs traditions et victimes de leur ignorance quant aux comportements des animaux. Les circassiens auraient eu de génération en génération des rapports de domination envers les animaux fondés sur le sentiment d'une supériorité de l'Homme, issue de droit divin. A l'inverse, les circassiens ont eux aussi des représentations négatives des gadjos et des « paysans » et le mépris et la méfiance sont probablement bien partagés. N'oublions pas toutefois que le processus d'exclusion des animaux du travail est le corollaire d'un processus d'exclusion de leurs humains, éleveurs, circassiens, gardians... Nous risquons de perdre les animaux mais également tous les savoir-faire, humains et animaux, liés à leur présence au travail.

Le monde naturel d'une girafe ou d'un éléphant n'est certes pas le cirque ou le parc animalier, pas plus que le monde naturel du cheval n'est le box, ou le chien l'appartement. Bien sûr, le chien est un animal domestique qui vit avec nous depuis quinze mille ans, ce qui n'est pas le cas de la girafe. Mais ce qu'ils ont commun, c'est d'être avec nous dans le monde du travail en tant qu'espèce et individu ou en tant qu'individu.

Prendre ses distances avec les « impératifs de l'espèce » est important non seulement pour reconnaître les besoins des animaux liés au travail mais également pour ne pas réduire les animaux à leur espèce, ce qui est souvent le cas des zoos ou de certains spectacles animaliers. Certes un tigre est un tigre mais, dans un parc animalier ou dans un zoo, il est moins le représentant de son espèce que de lui-même. Et plutôt qu'une affiche sur les mœurs des tigres dans leur habitat naturel, il vaudrait mieux afficher des informations à propos de l'animal avec qui le visiteur est en interaction. Quel est son nom, d'où vient-il, quel est son caractère... Toutes choses que l'on peut penser également pour le cirque. Dire que l'on travaille avec un tigre ou un éléphant dans un cirque ou dans un zoo au titre de la sauvegarde des espèces est un argument à double tranchant. Car le tigre né dans le zoo ou le cirque est d'entrée placé dans le monde humain du travail et préméditer de le renvoyer dans son milieu supposément naturel comme dans l'arche de Noé ne correspond pas forcément à ce qu'il y a de mieux pour lui.

La critique des cirques donc est très forte et d'autant plus efficace que le milieu ne se présente pas uni ni spécialement porteur de transformations visant à changer le travail tout en gardant présent les animaux dans les cirques. La situation semble être figée entre les repentis qui désertent, les défenseurs de la tradition qui persistent à ne rien changer et ceux qui abandonnent purement et simplement.

## Qu'est-ce que travailler ?

Avant d'en venir au travail animal, je voudrais revenir sur ce qu'est le travail humain. Et j'y reviens à partir d'une théorie particulière qui est la psychodynamique du travail<sup>2</sup> (PDT). Celle-ci s'intéresse en effet au travail vivant, celui qui mobilise notre intelligence, notre affectivité, notre sensibilité. Pour la PDT, travailler, c'est produire mais c'est plus que cela, c'est aussi vivre

<sup>2</sup> Christophe DEJOURS, *Travail vivant*, Paris, Éd. Payot & Rivages, t. I et II, 2013.

ensemble et se produire. Devenir la personne qu'on veut être grâce au travail. Si le travail a une telle importance pour nous, qu'en est-il pour les animaux ?

## Le travail animal

Dans le cadre de l'équipe Animal's Lab<sup>3</sup>, nous étudions depuis plusieurs années les rapports des animaux au travail, à partir des cadres théoriques de la PDT<sup>4</sup>. Nous avons posé l'hypothèse que les animaux travaillent, c'est-à-dire qu'ils sont des sujets du travail et non des objets. Nous avons mis en évidence la centralité du travail pour les animaux domestiques. Nous avons également montré que, dans tous les terrains que nous avons observés, les animaux s'investissent dans le travail et cela non pas spontanément mais à partir d'une formation, par exemple les chiens d'aveugle ou les chevaux, ou par imitation d'animaux plus vieux, par exemple les génisses d'un troupeau.

<sup>3</sup> UMR Innovation, Montpellier.

<sup>4</sup> Jocelyne PORCHER, « Travail animal, l'autre champ du social », dans *Ecologie et Politique*, n°54, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2017.

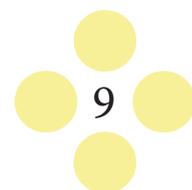
Le travail transforme les animaux comme il nous transforme. Un animal n'est plus le même avant et après le travail. Le travail le singularise. Il lui permet de découvrir ses potentialités et l'amène à faire des choses qu'il ne savait pas savoir-faire, par exemple un chien militaire qui saute en parachute ou un animal qui joue un rôle au cinéma.

Nous avons proposé de définir le travail animal comme l'effort physique et mental que doit faire un animal, au-delà des procédures, pour atteindre les objectifs fixés. Ce qui en première analyse ne le différencie pas du travail humain. Ce qui marque des différences, c'est la place des affects et la place de la mort dans le travail. Dans le travail humain, nous n'avons pas besoin d'aimer nos collègues, de travail pour travailler avec eux. Pour les animaux par contre, l'affection semble être un puissant facteur de motivation et de plaisir au travail. Par ailleurs du fait des rapports asymétriques que nous avons avec les animaux, la mort peut faire partie du travail des animaux, notamment des animaux de ferme, mais pas seulement. Ce qui est important pour les animaux, c'est le sens du travail qu'il font avec nous et pour nous. Qu'est-ce que le travail leur apporte ? Qu'est-ce qu'il leur enlève ?

## Comment penser le travail des animaux au cirque ?

Donc, à partir de tout cela, comment penser le travail des animaux au cirque ? Tout d'abord, nous pouvons nous interroger : à quoi servent les animaux au cirque ? Remarquons qu'ils sont dans les cirques depuis longtemps tout comme l'ensemble des animaux le sont dans nos vies. On peut bien sûr penser le cirque sans les animaux et le réserver à des artistes humains. Ou exclure les animaux dits « sauvages » et ne garder, par exemple, que les chevaux sous des prétextes plus ou moins pertinents. Ou ne travailler qu'avec des animaux domestiques, chevaux et chats par exemple. Mais quel est l'intérêt de travailler dans un cirque avec des animaux ?

Pour certains, l'argument le plus pertinent aujourd'hui serait que, comme dans les zoos, les animaux seraient en quelque sorte les ambassadeurs



de leurs espèces. Or, précisément et *a contrario* comme je l'ai souligné plus haut, les animaux au travail montrent qu'ils ne sont pas réduits à leur espèce. Car, que l'on fasse tirer des grumes à un éléphant, comme il le fait en Inde, ou qu'il fasse un genre d'acrobatie, il ne le ferait pas en dehors de sa relation aux humains. Donc, il est davantage ambassadeur de ce que nous pouvons faire ensemble que de ses mœurs dans son milieu naturel.

De plus, non seulement, il fait avec nous des choses nouvelles mais, le plus souvent, il ajoute son grain de sel à ce qui est prévu. Et c'est en cela qu'il travaille. Si un animal faisait tous les jours exactement la même chose, il ne travaillerait pas, il fonctionnerait tout comme un automate. Et dans ce cas, effectivement, il n'aurait aucun intérêt à être en relation avec nous. Ce qui est intéressant pour lui et pour nous, c'est l'articulation, grâce au travail, de son monde et du nôtre. Et c'est ça que nous venons voir au cirque, au zoo, dans une ferme, ou ce pour quoi nous vivons avec un chien ou un chat à la maison. C'est pour ce décentrement, cette incursion dans un monde autre que le nôtre.

Les enjeux du travail pour les animaux sont multiples, le plus important étant que le travail ne fasse pas pencher la balance uniquement dans le monde humain, en privant l'animal de son monde propre. Dans l'interface entre monde humain et mondes animaux dans lequel se construisent nos relations de travail, il s'agit d'être équitable

Dans le cadre du cirque, nous pouvons interroger ce qui se passe dans cette interface entre mondes animaux et monde humain. Si un tigre ou un éléphant est à temps plein complètement dans un monde humain dans lequel à aucun moment ses sens ne peuvent le relier à son monde, on se trouve dans la même situation qu'une truie en système industriel. L'animal est complètement dans le monde humain.

Dans le monde du cirque, on peut penser qu'un éléphant puisse être au travail, essentiellement dans le monde humain pendant une partie de l'année et être dans un monde plus « éléphant » une autre partie de l'année, dans un lieu fixe prévu pour cela. Cela ne veut pas dire d'ailleurs que l'éléphant serait complètement hors travail mais que ses conditions de travail seraient alors plus équitablement penchée vers son monde plutôt que vers le monde des humains. Ce monde de l'éléphant doit avoir des composantes alimentaires, environnementale mais aussi relationnelles.

D'une manière générale, qu'il s'agisse des animaux domestiques ou des animaux dits sauvages, dans le travail, nous pourrions faire beaucoup mieux que ce que nous faisons avec les animaux et eux pourraient faire des choses beaucoup plus intéressantes pour eux que ce qu'ils font la plupart du temps.

Le plus important pour les animaux comme pour nous-mêmes, est peut-être moins de motiver les animaux au travail que de ne pas les empêcher de travailler. La psychodynamique du travail a mis en évidence, chez les humains, la centralité du travail dans notre rapport à la vie et aux autres. Considérant l'impact positif du travail sur notre santé mentale et physique, notre désir commun est d'une part de travailler et d'autre part de bien travailler. Empêcher

les gens de travailler, par le chômage ou par la mise au placard, est une cause de souffrance. Contraindre les personnes à faire du mauvais boulot est tout aussi dommageable pour la santé que de les contraindre au chômage.

Donc, pour synthétiser mon propos, je voudrais souligner huit grands points théoriques sur le travail et sur nos résultats en tant qu'ils pourraient être utiles pour repenser les cirques avec des animaux :

1° Le travail est là où les procédures ne sont pas. Travailler, c'est investir ses compétences et son intelligence au-delà de ce qui est prescrit.

o Cela veut dire que si on contraint un animal à agir comme un automate, on l'empêche de travailler, donc de mettre en jeu ses capacités, donc de trouver plaisir à ce qu'il fait et d'obtenir de la reconnaissance. On le prive de ce qui fait le sens de ses relations avec nous.

2° Travailler n'est pas « naturel ». L'engagement et les compétences au travail résultent d'apprentissage et de formation.

o Comme le souligne la psychodynamique du travail, la première rencontre avec le travail est plutôt de l'ordre de la crainte voire de la souffrance. L'enjeu du travail est justement que cette souffrance se transforme en plaisir. Il faut le dire, c'est de moins en moins le cas pour les humains et encore moins pour les animaux. Mais le bonheur reste une promesse du travail.

o Nous travaillons actuellement avec une collègue sur l'engagement des jeunes chevaux dans le travail et nous avons montré que leur arrivée dans leur école de formation ressemble fortement à celle de jeunes apprentis humains. Ils ont perdu leur environnement familial, leurs repères, leurs liens amicaux. C'est grâce à leur engagement dans le travail et à leur progressive réussite qu'ils retrouvent confiance en soi et en les autres.

3° Travailler, c'est communiquer. Nous ne pouvons pas travailler ensemble sans communiquer.

o Cela implique de connaître le langage de l'autre, dans notre cas, celui des animaux. Le langage vocal, le langage corporel ou un langage bien plus subtil. C'est ce qui permet d'entrer dans le monde de l'animal, de le comprendre et de s'en faire comprendre.

4° Travailler, dans le cas du travail avec les animaux, c'est s'engager affectivement car l'une des motivations des animaux au travail est de faire plaisir à leurs humains.

o Cet engagement est à la fois une bonne chose pour les humains et un point difficile quand il faut se séparer des animaux. C'est le cas dans nombre de nos relations aux animaux, en élevage, quand l'animal part à l'abattoir, à la maison, quand le chien malade doit être euthanasié et au cirque actuellement alors que l'administration contraint à se séparer des animaux sauvages. Ils sont mis dans des refuges –pour quoi faire ?- ou euthanasiés.

5° Travailler, c'est accepter les règles du travail et, dans la mesure du possible avec les animaux, les négocier.

o Cela veut dire tenir compte de ce qu'expriment les animaux à propos des règles du travail. Si une règle est insupportable, les animaux vont la transgresser. Plutôt que de les contraindre, il vaut mieux se demander pourquoi ils la transgressent.

6° Travailler, ce n'est pas jouer. Contrairement à ce que pensent certains, le travail et le jeu ont des ressorts bien différents. Travailler, c'est engager son

intelligence, son affectivité pour une production à valeur d'usage. Donc pas forcément marchande, comme le chien « de compagnie ».

o Le jeu n'a d'autre objectif que lui-même. Et chose importante, le joueur décide du moment où il arrête de jouer. Ce qui n'est pas le cas dans le travail. La différence est manifeste dans le cas des chiens d'assistance par exemple. Lorsque le chien a son gilet, il sait qu'il est à son travail. Il ne joue pas, il travaille. Lorsqu'il ne porte plus son gilet, il est hors travail. Il peut sauter, aboyer, jouer avec d'autres chiens.

7° Tout travail mérite reconnaissance. Si l'animal s'investit dans le travail, parce qu'il l'intéresse ou pour faire plaisir à son humain, il en attend de la reconnaissance. La reconnaissance est un besoin lié au travail, ce n'est pas un besoin « naturel » mais c'est un besoin bien plus puissant que d'autres. Reconnaître la valeur du travail de l'animal, cela peut passer par des récompenses verbales, alimentaires, par des moments de jeu, et surtout par de bonnes conditions de travail.

8° Le travail, comme je le disais plus haut, ne doit pas envahir la totalité du monde de l'animal. Même s'il est probable que, comme chez les humains, le travail déborde la période que nous passons au travail. Nous parlons du travail à la maison, nous en rêvons... travail et vie privée ne sont pas hermétiques et il est probable qu'il en est de même pour les animaux. Un ours ou un tigre au travail au cirque ne rêve certainement pas d'éléments de son monde « naturel » mais du travail. Car ce n'est pas la génétique qui construit nos rêves mais le travail.

Pour conclure, je voudrais souligner que notre vie avec les animaux domestiques ou apprivoisés ne peut avoir de légitimité sociale que si elle participe à donner plus de satisfactions et de joie aux animaux qu'elle ne leur enlève de liberté et de contraintes. Ce ne sont pas seulement les satisfactions des humains qui doivent être prises en compte car nos relations de domestication sont réciproques. *A fortiori* dans le cas d'un animal dit sauvage. En effet, la génétique ne fait pas le bonheur et les sociétés animales ne sont pas des lieux paradisiaques pour les animaux. Laisser penser que l'animal dans la nature est heureux et l'animal avec les humains, domestique ou non, forcément malheureux est abusif. Si les processus de domestication existent, c'est justement parce que certaines espèces animales ont trouvé plus intéressant de vivre avec des humains plutôt que de les craindre.

Le problème n'est donc pas qu'il y ait des animaux dans les cirques, y compris « sauvages » s'ils y sont nés. La question est bien qu'est-ce qu'ils y font, pourquoi et comment ? Si nous pouvons répondre à ces questions et y répondre avec les animaux dans le champ du travail, alors il n'y a pas de raisons de renoncer.

---

## Bibliographie

Christophe DEJOURS, *Travail vivant*, Paris, Éd. Payot & Rivages, t. I et II, 2013.

Jocelyne PORCHER, Sophie BARREAU, « Le débouillage des jeunes chevaux. Un terrain inattendu pour la psychodynamique du travail ? », *Travailler*, vol. 41, 1 | 2019, pp. 153-169.

Jocelyne PORCHER, *Cause animale, cause du capital*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2019.

Jocelyne PORCHER, « Travail animal, l'autre champ du social », *Écologie et Politique*, n°54, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2017.

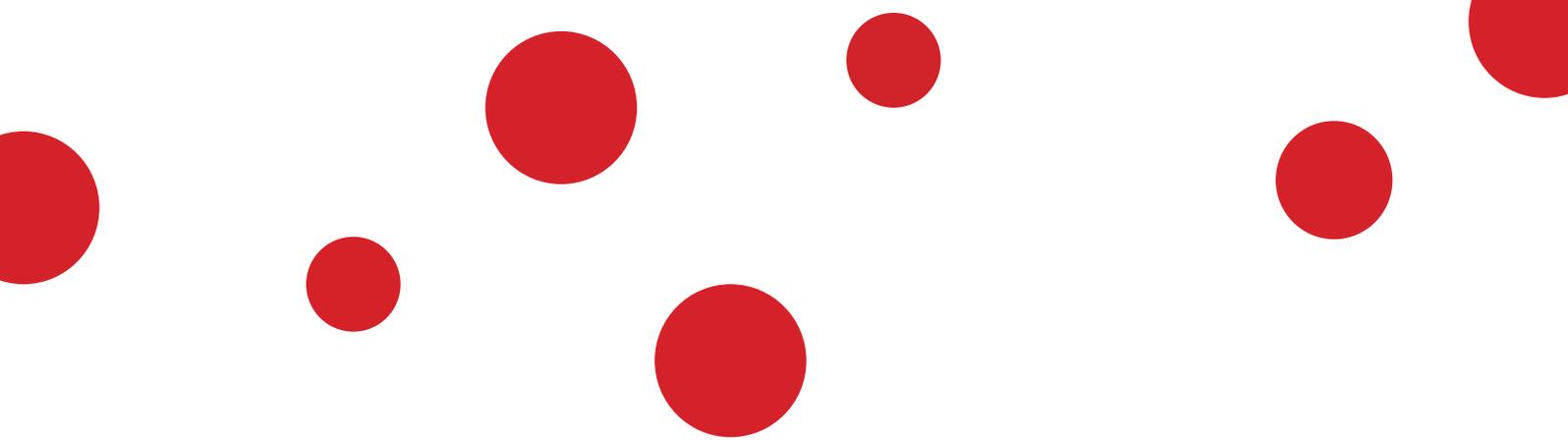
Jocelyne PORCHER, *Vivre avec les animaux, une utopie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte-MAUSS, 2011.

Peter SINGER, *La libération animale*, Paris, Grasset, 1993.

## Webographie :

Nicolas LAINÉ, 2018, « Coopérer avec les éléphants dans le Nord-Est indien », dans *Sociologie du travail* [En ligne], vol. 60, 2 | avril-juin 2018, URL : <http://journals.openedition.org/sdt/1953> consulté le 21/01/2021.

Sébastien MOURET, « Les chiens de patrouille de la police nationale : les gueules armées de la République », *Sociologie du travail* [En ligne], vol. 60, 2 | avril-juin 2018, URL : <http://journals.openedition.org/sdt/2040> consulté le 21/01/2021.



## Pour une histoire du cirque au prisme d'une étude de cas

*Par Natalie Petiteau*

### **Abstract**

This paper presents the book of Natalie Petiteau about the *History of the Alexis Gruss Company*.

En avril 2018, Philippe Goudard m'avait fait l'honneur de m'inviter à parler du « cirque au risque de l'histoire » puisque, depuis ma rencontre avec la compagnie Alexis Gruss en juin 2016, je me suis reconvertie de l'histoire du Premier Empire et de son ombre portée à l'histoire du cirque, de l'histoire politique et sociale à l'histoire du culturel et du spectacle vivant, de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle à une histoire qui court du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Car rencontrer Alexis Gruss et sa famille, quand on est à la fois historienne et cavalière, c'est prendre conscience tout à la fois de ce que sa piste est un irremplaçable conservatoire des arts équestres et de ce que son histoire est emblématique d'un pan entier de la vie culturelle de l'Occident.

Or, si les arts du cirque ont déjà fait l'objet, notamment grâce à Philippe Goudard, de plusieurs belles thèses en arts du spectacle, s'ils sont aussi pris en compte par les arts plastiques, si les circassiens ne sont pas ignorés des sociologues ou des pédagogues, ils n'ont jusqu'ici presque jamais attiré les regards des historiens. Certes, l'histoire du cirque a fait l'objet de nombreuses publications et de beaux livres mais, destinés aux amateurs, souvent réalisés par des collectionneurs, ils ne sont pas fondés sur les démarches des historiens professionnels. Seule Caroline Hodak a jusqu'ici ouvert la voie à une histoire scientifique du monde circassien : son utilisation des sources a permis une histoire économique des entreprises de cirque jusqu'en 1860, qui est une entrée en matière essentielle.

Une autre voie d'approche, qu'affectionnent souvent les historiens, est celle de l'étude de cas. En la matière, la famille d'Alexis Gruss mérite toute l'attention des chercheurs. Car ce nom brille encore et toujours au firmament du monde du cirque et les vedettes de la piste d'Alexis Gruss appartiennent

aujourd'hui à la sixième génération de cette dynastie : il y a là une longévité qui suffit à justifier l'attention historique. De plus, les cheminements de cette dynastie illustrent toutes les dimensions de l'histoire économique, sociale, culturelle et même politique des arts du cirque. Car, avec Alexis Gruss, la politique s'est mêlée de l'histoire de la piste en faisant de son entreprise un cirque national qui a travaillé avec un statut spécifique de 1982 à 1986.

De cette riche histoire, les représentants actuels de la famille, Alexis Gruss en tête, ont une mémoire vive qu'il a été possible de confronter à la bibliographie et aux sources, publiques et privées. Ainsi, les sources publiques viennent préciser ou corriger la mémoire familiale, notamment en matière de généalogie, tandis que la bibliographie offre des éclairages précieux sur le contexte. Quant aux sources privées, qui rassemblent soigneusement non seulement toutes les coupures de presse sur la vie du cirque, mais aussi de la correspondance, des affiches, des fiches de paye, etc, elles permettent de reconstituer les parcours du chapiteau, de mesurer la réception des spectacles par le public, de comprendre le fonctionnement de l'entreprise, de saisir, aussi, les instants de la vie familiale. En se plaisant à ouvrir souvent ses spectacles par le récit des débuts de son ancêtre sur la piste, sous le Second Empire, Alexis Gruss, écuyer de renom, confirme ce que Marc Bloch soulignait en invitant les historiens à travailler sur le monde aristocratique : « les noblesses vivent de leur mémoire ». Considéré comme l'un des grands aristocrates du monde circassien<sup>1</sup>, Alexis Gruss, en se référant à son histoire pour mieux souligner son enracinement dans la piste, ne pouvait qu'inciter l'historienne des noblesses et du social que j'étais lors de notre rencontre à étudier dans toutes ses dimensions l'histoire de sa famille.

Le fruit de ce premier travail a donc été publié dans l'ouvrage présenté lors du colloque. Cette *Histoire de la compagnie Alexis Gruss, des origines à nos jours* est titrée *Les bâtisseurs de l'éphémère* afin de souligner l'immensité du travail fourni par chaque membre de la compagnie pour une beauté éphémère, pour la poésie d'un soir qui semble évanouie une fois les lumières éteintes, une fois le chapiteau démonté, une fois emportées la terre et la sciure de la piste. C'est le propre du spectacle vivant que de ne pas laisser de traces. Mais le théâtre, contrairement au cirque, a conservé la pratique de représentations en des constructions qui perdurent, tandis que les cirques en durs, quand ils existent encore, ne sont presque plus jamais voués aux représentations circassiennes qui se donnent désormais en des structures éphémères. Or, l'histoire de la compagnie Alexis Gruss montre comment ces espaces sont lourds de significations par la façon dont ils s'inscrivent dans la ville et dont ils savent même l'embellir<sup>2</sup>, elle témoigne aussi de l'énergie déployée pour faire vivre de tels lieux, elle illustre enfin combien la magie et la beauté de ce qui est offert au spectateur est le fruit d'un labeur quotidien, de prestations construites jour après jour dans un entraînement assidu. Par ailleurs, si les moyens audiovisuels permettent aujourd'hui de retransmettre en direct nombre de pièces de théâtre ou d'opéra, tel n'est pas l'usage pour les spectacles de cirque. Et tandis que Bartabas assure son succès en multipliant les DVD qui fixent ses créations pour la postérité, Alexis Gruss s'est toujours refusé à figer ainsi ce que lui, puis son fils Stephan, ont créé : la compagnie Alexis Gruss tient au caractère éphémère de son art qu'elle est en revanche attentive à pérenniser par la transmission des gestes, des savoir-faire : il y a

<sup>1</sup> *Le grand livre du cirque, volume 1*, Genève, éditions Édito-Service, 1977, p. 150.

<sup>2</sup> « La compagnie Alexis Gruss, du théâtre au chapiteau : symboliques des lieux pour les bâtisseurs de l'éphémère », à paraître dans les actes du colloque de Bordeaux, *Permanences et mutations des espaces du spectacle vivant dans la ville, de 1750 à nos jours*, 15 novembre 2018, sous la direction de Pauline BEAUCÉ, Sandrine DUBOUILH, Cyril TRIOLAIRE.

en cela aussi une construction quotidienne... Et puis quelle captation vidéo pourra jamais restituer l'atmosphère de la piste, l'odeur des chevaux, la poussière d'or de la sciure qui s'envole sous les sabots et sous les pieds des artistes ? C'est pourquoi Firmin et Stephan Gruss, à la tête de l'entreprise aujourd'hui, continuent inlassablement et fièrement de bâtir de l'éphémère, de transmettre les gestes précieux et essentiels, d'offrir des émotions inoubliables mais sans jamais enfermer leurs spectacles sur un support vidéo.

Mais de l'éphémère au fragile, il n'est souvent qu'un pas. Si, devant les flammes de Notre-Dame, le monde entier s'est mobilisé efficacement en quelques jours pour sauver un monument qui était l'antithèse même de l'éphémère, ce monde sensible au patrimoine ne voit pas toutes les cathédrales qui brûlent en silence, loin des regards... Le monde circassien traditionnel en fait partie, menacé de toutes parts : contraintes économiques, manque de place dans les villes, mauvaise presse faite par les trop petites entreprises circassiennes qui, faute de moyens, ne respectent aucune norme et jettent le discrédit sur la profession qui est par ailleurs victime des foudres des animalistes. Appeler à boycotter la piste Alexis Gruss au prétexte qu'elle accueille des chevaux, comme cela s'est vu encore récemment sur Facebook, c'est ne rien comprendre à l'économie du cheval et c'est confondre équidés et félins. Chez Alexis Gruss, les chevaux sont des artistes, choyés, entraînés avec soin, qui aiment la piste. C'est leur vie, une vie plus belle que celle de nombre de chevaux de club, qui travaillent bien plus durement et longuement que les artistes équins des Gruss. Alors, avant de demander la fermeture des cirques, les animalistes devraient demander celle de nombreux centres équestres, assurant ainsi à terme la disparition non seulement de ce noble animal qui de toutes façons, sans l'intervention de l'homme il y a 7 000 ans, n'existerait plus aujourd'hui, mais aussi de toute une filière professionnelle reconnue pourtant par le classement de l'équitation de tradition française au rang du patrimoine mondial de l'humanité.

C'est pourquoi la piste Alexis Gruss est elle aussi un patrimoine à promouvoir et à préserver. Et le meilleur moyen pour y parvenir est de mettre son histoire en valeur : les pouvoirs publics comprendront peut-être mieux ainsi qu'ils se doivent de prendre en compte de tels joyaux. Car ce qui existe sur la piste Gruss est à classer au rang des grandes marques françaises qui préservent un savoir-faire, le nom d'Alexis Gruss mérite la même reconnaissance qu'Hermès, Chanel ou Dior : il préserve les tableaux héritiers de la piste des origines tout en les améliorant et en les épurant. Ainsi, sur la piste Alexis Gruss, la piste se fait à dix-sept chevaux, les prestations en liberté sont faites sans enrênements, les chevaux ne sont jamais ridiculisés par d'inutiles plumets, etc. Surtout, l'histoire de la piste Alexis Gruss montre combien elle seule est fidèle au cirque des origines, sans animaux sauvages qui n'ont été introduits sur la piste qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, bien qu'éphémère, ce cirque des origines a un coût, celui du cheval. Si le funambule ou le jongleur intermittent peut remiser son fil ou ses massues le temps d'un chômage, le cheval, lui, contrairement aux accessoires des saltimbanques, mange tous les jours, que son écuyer ou son acrobate ait ou non du travail. Or, actuellement, nos pouvoirs publics ne parviennent pas à prendre en compte cette donnée essentielle et ne font donc rien pour préserver un véritable cirque patrimonial. C'est dans l'espoir de les aider à ne pas se réveiller trop

tard qu'un livre d'histoire, permettant de prendre la juste mesure de ce qu'est une telle entreprise, a été envisagé.

Ce sont les premiers résultats de cette enquête qui figurent dans ce livre dont le travail de rédaction s'est doublé d'un tout aussi lourd travail iconographique, afin de donner à chaque lecteur un aperçu des beautés et des réalités de l'art des Gruss. Ce volume de cent quatre-vingt-douze pages et près de cinq cent photographies met en évidence une histoire familiale et dynastique complexe, dont les origines méritent de plus amples recherches. Mais d'ores et déjà, ce que les mots d'Alexis Gruss laissaient pressentir, à savoir que l'histoire des dynasties circassiennes ressemble à celle des aristocraties du rang et de l'argent, est confirmé. Mettre au jour le fonctionnement de la généalogie des Gruss sur six générations a démontré la force de l'entre-soi qui préside au destin de telles familles et à la réussite d'une telle activité. C'est pourquoi l'ouvrage, en introduction, revient sur les cirques Gruss avant Alexis Gruss : l'objet du livre n'est pas de faire une histoire de la totalité de la dynastie Gruss : pour l'heure notre attention ne s'est portée que sur la famille d'Alexis, fils de l'auguste Dédé, André Gruss, et neveu du premier écuyer du nom d'Alexis Gruss, cousin, donc, d'Arlette et de Lucien Gruss.

L'entre-soi de ce monde circassien éclaire la façon dont la piste Alexis Gruss a su se faire le conservatoire du cirque des origines. André Gruss et son fils Alexis, marié à Gipsy Bouglione, composent dès le début des années 1970 une famille d'écuyers et de saltimbanques qui anime à elle seule une piste qui tente alors de survivre en des tournées plus ou moins réussies. Mais sa fidélité au cirque des origines lui permet finalement, grâce à l'initiative de Silvia Monfort, en 1974, d'être reconnue par le monde de la culture dans l'Europe entière, au point d'être institutionnalisée cirque national en 1982. Et même après avoir perdu ce titre, la piste Alexis Gruss continue de briller par ses spectacles construits chaque année autour de la trame d'une histoire spécifique qui enchaîne les tableaux sans plus recourir aux artifices d'un Monsieur Loyal.

Ce faisant, Alexis Gruss met toujours l'accent sur le caractère équestre de sa piste et a même inventé un chapiteau spécifique pour son théâtre hippique. Par ailleurs, convaincu de ce que la véritable création artistique demande un temps que n'accordent pas les tournées, il sédentarise son chapiteau une partie de l'année au château de Piolenc, près d'Orange (Vaucluse) : ainsi, à partir de 1994, le public, en été, se déplace pour venir au chapiteau, ce n'est plus le chapiteau qui va de cité estivale en cité estivale. La compagnie Alexis Gruss dispose ainsi du temps et de l'espace nécessaires pour produire elle-même, de A à Z, ses spectacles, fabriquant ses décors, concevant ses chorégraphies, préparant soigneusement ses chevaux et transmettant son savoir-faire aux membres de la jeune génération. Mieux que jamais, Alexis Gruss peut rester fidèle à ses principes : sur la piste Alexis Gruss, on ne voit que de la fabrication Alexis Gruss. Ses spectacles ne sont pas, comme ceux des autres pistes, un simple enchaînement de « numéros » achetés à des artistes indépendants. Lorsque des acrobates ou des jongleurs n'appartenant pas à la famille sont insérés dans le spectacle, ils prennent place dans un scénario voulu par Alexis, puis par Stephan, son fils aîné.

Car la nouvelle génération, celle des enfants d'Alexis et de Gipsy, a pris peu à peu les rênes de la compagnie : Stephan, Armand (décédé en 1994), Firmin et Maud se sont affirmés depuis leur enfance, entre respect de la tradition et revendication d'une modernité qui permet à l'entreprise d'aller toujours de l'avant. À partir de 2014, des rencontres fécondes l'entraînent dans un véritable renouvellement : la naissance des Équestriades à Orange et l'association, durant quatre ans, avec la compagnie des Farfadais, artistes aériens, ont été déterminantes. Parallèlement, Alexis Gruss a noué des partenariats forts avec les grandes institutions équestres que sont le Cadre noir et la Garde républicaine, témoignages de sa reconnaissance au plus haut rang des maîtres écuyers.

Tout au long de l'ouvrage, l'accent est mis sur la façon dont les Gruss travaillent pour faire de leur piste un lieu qui honore sans cesse les arts du cirque. Ils le font dans le respect du précepte cher à Alexis : « l'art, c'est le travail effacé par le travail ». La sixième génération, composée aujourd'hui de Charles, Alexandre, Louis et Joseph, les fils de Stephan, Jeanne et Célestine, les filles de Firmin, Gloria et Venicia, les filles de Maud et de son mari Tony Florees, apprennent leur métier en suivant les mêmes règles, en nourrissant la même passion pour leur piste. Les trois aînés de Stephan sont aujourd'hui suffisamment âgés pour voler la vedette à leur grand-père, à leur père ou à leur oncle. Ils confirment la spécificité de la compagnie qui, par ses qualités, par ce qu'elle incarne, mérite d'être reconnue aujourd'hui comme l'illustre Compagnie, en mémoire de l'illustre théâtre qu'avait composé la troupe de Molière.

---

## Bibliographie

Caroline HODAK, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760-1860)*, Paris, Belin, 2018.

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

Dominique JANDO, *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1977.

Dominique JANDO, *Philip Astley and the Horsemen who invented the Circus*, San Francisco, Circopedia, 2018.

Natalie PETITEAU, *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la compagnie Alexis Gruss*, Nîmes, Print Team, 2018.

# Du sang sur les mains : *Circus Simulator 2013*

Par Patrice Cervellin

## **Abstract**

Opposing the multiple alienating mainstream propositions of the cultural industry, there is some creations supported by independent creators who want to offer a different, poetic and emancipating message. The artist expresses his worldview via a medium and, although it is not completely considered a major art form, the video game is already considered a medium in itself. More and more artists now adopt video games as an artistic medium and advocate for the recognition of video games as the tenth art.

*Circus Simulator 2013* is perceived on the video game market as a failed production in regards to the standards expected by a majority of video game players. It appears that the players' reception and the commercial success of a video game are the only signs of success for this creation. Yet, the main criteria to recognize an acceptable work should only be the accuracy between the author's intentions and the emotion experienced by the player.

This video game seems to be the perfect example of the disregard towards video games by the other "noble" arts. Hidden behind companies and development teams for too long, the message of the game's creator is no longer intelligible. The signs revealing its cultural subconscious<sup>1</sup> seem strange, ridiculous or clumsy.

During its iterative creation process, a video game generates numerous conflicts between what the author is trying to convey and the presumed expectations of the players. The former is an artist's concern, while the latter is a commercial matter, a merchant's concern.

The result is then a flawed compromise open to interpretation. The message is clouded and ambiguities can be perceived as malfunctions. This process opposing content creators and distributors is identified and theorized by René Passeron. This philosopher, places the work between poesis and aesthetics, when seized by merchants<sup>2</sup>.

Although hidden behind a pseudonym, it has been necessary to investigate on the creator of *Circus Simulator 2013* to understand all its subtleties. By doing so, the study allows to deconstruct an industrial production process that covers up social and political statements, normalizes video

<sup>1</sup> Edmond CROS, *Le sujet culturel : sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>2</sup> René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

gaming propositions and, even worse, reduces the nature of the proposition to calibrated mainstream expectations.

The biography of Jane Whittaker partially explains why some particularities of his video game are not simply production flaws, but are actually traces of an intentional message victim of the implicit editorial censorship of cultural industries<sup>3</sup>.

## Du sang sur les mains : *Cirque Simulator 2013*

S'il n'est pas encore totalement estimé comme un art majeur, le jeu vidéo semble être considéré aujourd'hui comme un médium artistique à part entière. De plus en plus d'artistes se saisissent du jeu vidéo comme support artistique et militent pour l'instauration du jeu vidéo comme X<sup>e</sup> art. Des signes annonciateurs sont bien visibles et peut-être assisterons-nous à cet avènement dans les années à venir. Par leurs règles, leurs choix esthétiques et leur habillage sonore, ces jeux véhiculent de nouveaux messages distincts des attendus du marché, mais aussi, critiques, contre-culturels, témoins de l'air du temps.

Disposant d'une « licence poétique<sup>4</sup> » propre à tous les médias artistiques, l'auteur, par l'intermédiaire de sa création vidéoludique, véhicule des messages et des idéologies, de façon consciente ou non consciente, à destination des usagers. Ces libertés sont d'autant plus grandes que le jeu vidéo est considéré comme un divertissement et n'est théoriquement pas assujéti à une esthétique réaliste ou vraisemblable. Dès lors que l'univers proposé lui paraît cohérent, l'utilisateur est prêt à tout accepter. De fait, il se trouve directement confronté à la vision de l'auteur, lequel est un sujet culturel transindividuel, notion forgée par Lucien Goldmann et qui appelle le concept de « non-conscient », lequel se différencie de l'inconscient par l'absence de refoulement. Cette vision « s'organise autour d'un élément dominant qui restera potentiellement dominant jusqu'à ce qu'intervienne une altération significative de l'infrastructure ou, plus exactement, jusqu'à ce que celle-ci soit répercutée dans le champ discursif et plus largement dans le champ culturel<sup>5</sup> ». Une proposition qui, sauf « altération significative », véhicule le courant dominant.

L'objet jeu vidéo est majoritairement considéré comme un divertissement. Ce terme issu du latin *divertere* « action de détourner de », est défini par Pascal dans ses *Pensées*<sup>6</sup> comme étant le moyen, pour l'homme, de tromper la solitude qui le renverrait à sa condition misérable. Selon lui, l'homme est un être mortel, faible, soumis à de multiples passions et privé de sa seule véritable consolation : son rapport à Dieu. Il ne peut pas être heureux dans le repos et l'inaction. En 1670, il écrivait :

Rien n'est si insupportable à l'homme, que d'être dans un plein repos, sans passion, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir.

<sup>3</sup> This term of “cultural industry” belongs to the standard vocabulary of research in the philosophy of art, sociology of culture and media or in communication sciences. It describes the specific operation of industries in the audiovisual, musical or digital field. This usage, extended to the research field, conceals a more tortuous conceptual history, to which Theodor W. Adorno (1903-1969) and his colleagues of the Institut für Sozialforschung (IfS) have made a decisive contribution with their work. The term cultural industry has, in fact, first been suggested by Walter Benjamin then adopted by Theodor W. Adorno and Max Horkheimer in their book, *La dialectique de la raison*, in 1974. Although the idea of a commercialization and industrialization process in art and culture had already been conveyed since the middle of the 20th century by some authors (including Sainte-Beuve, 1892), it has to be recognized that the Frankfurt researchers and philosophers have given it a real theoretical depth.

<sup>4</sup> La licence poétique est une série de libertés prises par un poète avec sa langue.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, Edmond CROS, *Le sujet culturel : sociocritique et psychanalyse*.

<sup>6</sup> Blaise PASCAL, Gilberte PÉRIER, Marguerite PÉRIER [et al.], *Pensées : dans leur texte authentique et selon l'ordre voulu par l'auteur. Précédés de Documents sur sa vie et Suivies de Ses principaux opuscules*, éd. Jules Didiot, Paris, Société de Saint-Augustin : Desclée, de Brouwer, 1896.

Le philosophe soulignait également toute l'ambivalence de la notion : il distingue, dans le détail, un bon et un mauvais divertissement : « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement et cependant c'est la plus grande de nos misères<sup>7</sup> ». Le divertissement a en effet une part de fonction réelle ; celle de préserver momentanément l'homme du désespoir auquel il est voué, en le soustrayant de sa conscience. Ce mécanisme permet d'assurer un certain confort psychologique à l'individu, mais il a cependant un effet pervers : le divertissement a fortement tendance à monopoliser l'ensemble des activités humaines.

Pour autant, une des raisons de la mésestime de ce médium réside dans le récurrent déficit de signatures d'auteurs de jeux vidéo. En effet, s'il est possible de voir citer le nom du studio de développement, de l'éditeur ou d'avoir connaissance d'une liste des membres de l'équipe ayant œuvré à la réalisation de l'objet vidéoludique, hélas trop rarement, nul, en effet, ne revendique la signature de l'œuvre produite. Cet état de fait s'explique en partie par de nombreuses années de pratique, où le créateur était relégué au seul statut de programmeur.

A titre d'exemple, dans les années 1970 la console *Atari 2600* était extrêmement populaire faisant ainsi la renommée de la compagnie durant plusieurs années. Ce qui frustrait le plus les employés d'Atari était qu'ils ne pourraient plus, à l'avenir, être reconnus pour les jeux sur lesquels ils travaillaient. L'idée d'Atari était que leurs designers de jeu, à jamais inconnus, ne pourraient être débauchés par des compagnies concurrentes. Finalement, ce stratagème eut des conséquences inattendues, dans la mesure où plusieurs programmeurs et chargés de projet quittèrent la compagnie. Parmi eux, certains allèrent fonder leur propre compagnie, appelée Activision, en 1979.

*Adventure* est un jeu sorti sur l'*Atari 2600*, en 1979. C'est un des jeux les plus populaires de sa génération. Vendu à plus d'un million de copies, il est souvent cité comme étant le premier jeu d'action/aventure et le premier *Role Playing Game* (jeu de rôle) sur console. Âgé de 26 ans à l'époque, Warren Robinett mit un an à concevoir et programmer entièrement ce jeu sans l'aval de sa direction qui n'était pas très favorable à l'idée d'une adaptation graphique du jeu d'aventure textuel *Colossal Cave Adventure* (1975 par William Crowther). Frustré qu'Atari l'empêche de faire figurer son nom dans le générique de son jeu, il décida de lui-même de se faire justice. Inspiré par la rumeur de la présence de messages cachés dans certaines chansons des Beatles, il décide alors de créer une pièce secrète dans son jeu dans laquelle fut inscrit « Created by Warren Robinett ». Pour pouvoir accéder à cette pièce, le joueur doit trouver un pixel gris sur l'écran *The Gray Dot* et doit l'emmener dans une autre pièce avec deux autres objets. Cette action fait disparaître un côté du mur et permet ainsi d'accéder à la pièce secrète. Par la suite, Warren Robinett affirmera : « Je n'ai pas appelé cela un *easter egg*<sup>8</sup>, j'appelais cela ma signature. Comme un peintre l'apposerait au coin de son œuvre<sup>9</sup> ».

En 2018, Steven Spielberg exploite cette anecdote dans son film *Ready Player One*, puisqu'elle est toute la thématique du film : partir à la chasse aux secrets distillés par le créateur du jeu pour prendre le pouvoir sur le jeu, en est bien la problématique.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Éditions de Port-Royal : *Chap. XXVI - Misère de l'homme* : 1669 et janv. 1670 pp. 216-217 / 1678 n° 3 pp. 210-211.

<sup>8</sup> Un *easter egg* (terme anglais pour « œuf de Pâques ») est, en informatique ou dans les jeux vidéo, une fonction cachée au sein d'un programme (animation, jeu, message, etc.) accessible grâce à un mot-clé ou à une combinaison de touches ou de clics.

Marlène DURETZ, « Un « *Easter Egg* », c'est quoi ? », *Le Monde*, 20 février 2014.

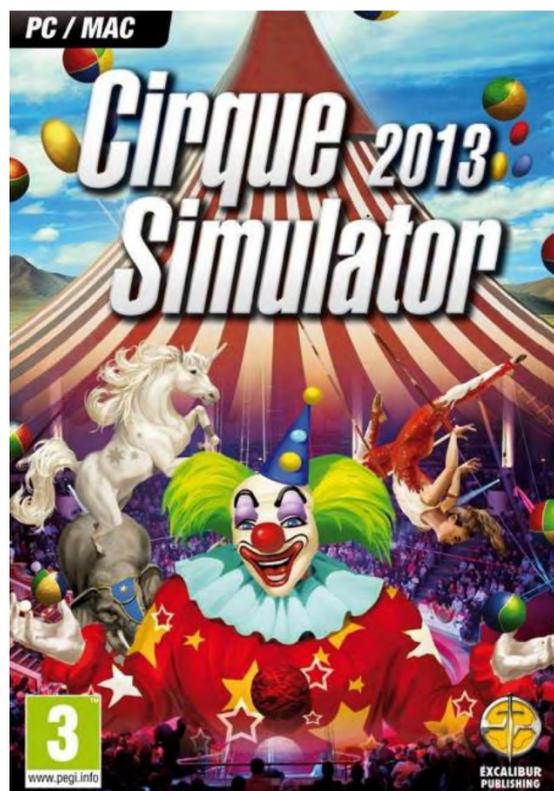
<sup>9</sup> Oliver CLAIROUIN, « Petite histoire du « *easter egg* » dans les jeux vidéo », *Le Monde [En ligne]*, 2015. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/03/14/petite-histoire-du-easter-egg-dans-les-jeux-vidéo\\_4593617\\_4408996.html](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/03/14/petite-histoire-du-easter-egg-dans-les-jeux-vidéo_4593617_4408996.html)

## Cirque Simulator 2013

Le *game designer* Jane Whittaker a travaillé longtemps pour Atari, qui, dans son ADN, porte ce déficit de signature d'auteur. Le 31 octobre 2012, la société Tradewest Games propose sur le marché son jeu vidéo de simulation de gestion de Cirque, dans la même veine que les succès commerciaux antérieurs : *Flight Simulator*, *EuroTruck Simulator*, *Chasse-neige Simulator*, *Plateforme pétrolière simulator*, *Protection civile simulator*, *Pelleteuse simulator*, *Camion poubelle Simulator*, *Bûcheron Simulator*, etc. Ces jeux de simulation/gestion sont très délicats à développer. Ils peuvent être réellement ennuyeux à jouer s'ils sont trop fidèles à la réalité, et s'ils ne le sont pas assez, ils perdent toute crédibilité aux yeux des spécialistes des professions simulées. Malgré cela, il y a un réel attrait pour ce genre de jeux basé sur la découverte d'un métier, la curiosité, le désir de changer de vie ou de faire n'importe quoi afin d'en évaluer les conséquences.

*Cirque Simulator 2013* promeut *a priori* une vision entrepreneuriale et divertissante de la gestion d'un cirque. Le joueur doit proposer des numéros en adéquation avec les horizons d'attentes du public, ce qui entraîne des gains. Les profits permettent une croissance matérielle et la possibilité de proposer des numéros toujours plus originaux. Ils permettent, à terme, d'atteindre le but ultime du jeu : installer son cirque en France au pied de la Tour Eiffel.

### *Cirque Simulator 2013*



### Jaquette de *Cirque Simulator 2013* - Excalibur Publishing

La musique est évocatrice du monde burlesque du cirque. Le rythme est une marche de Parade. L'orchestre utilise : trompettes, saxophones, trombone, piccolos, clarinettes, tubas, xylophone, cymbales, grelots et autres accessoires de bruitages. À sa sortie, ce jeu ne rencontre pas un succès retentissant, il vient remplir l'immense poubelle virtuelle des jeux vidéo moyens ou ratés et tombe rapidement dans l'oubli. Il est moqué dans l'arène mondiale qu'est devenu Internet où des centaines de joueurs présentent ce jeu comme raté, nul, dysfonctionnel et laid... La réception de ce jeu est même catastrophique : de

nombreuses voix pointent des détails irrationnels dans cette simulation de gestion de cirques.

Attardons-nous sur quelques dysfonctionnements relevés et moqués par les joueurs : sur la forme il est possible de lister divers bugs d'affichages dans le jeu. Par exemple, les chaises et marches d'escalier sont sales, cassées

et vides. Des dysfonctionnements sonores. Par exemple, on entend des gens marcher et discuter alors qu'il n'y a personne dans la scène, donnant une atmosphère angoissante à l'écosystème ludique, *a priori*, destiné à tous les publics. Le jeu bénéficiant, en effet, d'un PEGI 3<sup>10</sup>, qui permet aux marchands de proposer le produit à des enfants à partir de trois ans.

Sur les représentations, et toujours dans la catégorie « erreurs de développement », les joueurs notent devoir acheter des cages pour les animaux qui ne pourront jamais y entrer, elles sont bien trop petites pour des éléphants, par exemple.

Sur les procédures d'interaction maintenant, la devise est le « \$ » même si le jeu débute en Angleterre. L'objectif à atteindre est de réussir à acheter un cirque suffisamment beau pour prétendre s'installer en France, au pied de la tour Eiffel. Finalement, est-il si étonnant que le prix du café soit à 12\$ ? Car effectivement, les joueurs notent que le café est cher, que le salaire à la semaine d'un artiste est en moyenne de 100\$ pour un clown ou des animaux (les éléphants sont plus cher). Sauf pour M. Loyal, le bonimenteur, qui empoche un salaire hebdomadaire de 250\$ alors que son engagement physique ne semble pas comparable à celui des acrobates. Les artistes sont en effet engagés à la semaine, leur statut est donc précaire, renouvelé seulement en cas de bon accueil du public. Les animaux sont eux aussi, considérés comme des artistes et soumis aux mêmes règles.

Le clown paraît triste et inquiétant. Le joueur peut choisir la dose d'efforts que les artistes doivent mettre au travail, au risque de sacrifier leur santé. Le joueur est invité ensuite à faire beaucoup de publicité pour faire venir le public. En fin de représentation, il ne faut pas oublier de ramasser les débris délibérément jetés au sol durant le spectacle. L'appréciation du public entraîne une meilleure réputation et génère du profit permettant de faire prospérer le cirque.

Enfin, en apothéose des malfaçons, celle qui a choqué le plus les joueurs : dès le début du jeu, par son prix très bas, le joueur comprend que s'il désire faire venir des spectateurs dans son cirque, il doit installer un distributeur de billets afin de faciliter l'achat des places.

### *Cirque Simulator 2013 - Capture d'écran*



Le premier personnage spectateur qui apparaît alors a du sang sur les mains. De plus, il reste devant la machine, tout le temps du jeu. Est-ce là réellement une erreur de placement de texture ?

La création d'un jeu vidéo est un long travail de conception, de prototypage et de tests itératifs tout au long du développement. Il est difficile de croire qu'une telle erreur reste en dépit des tests Q/A (*quality assurance*) sans que ce ne soit volontaire. Analyser un jeu vidéo, sous le seul angle de la réception, est aussi incongru qu'analyser

<sup>10</sup> Pan European Game Information (officiellement abrégé PEGI) est un système d'évaluation européen des jeux vidéo, créé pour aider les consommateurs (en particulier, les parents) à s'informer de chaque type de jeux vidéo à l'aide de différents logos exposés sur leur boîte d'origine.

un arbre en faisant abstraction de ses racines, de ce qui est sous-jacent, de ce qui est invisible. Considérons, en conséquence, le jeu vidéo comme une œuvre à part entière avec un auteur sujet et son inconscient culturel.

La sociocritique met en résonance l'inconscient d'une société avec ses productions artistiques et culturelles en étudiant ses processus de transcription. Edmond Cros, également co-fondateur de cette méthodologie, estime qu'au-delà du concept de sociocritique, se trouvent le cadre institutionnel et l'agent de l'Histoire : le Sujet culturel. Pour ce théoricien, le nœud de la lecture sociocritique devrait être le Sujet culturel, dans la mesure où le texte ne peut être conçu qu'à partir de ce dernier.

Un divertissement, si léger soit-il en apparence, a été conçu par des créateurs traversés d'inconscients culturels qu'il convient de questionner.

Vous n'avez probablement jamais entendu parler de Jane Rachel « Andrew » Whittaker. Mais peut-être avez-vous déjà joué à ses jeux. Son premier grand rôle a été pour la société Atari, où il a aidé à développer le très populaire *Alien vs. Predator* puis est devenu vice-président chez Atari à seulement dix-neuf ans - le plus jeune vice-président de la Silicon Valley. Il a été vice-président exécutif de MGM, où il est devenu directeur du développement puis vice-président, en travaillant sur *Golden-Eye* pour Nintendo 64. Il a passé plus de dix ans chez Electronic-Arts, où il a écrit le code pour *Les Sims*, *Dungeon Keeper*, *Theme Park*, etc. Il a ensuite rejoint Microsoft, où il a été conseiller de longue date au conseil d'administration, conseiller technique sur la console Xbox, et a contribué au développement de nombreuses extensions de *Microsoft Flight Simulator*. Jane Whittaker a contribué à plus de cent titres vidéoludiques. Jane a commencé la programmation à tout juste treize ans dans des conditions incroyablement difficiles. Jane Whittaker est née avec une jumelle et présentait un mélange très rare de parties du corps masculines et féminines. Les professionnels de la santé sont incapables de le classer officiellement comme l'un ou l'autre sexe. Au début des années 1980, lui et sa sœur ont subi plus de quarante opérations pour réussir leur séparation, ce qui en fait l'un des quatre jumeaux siamois homme-femme au monde à avoir survécu à ce processus. Afin de faire face aux multiples chirurgies, Jane a cherché réconfort et distraction dans les jeux vidéo. « Pour rester sain d'esprit, je me suis construit un Sinclair ZX-80, puis un ZX-81 », a-t-il déclaré sur le site Internet GamesIndustry.biz .

Je ne pouvais pas aller à l'école, j'étais littéralement sur un lit d'hôpital attaché à une machine, alors j'ai créé des jeux pour mon propre amusement, me plongeant dans un monde fantastique et loin de l'hôpital. Cela m'a sorti de toute ma douleur et de toutes les chirurgies du monde réel. J'étais déterminé à être un brillant programmeur. J'avais en tête que c'était ce que je voulais faire, je me concentrais dessus et j'oubliais les chirurgies, les points de suture et le reste.

Impressionné par les premières réalisations de Whittaker, son père l'encourage à vendre ses jeux par correspondance, en utilisant des petites annonces dans *Your Spectrum* et *Your Sinclair*. Les jeux ont remporté un vif succès, permettant à Whittaker de transformer ses talents de développeur en

quelque chose de plus qu'un simple mécanisme d'adaptation. « Mon père est venu un jour me voir et m'a dit : « Tu te rends compte que tu es à l'hôpital, que tu n'as pas encore quinze ans et que tu gagnes trois fois mon salaire ? Il m'a encouragée à poursuivre une carrière dans ce domaine. »

Les productions ont attiré de grands noms de l'industrie du jeu vidéo. Alors que sa situation médicale créait des obstacles, Whittaker, âgée de seize ans, était déterminée à combattre cela en utilisant ses compétences et a finalement obtenu un poste chez Atari, « parce que mes jeux parlent d'eux-mêmes » dit-elle. Lorsque Jane était programmeur sur *Alien vs. Predator*, elle dut utiliser le prénom masculin d'« Andrew » Whittaker afin de ne pas nuire aux ventes. Voici donc pourquoi les réalisations de Whittaker sont restées si longtemps méconnues.

Il y avait des problèmes avec mon nom, parce que mon nom de baptême est Jane. On m'a demandé d'utiliser un nom masculin sur les titres, car à l'époque, si vous jouiez à un jeu de tir, on pensait qu'un nom féminin dégraderait la marque. Mon père a eu l'idée d'utiliser Andrew.

Andrew Whittaker a codé et publié plus de trente titres, dont le jeu le plus vendu d'Atari dans les années 1990 : *Alien vs. Predator*. Finalement, son vrai nom a été découvert, ce qui n'aurait pas dû être un problème, mais comme le dit Whittaker :

Il y a des gens très extrêmes dans le monde. Les ultra-religieux aux États-Unis disent que quiconque est né différent est un démon - c'est le mot qu'ils utilisent. J'ai dû faire face à cela au cours de ma carrière. De nombreuses personnes ont découvert mon vrai nom et j'ai reçu des menaces de mort. Des lettres ont été envoyées chez Atari, disant que j'étais un péché aux yeux de Dieu et que j'avais besoin d'être exterminé. Les menaces de mort étaient si extrêmes qu'il a fallu impliquer le FBI. L'auteur des menaces a été arrêté, mais il était catégorique : parce que je suis né jumeau siamois, je suis le fruit des démons. Même assez récemment, quand des gens voient mon visage masculin, ils pensent que je suis un démon. (...) Cela m'a mis un peu mal à l'aise au fil des ans, mais c'est quelque chose que je devais faire. Les attitudes des gens ayant changé au cours des quatre ou cinq dernières années, j'ai pu enfin citer Jane, car j'en avais assez d'utiliser un faux nom. On m'a dit que les gens ne voulaient pas que les transsexuels travaillent sur des jeux vidéo. Mais je ne suis pas transsexuel, je suis un jumeau siamois. C'est comme ça que je suis né. Je n'ai pas changé de genre. (...) Je détestais ça... parce que c'était douloureux. J'ai sorti plus de trente titres sous le pseudonyme d'Andrew, les éditeurs et l'ensemble du secteur m'ont répété que s'ils utilisaient le nom d'une fille, ils ne seraient pas en mesure de vendre les produits, et donc de pérenniser mon emploi.



Aujourd'hui, Whittaker soutient des enfants handicapés. En tant que conseillère auprès du conseil d'administration de Microsoft, elle a rencontré un organisme de bienfaisance, parrainé par des célébrités, qui aide les enfants à faire face à des maladies ou à des affections graves. Elle discute de la création d'un groupe de publication de jeux susceptible de générer des fonds pour son travail.

De plus en plus de sociétés de jeux vidéo doivent penser aux vraies personnes plutôt qu'aux résultats nets. Au lieu de verser des profits aux investisseurs, nous les donnons aux enfants handicapés et aux enfants à vie limitée du monde entier. Au fil des ans, ce sont les enfants qui ont acheté mes jeux », dit-elle. « Avec Keystone Games, nous avons en quelque sorte une responsabilité de nourrir ceux qui nous alimentent. »

Au regard de cette interview et de cette courte biographie sélective, il apparaît alors que le sang sur les mains du personnage dans *Cirque Simulator 2013* ou l'aspect tragique ou angoissant de certaines scènes donnent un tout autre sens que celui de simples dysfonctionnements. Le cirque est aussi associé au cirque des monstres de Phinéas Barnum. Le cirque vient de l'art forain du Moyen Âge qui avait pour but de montrer des spectacles, des raretés : montreurs d'ours, cracheurs de feu, nains clown, etc. Au fil des temps, les personnes au physique particulier, rejetées par la « bonne » société, trouvaient refuge auprès de ces groupes nomades et se servaient de leurs particularismes pour gagner leur vie. Mais dans certains cas, les personnes handicapées ou « mal formées » y sont aussi maltraitées. En 1830, souvent décrit comme un charlatan ou un « bonimenteur », Barnum avait pour but, en bon entrepreneur américain, de « faire des affaires », les plus lucratives possibles. Pour cela il s'employait à donner du divertissement le plus sensationnel possible et à le faire savoir. Dans le domaine de l'art forain, il serait l'un des précurseurs de la promotion tapageuse et de la publicité. « Monstre » vient du latin *monstrare* : montrer, faire que quelqu'un voit quelque chose, rendre visible. Contrairement aux autres propositions édulcorées telles que *Circus empire* ou *Circus Charlie* (NES Version 1984) – ou encore *All Stages*

*Completed Circus Attractions* (PC Game, 1989), Jane Wittaker propose une simulation volontairement glauque et pathétique pour dévoiler le système d'exploitation humaine de la société du spectacle au nom du profit capitaliste et atteindre un objectif final aussi futile que de s'installer au pied de la Tour Eiffel.

Le jeu vidéo comme média/médium, confisqué par les industries culturelles ou créatives, génère tout au long de son processus de création itératif quantité de désaccords entre discours d'auteurs et horizons d'attentes présumés du public de joueurs. Le premier est une préoccupation d'artiste, l'autre une affaire commerciale, de marchands.

L'œuvre est alors corrompue par les exigences d'une industrie culturelle qui n'assume pas le discours critique. Le résultat est alors un entre-deux bancal qui prête le flanc à l'interprétation. Le message est brouillé et les ambiguïtés apparaissent comme des malfaçons, (même si on ne peut pour autant nier quelques dysfonctionnements, comme dans tout programme informatique).

Le procédé opposant créateurs de contenus et diffuseurs fut identifié et théorisé par la suite par René Passeron. Le philosophe situe l'œuvre, en effet, entre poïétique et esthétique, quand elles sont saisies par les marchands.

### Schéma explicatif des différentes sciences de l'art par René Passeron.



Si l'artiste est intéressé par la poïétique, à savoir comment l'œuvre se fait, le marché est préoccupé par la réception et par la consommation de l'œuvre. Dans son ouvrage *Pour une philosophie de la création*, René Passeron s'appuie sur les travaux de Paul Valéry pour définir la poïétique en tant que « promotion philosophique des sciences de l'art qui se fait (...) la peinture est un phénomène d'atelier. Inversement, l'esthétique est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se consomme (la peinture y est un phénomène de galerie, de musée, de lieu public)<sup>11</sup> ».

Le jeu vidéo n'échappe pas à cette analyse des sciences des arts. Les créateurs sont soumis à l'impératif de la réception du public dès les premiers

<sup>11</sup> *Op.cit.*, René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 16.

moments de l'étape de la conception de l'œuvre. Le système de production induit le formatage d'un produit pour une cible et la cible se trouve à son tour formatée par le produit.

Le statut d'artiste dans ce secteur d'activités, non reconnu par l'industrie culturelle, demande à être en capacité d'utiliser une boîte à outils de théories critiques autant qu'une boîte à outils de solutions techniques. Abordé sous cet angle critique particulier, la lecture du jeu vidéo permet de le considérer comme une œuvre à part entière et non simplement comme un divertissement raté. Les outils d'analyses basés uniquement sur la réception par le public des joueurs ne sont donc pas suffisants pour envisager une approche complète du médium jeu vidéo.

Jane Wittaker a semble-t-il proposé ici une critique de l'exploitation humaine et animale dans les cirques contemporains. Son discours s'est toutefois perdu, à force de compromissions dictées par les marchands tout au long du développement du jeu. De là découle l'importance de bien connaître les processus créatifs et les rouages du travail de l'atelier pour mettre en lumière la complexité des tensions entre artistes et marchands, au sein d'un marché de plusieurs dizaines de milliards de dollars par an, qui ne cesse de croître.

---

## Bibliographie :

Edmond CROS, *Le sujet culturel : sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Blaise PASCAL, Gilberte PÉRIER, Marguerite PÉRIER [et al.], *Pensées : dans leur texte authentique et selon l'ordre voulu par l'auteur*. Précédés de *Documents sur sa vie et Suivies de Ses principaux opuscules*, éd. Jules Didiot, Paris, Société de Saint-Augustin : Desclée, de Brouwer, 1896.

René PASSERON, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

Frédéric MARTEL, *Mainstream: enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.

## Webographie :

Oliver CLAIROUIN, « Petite histoire du « easter egg » dans les jeux vidéo », *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 14 mars 2015,  
URL : [https://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/03/14/petite-histoire-du-easter-egg-dans-les-jeux-video\\_4593617\\_4408996.html](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/03/14/petite-histoire-du-easter-egg-dans-les-jeux-video_4593617_4408996.html)  
consulté le 17 mars 2021.

# Le domptage au féminin : évolution iconographique de la dompteuse sous la Troisième République

Par Gaëtan Rivière

## Abstract

Under the Third Republic, women gradually took over the art of taming and imposed themselves in this field perceived as masculine. A whole discourse develops around these “beautiful” tamers, these “courageous” women, mixing real practices and representations, staging of femininity and male perspectives. Through sources produced by circuses but also media and iconographic sources, we will study both the evolution of the taming practices of these women who evolve on the track with wild animals and their identities and representations in French society.

Dans un univers où les répartitions des genres sont strictes<sup>1</sup>, les dompteuses de cirque et de ménagerie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne font pas exception : ces dernières sont les homologues féminins des dompteurs et se définissent en inversion par rapport à eux. La célébrité de plusieurs dompteuses va mettre sur le devant de la scène publique ces femmes qui vont tenter, par divers moyens, de se libérer des codes rigides de la répartition standardisée des genres.

L'histoire sociale du cirque est encore un champ d'étude laissé en jachère, *a fortiori* l'histoire des femmes au cirque. Cette histoire ne peut cependant se passer de l'étude des représentations de ces artistes, mettant l'accent sur l'univers symbolique qui les entoure mais aussi sur leur place dans la culture en France. Leur rôle d'éternelles secondes se retrouve jusque dans la production écrite où elles peuvent parfois être invisibilisées, leurs noms passés sous silence dans l'énumération des légendes de la piste, comme le souligne Charlotte Foucher-Zarmanian quant au *Litttré* qui délaisse les dompteuses au profit du récit des dompteurs<sup>2</sup>. Dans d'autres cas, elles ne sont pas intégrées dans le récit principal et général de l'histoire de cet art, étant reléguées au second plan, dans un chapitre distinct, les éloignant et les séparant des dompteurs ainsi que du domptage en général, à l'instar de Henry Thétard, dans son ouvrage *Les Dompteurs ou La Ménagerie des*

<sup>1</sup> Charlotte FOUCHER-ZARMANIAN, « Quand les femmes entrent en piste ! Domptage et émancipation féminine au passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », dans *Horizons/Théâtre*, n° 10-11, 2017, pp. 240-258.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 244.

*origines à nos jours* (1928), qui consacre un chapitre aux « Dompteuses et reines de lions », titre donné aux dompteuses anglaises.<sup>3</sup>

Tout un discours se développe autour de ces « belles » dompteuses, de ces femmes « courageuses », comme il est possible de le lire dans la presse sous la Troisième République, mêlant pratiques réelles et représentations, mise en scène de la féminité et regards masculins.

L'étude des représentations des dompteuses en France ne peut se faire qu'en étudiant à la fois la dompteuse de cirque et celle de ménagerie. Certaines dompteuses de ménagerie vont travailler au cirque et inversement, faisant qu'elles se côtoient et s'influencent.

Au travers des sources iconographiques diverses, produites par les cirques et les ménageries ou par des acteurs extérieurs, mis en relation avec les discours médiatiques, les discours des récepteurs des images des dompteuses, nous étudierons à la fois la manière dont ces dresseuses sont dépeintes ainsi que les mutations de leurs représentations en relation avec les transformations des pratiques de domptage de ces artistes qui évoluent sur la piste avec des fauves, ainsi que leur identité en tant que femme dans la société française entre 1870 et 1940.

<sup>3</sup> Henry THÉTARD, *Les Dompteurs ou La Ménagerie des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, 1928, p. 141.

## Le triomphe de la féminité

Dès les années 1870, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les dompteuses sont le pendant féminin des dompteurs, des hommes qui véhiculent des caractéristiques genrées et stéréotypées que sont la virilité, la force ou encore le courage, soulignées par des mises en scène violentes, notamment lors des représentations dites « en férocité ».

Les affiches de cirque ou de ménagerie, documents publicitaires, donnent à voir les différences de représentation qui existent entre les hommes et les femmes du monde du domptage. Commandées par les cirques ou les ménageries, les affiches mettent en avant des artistes ou des numéros qui ont pour but d'attirer l'œil, mais aussi de diffuser leurs représentations de cet univers. Ces documents iconographiques sont des supports intéressants pour étudier l'image des dompteuses diffusée par ces entreprises culturelles. Deux affiches, représentant *Miss Nelly Edith*, aux alentours de 1882<sup>4</sup>, et *Nouma Hawa*, en 1876<sup>5</sup>, entourées de leurs fauves, permettent d'étudier la manière dont les dompteuses de cette époque sont représentées, leur mise en scène publique.

Dans un art où le combat avec l'animal sauvage permet de faire ressortir les vertus perçues comme masculines, les représentations des dompteuses usent d'autres codes que leurs homologues, qui insistent souvent sur la violence de leurs spectacles, pour souligner une identité propre, en opposition à celle des dompteurs, correspondant aux stéréotypes genrés de la société dans laquelle s'inscrivent ces productions artistiques.

Miss Nelly Edith, de son vrai nom Eugénie Loyal, est une célèbre dompteuse de la *Ménagerie Britannique*, quant à Nouma Hawa, elle possède sa propre ménagerie et travaille épisodiquement au *Cirque d'Hiver* à Paris. Ces deux dompteuses connaissent un grand succès. Célèbres, elles incarnent la figure de la dompteuse de la Belle Époque, notamment dans les représentations iconographiques émanant des différentes entreprises dans lesquelles elles se produisent.

<sup>4</sup> *Miss Edith Nelly la superbe dompteuse et ses fauves*, 1 estampe, affiche, lithographie en couleur, 42 x 63 cm, Les Silos, Maison du livre et de l'affiche, Chaumont, Coll. « Dutailly », [1882 ?].

<sup>5</sup> *Nouma-Hawa, ses lions et ses tigre*, 1 estampe, affiche, lithographie en couleur, 60 x 40cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1876.

Sur l’affiche présentant *Nouma-Hawa, ses lions et ses tigres*, la dompteuse est allongée sur un lion, tendant son bras gauche vers un tigre, gueule ouverte, exposant ses crocs à la belluaire comme au public. Lions et tigres ne sont pas perçus, et donc dépeints, de la même manière : les lions, allongés, imposants, en contact avec la dompteuse, semblent représenter la force tranquille, alors que le tigre, par opposition, littéralement dans la composition de l’image, attaque la dompteuse la patte posée sur la grille de la cage, ce qui lui permet de se mettre sur ses membres postérieurs, dans une position d’agression.

Miss Nelly Edith est quant à elle représentée debout devant trois de ses fauves, deux lionnes et un lion, le bras droit levé vers ce dernier, le bout de ses doigts lui tenant le bas de la gueule. C’est le lion, la patte sur la grille, debout sur ses membres postérieurs, comme le tigre de Nouma Hawa, qui a le rôle de l’attaquant, sous les yeux des deux lionnes allongées aux pieds de la dompteuse.

Il y a un grand nombre de similitudes entre ces deux affiches, à la fois dans la manière de représenter la dompteuse et dans la mise en scène de la relation entre la dompteuse et ses fauves. Dans les deux cas, la dompteuse, entourée de ses fauves, se trouve dans une position de duel face à un seul de ses sujets, vers lequel elle tend son bras. Un duel face à un animal sauvage qui montre ses crocs dans une position offensive, mais surtout une confrontation au prisme des stéréotypes de genre, loin des représentations de duels dépeintes dans les numéros masculins.

Dans les deux affiches, les deux dompteuses sont présentées plus bas que leur assaillant, non pas dans une position active et offensive, mais dans une position passive et défensive. Cette disposition des sujets met les dompteuses en position de défense face à l’assaut de leurs fauves, contrairement aux dompteurs qui sont généralement en position d’attaque, dans une posture guerrière. Les dompteuses ne sont pas agressives comme le suggère la position allongée de Nouma Hawa. Elles refrèment donc les offensives de leurs animaux sauvages en levant le bras vers leurs bêtes, sans arme, sans protection.

Alors que plusieurs dompteurs utilisent des fusils, les armes à feu étant utilisées dans les présentations en férocité pour compléter les costumes d’inspiration coloniale, mais aussi pour ajouter du bruit aux rugissements des fauves dans une mise en scène violente, Nouma Hawa agit à mains nues et Miss Nelly Edith tient un simple fouet de domptage qu’elle tient en arrière, loin de ses fauves. Les dompteuses ne sont pas dans une position offensive, ce qui explique l’absence d’arme, symbole de la guerre rattaché à la figure virile du soldat<sup>6</sup>. Pour se défendre, elles ne disposent que de leurs mains, mais c’est surtout leur présence et leur regard qui les protègent.

Dans les deux affiches, *Nouma Hawa* et *Miss Nelly Edith* ne touchent pas, ou effleurent, le fauve qui les attaque : elles n’ont pas besoin d’utiliser leur force physique, ce qui pourrait durcir l’image, mais usent de mouvements doux et souples : la femme dompte les fauves grâce une force invisible, comme cela peut être suggéré dans plusieurs discours sur ces artistes.

L’affiche annonçant la présence de la Ménagerie Britannique de Miss Nelly Edith à Alençon en 1882<sup>7</sup> est parlante : « Sa beauté peut-être a servi à les dompter », « La grâce de Miss Nelly Edith, ses formes sculpturales, qui les pourrait dépeindre ? Surtout, quand superbe d’audace, elle courbe sous sa

<sup>6</sup> François COCHET, *Armes en guerre. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Mythes, symboles, réalités*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 79.

<sup>7</sup> *Place d’Armes, Alençon. Ménagerie Britannique de la célèbre dompteuse Miss Nelly Edith, ses lions et ses lionnes...*, affiche, impression sur papier, 19,3 x 31cm, Londres, British Library.

volonté, par son regard qui paraît plein de caresse », « Bombonnel, Abdallah, les célèbres chasseurs de fauves envieraient sa puissance fascinatrice : car, Miss NELLY EDITH, aussitôt entrée dans la cage centrale, est entourée par ses pensionnaires. Son regard commande, son geste fait obéir », et enfin, « Miss Nelly Edith tient longtemps ses admirateurs sous le charme [...] Nelly Edith est une charmeuse incroyable ». « Beauté », « grâce », « formes sculpturales » ou encore « caresse » soulignent la féminité douce et passive de l'artiste. Mais si la beauté et la douceur de Miss Nelly Edith sont mises en avant, cette dernière « commande » et « fait obéir », deux expressions en opposition par rapport au champ lexical qui qualifie la dompteuse.

Dans les représentations, ce sont les regards qui commandent, ce sont aussi les gestes, souples, perçus comme féminins, qui font obéir. Les dompteuses sont comparées à des charmeuses, des fascinatrices. Ces deux termes convergent : les fascinateurs et fascinatrices sont des hypnotiseurs de spectacle, proches des charmeurs et charmeuses, de serpents notamment, qui, par leur regard, peuvent envoûter les bêtes féroces. Mais ce regard est un regard « plein de caresse », rappelant la douceur de la dompteuse, une caractéristique perçue comme féminine, en opposition à la force et la virilité de leurs homologues masculins.

Images et discours disent donc ce qui permet aux femmes de dompter, c'est précisément le fait qu'elles sont des femmes, dont l'identité est stéréotypée. Les dompteuses sont décrites dans la presse comme étant « jeunes » et « jolies », répondant par leur apparence et leurs comportements aux attentes de la société. Le corps de la dompteuse est mis en avant dans les représentations qu'on en fait : la taille est marquée et fine alors que les hanches sont plus rondes. La poitrine, comme sur l'affiche de Miss Nelly Edith, est aussi soulignée. Les jambes sont dévoilées, car bien que les costumes des dompteuses possèdent une traîne, les jambes sont nues afin d'accentuer leur féminité. Enfin, les cheveux sont gardés longs et peuvent être agrémentés d'une coiffe, à l'instar de Nouma Hawa qui porte un diadème. La position allongée, lascive, de Nouma Hawa permet de renforcer l'image de femme charmeuse. Les artefacts de la féminité stéréotypée mis en valeur par l'omniprésence de la courbe (lignes de construction, typographie et courbes des dompteuses qui se retrouvent dans un bras non tendu, dans les courbes soulignées de la poitrine, des hanches, des jambes et de la chevelure) codifient et réifient les représentations de la féminité.

Cette féminité se trouve aussi dans le nom des dompteuses : le terme de « miss » par exemple, venu d'outre-Atlantique, souligne l'identité féminine de l'artiste anglaise, toutefois c'est l'identité d'une femme plus libre<sup>8</sup>, d'une artiste qui s'oppose à de féroces animaux, empiétant sur l'univers masculin. Le nom de scène Nouma Hawa, qui signifie « rosée du soir », complète l'image orientale dont se pare la dompteuse, la femme orientale étant, dans les représentations de l'époque, une femme qui attire et charme les hommes<sup>9</sup>.

Car le charme ne doit pas seulement fonctionner sur les fauves, mais aussi sur les hommes, sur les spectateurs venus les voir. Ce sont des images de communication, de publicité, qui ont pour but d'attirer le public, d'où l'importance de mettre en avant la féminité des artistes sur ces documents.

Les représentations des femmes dompteuses de la Belle Époque sont stéréotypées, répondant aux attentes genrées du public et de la société. Cependant, au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec notamment la diffusion de la présentation en pelotage portée par Carl Hagenbeck et ses dompteurs, se

<sup>8</sup> Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Histoire des femmes en France. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 130.

<sup>9</sup> Pascal BLANCHARD (dir.), Nicolas BANCEL (dir.), Gilles BOËTSCH (dir.), Christelle TARAUD (dir.), Dominic THOMAS (dir.), *Sexe, race & colonies*, Paris, La Découverte, 2018, p. 214.

met en place un mouvement de confusion des genres dans les documents de communication mettant en scène les dompteuses.

## Vers une confusion des genres

La férocité d'un animal rugissant, perpétuellement sur le qui-vive, face à un dompteur menaçant qui le fait courir sous les coups de fouet ou de feu à blanc, laisse place à un spectacle empreint de douceur, où la tranquillité est le maître-mot. Cette nouvelle mise en scène où l'animal n'est plus la bête sauvage d'autrefois, produit l'effet d'un spectacle où le danger est effacé, où le spectateur a le sentiment que le domptage est à la portée de tous. La relation mise en scène par la présentation en pelotage tend à portraiturer les grands félins comme des animaux doux, inoffensifs. Cette nouvelle mise en scène que l'on retrouve sur la piste a un impact sur les représentations des dompteurs et des dompteuses dans les images de communication. Sans qu'il n'y ait de rupture, effaçant la figure de la dompteuse féminine omniprésente à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'autres manières d'être dompteuse apparaissent et coexistent.

La diffusion de la photographie aidant, les documents iconographiques se multiplient et évoluent au fil des années. Photographies, personnelles ou de presse, et cartes postales documentent l'historien qui souhaite étudier les mutations des représentations des dompteuses de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ces images, ayant pour but d'être diffusées (cartes postales et photographies de presse) ou non, additionnées aux affiches précédemment introduites, constituent une grande partie de la culture visuelle de la société autour de ces figures circassiennes.

La confusion des genres peut être étudiée en comparant deux cartes postales : la première représentant Fritz Schilling, à Paris, lors de l'exhibition Carl Hagenbeck au Jardin zoologique d'acclimatation en 1905, allongé de tout son long sur un matelas composé de cinq fauves<sup>10</sup> ; la deuxième représentant Tilly bébé et ses lions, dans une cage de ménagerie liée à Medrano, assise au milieu de ses fauves<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Dompteur Fritz Schilling*, carte postale, 1905.

<sup>11</sup> *Tilly bébé*, carte postale, 1905.

En comparant ces deux cartes postales des similitudes apparaissent, signes de l'évolution des représentations genrées. Lions et lionnes sont allongés et le dompteur, comme la dompteuse, sont en contact direct avec ces fauves. C'est un contact différent entre l'humain et l'animal, notamment pour le dompteur, car contrairement à leurs prédécesseurs, le rapport entre les dompteurs et les animaux n'est plus une confrontation mais une relation apaisée, voire réciproque. La violence, de la part du dompteur ou de l'animal, très présente dans les affiches de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est effacée, invisibilisée : crocs et griffes, symboles de la férocité des animaux sauvages, ne sont plus distincts sur ces images présentées au public. Les pratiques de présentation des fauves par les artistes des deux sexes se rejoignent : à l'exception du vêtement, qui reste genré (veste à Brandebourg pour les hommes, robe pour les femmes), les pratiques ne le sont plus. Il n'y a plus une position dominante nette de l'homme au-dessus du lion, ou du fauve au-dessus de la dompteuse. Dans les images de communication de cette époque, dompteurs et dompteuses sont au même niveau que leurs pensionnaires dans une posture bienveillante, voire maternelle.

Autres exemples de ces évolutions des représentations des dompteuses avant la Première Guerre mondiale : *Madame Dorcy*, dans la Ménagerie

Bostock, entreprise qui circule en Europe, avec ses lions en 1913<sup>12</sup>, et *Miss Olga* (Olga Jeannet), dompteuse de la Ménagerie franco-suisse, sur le dos d'un lion en 1914<sup>13</sup>. Le costume de Miss Olga emprunte aux codes des dompteurs, portant un manteau à Brandebourg, symbole du domptage au masculin et d'autres figures perçues comme masculines à l'instar des militaires. Alors que les bras de Mme Dory sont découverts, dans ces images les jambes ne sont pas nues. Plusieurs dompteuses optent pour la robe comme costume de scène, notamment la robe de bal, à l'instar de Miss Dorcy, mais aussi de Mme Morelli, la « Reine des jaguars », qui est souvent représentée en robe de soirée. Les robes, en magnifiant les dompteuses féminines, cachent les jambes autrefois dévoilées. Le costume, s'il souligne la féminité des dompteuses, ne montre plus la chair du corps.

Les dompteuses, comme Miss Olga, commencent à sortir des normes genrées de leur époque en portant vestes et pantalons, ainsi qu'en attachant leurs cheveux, les raccourcissant. Mme Dorcy arbore la même coiffure : les cheveux longs laissent place à des coiffures qui donnent un effet de coupes plus courtes. La position des dompteuses change aussi, Miss Olga étant à califourchon sur son lion, se jouant des codes attendus par la société. Il n'y a plus dans ces photographies de pose lascive cherchant à mettre en avant la féminité, mais des poses plus droites qui recentrent l'attention sur le métier de dompteuse.

Cette confusion des genres va plus loin, notamment après la Première Guerre mondiale. La Grande Guerre a été perçue par les contemporains comme une période de bouleversement des rôles des femmes dans la société. Ces dernières se sont mobilisées dès août 1914, elle ont rapidement adhéré à l'union sacrée afin de continuer à faire vivre le pays<sup>14</sup>. En remplaçant les hommes à leur travail, plusieurs femmes intègrent, à la fin de la guerre, un mouvement de libération, lequel finit par toucher également les dompteuses.

L'étude de trois dompteuses célèbres que sont Martha la Corse, Violette d'Argens et Sarah Caryth, permet de voir l'évolution et la diversité des figures de femmes belluaires durant l'entre-deux-guerres. L'évolution est perceptible dans les noms de scène des artistes : pas de « Miss », de « Mlle », mais bien des noms et des prénoms (même s'ils sont choisis comme Sarah Caryth), à l'instar des hommes des époques précédentes, voire des surnoms qui n'insistent pas sur la seule qualité de femme mais sur l'identité individuelle de l'artiste.

Dans une carte postale de 1927 représentant Martha la Corse avec ses lions, Prince et Adolphe<sup>15</sup>, la mise en scène de l'artiste rompt entièrement avec les dompteuses de la Belle Époque comme Miss Nelly Edith ou Nouma Hawa. Ce ne sont pas les valeurs perçues comme féminines qui sont mises en avant, mais bien les vertus dites masculines. Il y a, dans la présentation de *Martha la Corse*, un rappel des dompteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans leurs accoutrements inspirés de l'antiquité romaine. Le costume traditionnel laisse place à l'armure, les cheveux disparaissent sous un casque qui remplace les diadèmes et la position triomphante et dominante de Martha la Corse rompt avec les positions lascives et passives.

Cette position triomphante, elle la garde face à son lion Prince dans une photographie datée de la même année<sup>16</sup> : le costume y est masculin, avec un motif léopard, la posture est droite. Dans le duel avec son lion, telle une

<sup>12</sup> Madame « Dorcy » et ses 10 lions, Ménagerie Bostock à l'Exposition universelle de Gand, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle, 4-COL-180 (152), 1913.

<sup>13</sup> *Miss Olga, Dompteuse*, carte postale, 1914.

<sup>14</sup> Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>15</sup> *Adolphe & Prince et Martha la Corse*, carte postale, 1927.

<sup>16</sup> *Martha la Corse luttant avec le lion « Prince »*, carte postale, 1927.

belluaire de l'Antiquité, Martha la Corse lutte contre celui-ci. Néanmoins, la dompteuses ne reproduit pas la violence présentée par les dompteurs du XIX<sup>e</sup> siècle : alors que Prince vient vers elle, celle-ci lui ouvre les bras, elle ne l'attaque pas.

On peut constater l'appropriation de symboles perçus comme masculins, par Martha la Corse, comme le costume romain et les représentations romaines de gladiateurs, abolissant les frontières des stéréotypes de genre. Ce que tente de démontrer Martha la Corse, et qui sera repris par les journaux de l'époque, c'est que la femme peut faire tout autant que l'homme, que la dompteuse peut être aussi forte et intrépide que le dompteur.

Même si cette mise en scène tente de mettre en avant sa force et son courage, ce sont des caractéristiques comme sa beauté, sa féminité et sa finesse qui sont mises en avant dans la presse : dans le magazine féminin *La Femme de France*, un article datant du 22 mai 1927, écrit par Paulette Malardot, décrit ainsi l'entrée en piste de Martha la Corse : « Elle est si joliment fine, dans son petit costume romain blanc, brodé d'or, à grand péplum rouge »<sup>17</sup>. Il y a un jeu entre la mise en avant de son courage et celle de sa beauté. Toutefois, l'adjectif « petit » accolé au « costume romain » a pour effet d'atténuer le caractère impressionnant et masculin du vêtement, ôtant à la dompteuse une part de l'identité qu'elle tente de mettre en scène.

Violette d'Argens, quant à elle, joue sur les genres, entre tenue de dompteuse plus traditionnelle, comme dans une photographie de 1932<sup>18</sup> et tenue de dompteuse plus moderne, en pantalon, chemisier et foulard la même année, dans une photographie paraissant trois jours seulement après la première<sup>19</sup>. Ces deux photographies de presse montrent la coexistence de manières de se présenter : soit en mettant en avant une identité générée héritée des dompteuses du passé, soit en se parant d'une nouvelle féminité, plus moderne, contre certains stéréotypes.

Il est à noter que Violette d'Argens a les cheveux mi-longs, une coupe moderne que l'on retrouve à l'époque, une évolution culturelle pour les femmes symbole d'une certaine libération<sup>20</sup>. La dompteuse est une femme de son temps et un miroir de la société contemporaine, s'appropriant alors certains codes composant son identité individuelle.

Une autre photographie de presse représente Violette d'Argens dans un rôle typiquement masculin, celui du colon<sup>21</sup>. Entre deux hommes de couleur représentant des colonisés, Violette d'Argens, assise sur un siège en peau de tigre, est dans une posture de domination. Elle est au centre et au-dessus des deux autres protagonistes et représente la civilisée habillée face aux « sauvages » dénudés. Cette photographie, reprenant les codes des images qui composent la culture coloniale de la Troisième République, les détourne en plaçant une femme au centre de cette mise en scène. La femme peut faire comme les hommes et les dompteuses veulent le montrer à leurs contemporains.

Alors que la peau des dompteuses est de plus en plus couverte par les nouveaux costumes de piste, masculins comme féminins, d'autres dresseuses vont faire le choix de se dénuder. Sarah Caryth fait partie de ces dompteuses qui mettent en scène leur nudité et, dans ce cas, une nudité rattachée à l'orientalisme. Encore une fois, c'est un Orient imaginé, héritier des fantasmes orientalistes, masculins et colonisateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lequel la nudité est présente<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Paulette MALARDOT, « Martha la Corse », dans *La Femme de France*, n° 628, 1927, p. 25.

<sup>18</sup> « Les débuts d'une dompteuse de 21 ans », dans *Le Petit Journal*, n° 25454, 1932, p. 4.

<sup>19</sup> « Le cirque d'Hiver est rouvert. Vive le cirque ! », dans *Le Matin*, n° 17723, 1932, p. 7.

<sup>20</sup> Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *op cit.*, p. 187.

<sup>21</sup> « Variétés », dans *L'Intransigeant*, n° 19330, 1932, p. 6.

<sup>22</sup> Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH [et al.], *op. cit.*, p. 214.

Dans plusieurs photographies, mises en avant dans l'ouvrage d'Yvonne Boymond<sup>23</sup>, Sarah Caryth est torse-nu dans la cage aux fauves. La dompteuse, figure déjà érotisée depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, peut choisir de se dévêtir. Sarah Caryth montre un lien entre exotisme, représentations des femmes d'Orient et monstration du corps, de la chair. Un autre exemple est celui de Mme Girou qui est présentée dans *Le Petit Journal*, le 10 octobre 1936, comme évoluant au Cirque d'Hiver dans la cage aux tigres « à son habitude, vêtue d'un simple cache-sexe »<sup>25</sup>. La nudité est un choix artistique de la part des dompteuses, les alternatives étant à leur portée, la pression des années de la Belle Époque sur le corps et les tenues de piste étant moins coercitive, sans pour autant disparaître. La preuve est que Sarah Caryth joue sur les différentes tenues, apparaissant dans celle qui lui convient.

L'étude des représentations iconographiques donne à voir les évolutions dans la manière dont les dompteuses présentent leurs fauves. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elles sont soumises à des représentations codifiées en opposition à celles de leurs homologues masculins qui s'accaparent les spectacles « en férocité ». « Jeunes », « jolies » ou « douces », sur la piste, dans les images ou les discours, les dompteuses s'adaptent aux attentes masculines coercitives de la société dans laquelle elles se produisent mettant en avant une féminité stéréotypée, une attitude passive face aux bêtes sauvages, les enfermant dans leur seule qualité de femme. La diffusion du dressage en douceur et de la présentation « en pelotage » par Carl Hagenbeck et ses disciples ébranlent les frontières de genres instituées, doucissant les numéros des dompteurs, jusqu'à leur adjoindre des qualités perçues comme maternelles. Ces changements donnent aux dompteuses plus de liberté dans leurs présentations, s'appropriant peu à peu des codes et tout un univers symbolique qui leur étaient refusés. Sur la piste ou dans les cages aux fauves, les dompteuses changent leur costume traditionnel pour un accoutrement plus moderne, de la robe de soirée au pantalon. Mais c'est dans l'entre-deux-guerres qu'une plus grande diversité de dompteuses apparaît, due à une revendication plus forte de leur identité individuelle et une plus grande liberté quant à leurs choix artistiques : travail en férocité ou bien costumes guerriers sont alors associés à ces femmes qui font face aux fauves.

Entre 1870 et 1940, il existe une diversité de figures de la dompteuse. De la dompteuse féminine à la dompteuse nue, en passant par la dompteuse empruntant aux codes perçus comme masculins, se croisent plusieurs manières de se montrer en tant que femme face aux fauves, car les figures nouvelles ne font pas disparaître les anciennes. Ces artistes peuvent donc, notamment dans l'entre-deux-guerres, jouer avec leurs costumes comme avec l'identité qu'elles choisissent de présenter.

Les dompteuses ont su s'imposer sur les pistes de cirque comme de véritables célébrités, mais ont aussi su, pour certaines, imposer leurs propres représentations en s'appropriant des codes qui ne leur étaient pas acquis, comme par exemple la force et le courage, monopolisés par les dompteurs, mais aussi en s'appropriant parfois leur corps, décidant de le montrer, de le dévoiler, ou au contraire, de le couvrir par des habits plus modernes.

<sup>23</sup> Yvonne BOYMOND, *Sarah Caryth, dompteuse et charmeuse de serpents*, Paris, Tallandier, 1958, p. 54 et p. 69.

<sup>24</sup> Charlotte FOUCHER-ZARMANIAN, *op. cit.*, pp. 248-249.

<sup>25</sup> « Dans l'arène du Cirque d'Hiver », dans *Le Petit Journal*, n° 26931, 936, p. 1.

---

## Bibliographie

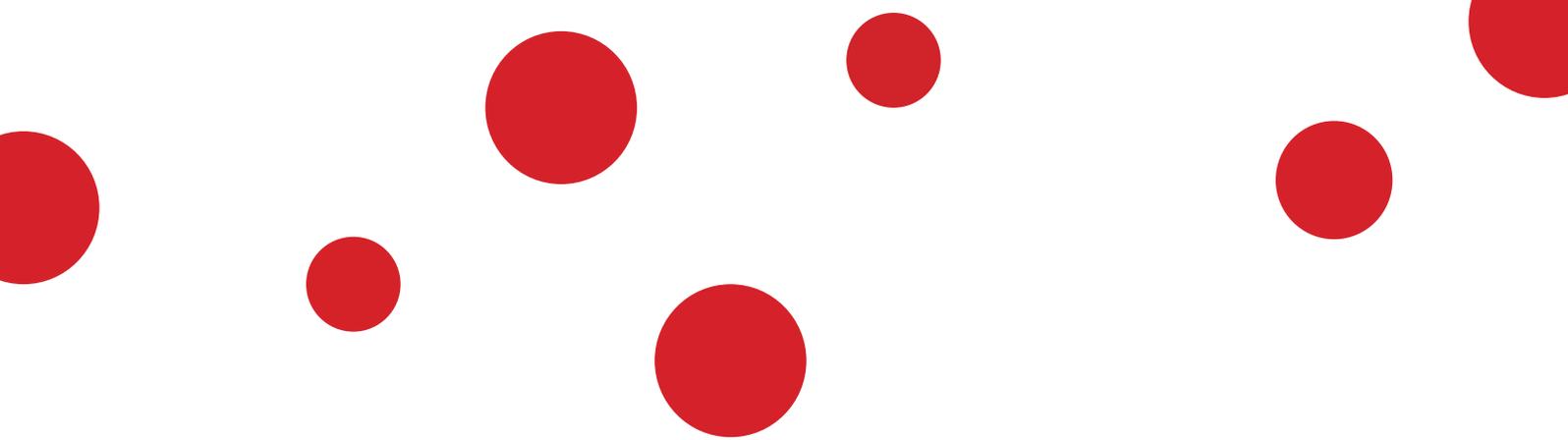
Pascal BLANCHARD (dir.), Nicolas BANCEL (dir.), Gilles BOËTSCH (dir.), Christelle TARAUD (dir.), Dominic THOMAS (dir.), *Sexe, race & colonies*, Paris, La Découverte, 2018.

François COCHET, *Armes en guerre. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Mythes, symboles, réalités*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Charlotte FOUCHER-ZARMANIAN, « Quand les femmes entrent en piste ! Domptage et émancipation féminine au passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », dans *Horizons/Théâtre*, 2017, n° 10-11, pp. 240-258.

Henry THÉTARD, *Les Dompteurs ou La Ménagerie des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, 1928.

Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Histoire des femmes en France. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.



## Images de l'animal en spectacle, Jack Delano, William Wegman

*Par Franck Leblanc*

### **Abstract**

This article aims to offer a look at images of “the animal in show”, from some works by Jack Delano and William Wegman. Questions asked about the relation built with the animal and the stake of these images, the positioning of the authors Delano & Wegman in relation to this show. Between distance or collaboration, what questions of the spectacularization of the animal are emerging from the different approaches of these two photographers ?

M'intéressant aux questions posées par l'image, j'ai choisi d'aborder la thématique du « cirque des humains et des animaux au travail » par le biais de quelques-unes d'entre elles interrogeant les rapports entre humains et animaux en situation de spectacle.

Avant d'envisager quelques œuvres vidéos et photographiques réalisées par Wegman et ses chiens — ensemble —, je souhaiterais faire un détour par une approche du sujet — à une certaine distance et avec une certaine distance —, à partir d'une image ancienne qui m'accompagne depuis longtemps, mais dont je ne m'étais pas encore véritablement saisi. Une image ancienne, c'est à dire une de ces images qui vous accompagne longtemps, dont on ne fait rien, que l'on met de côté, sur le bas-côté de notre parcours de recherche pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>, mais qui cependant vous suit, vivace, persistante.

Ainsi va-t-il s'agir à travers cette réflexion que je vous propose, de positionnement et de déplacements par rapport à cet « animal en spectacle » annoncé dans le titre. Dans un premier moment, j'interrogerai la question de la distance par rapport au sujet, le positionnement du photographe, et, dans un second temps, nous verrons le déplacement d'une pratique de création, à partir d'un travail de collaboration entre un artiste et son, puis ses chiens.

<sup>1</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Phasmes*, Paris, Les éditions de minuit, 1998, p. 10.

## Se tenir à distance

Ainsi donc cette communication me donne l'occasion de travailler à partir d'une image qui depuis longtemps me suis.

Cette image s'accroche car elle est riche et pleine de paradoxes, à la fois lointaine et proche, dans le temps et dans l'espace. C'est une image mais qui en fait jaillir, à son tour, nombre d'autres.

Il ne s'agira cependant pas de faire une analyse sémiologique de cette photographie, prise par Jack Delano, en septembre 1941, à la foire de l'état du Vermont, à Rutland. Je souhaite plutôt ici tenter une approche poïétique du travail de Delano, étude non des signes présents à l'image mais des conditions de la genèse de cette photographie. Intérêt de ma réflexion porté donc sur la réalisation de cette image à partir d'un questionnement des relations entre l'auteur et son œuvre, dans le cours de son élaboration.

Rapidement en préambule, le nécessaire positionnement du photographe.

Jack Delano, né en 1914, en Ukraine, émigre avec ses parents aux États-Unis, en 1923, à Philadelphie. Il étudie les arts graphiques, la photographie et la musique et obtient une bourse pour l'Académie des Beaux-arts de Pennsylvanie où il étudiera de 1928 à 1932. Après avoir été diplômé, il voyagera quatre mois en Europe grâce à une bourse puis rentrera aux États-Unis et réalisera une série de photographies sur les conditions de travail de mineurs illégaux dans des mines de charbon en Pennsylvanie. Ce travail lui vaudra, en 1939, un prix dans le cadre de *Federal Arts Program*. C'est à cette période qu'il change son nom, devient donc Jack Delano et candidate pour une place au sein du service photographique de la FSA (*Farm Security Administration*, agence créée en 1937, dans le cadre de la poursuite de la politique agricole du *New Deal* de Franklin Delano Roosevelt). Il sera embauché en 1940 pour remplacer le photographe Arthur Rothstein, qui quittait le groupe, et photographie les travailleurs pauvres de la côte Est des États-Unis.

Les images de Delano ainsi que des autres photographes de la FSA (Dorothea Lange, Gordon Parks ou Walker Evans notamment) sont conservées par la Bibliothèque du congrès et c'est de leur base de données que j'ai extrait toutes les reproductions à partir desquelles je propose une analyse dans ce premier moment.

Une première image<sup>2</sup> donc, où l'on voit un bonimenteur affublé d'un chapeau colonial, au guichet de son attraction qui nous promet — c'est écrit ! —, un « spectacle continu de monstres vivants ». En bas, devant lui une femme avec qui il semble échanger. À côté une pancarte annonçant « Teddy », l'ours lutteur et au dessus, juché sur un poteau, un pélican. En arrière-plan nous devinons, peints sur un grand calicot, les anneaux de ce qui semble être un serpent géant, gueule ouverte, enserrant la tête d'un gnou, langue pendante. D'ailleurs, c'est attesté, sa taille et son poids sont affichés, 9m75 pour 280kg et il est bien vivant ! De cette photographie jaillissent de nombreuses images, l'ambiance de la fête, ces baraques qui nous promettent de rencontrer les

<sup>2</sup> Jack DELANO, *Barker at the grounds at the Vermont state fair, Rutland, septembre 1941*, diapositive couleur, FSA, Library of congress, Washington, USA, URL : <https://www.loc.gov/item/2017877387/>

animaux les plus effrayants. Promesses, paroles haranguées et écrits pour attester de l'extraordinaire à portée.

Puis, presque aussitôt, une autre image<sup>3</sup>, presque la même, un plan un peu plus relevé cependant, il se repositionne pour mieux saisir les calicots derrière le bonimenteur. Et la scène, alors, nous en révèle d'avantage sur ce qui nous attend derrière les bâches, entre serpent géant en action et prélèvement de venin sur un crotale devant nos yeux.

Mais Jack Delano ne livrera pas d'image de ces secrets gardés à l'abri des regards. Il reste à distance, scrute la machinerie du spectacle — trois images de cette attraction sont visibles — mais il ne va pas au-delà des barrières, à l'intérieur, auprès de ces animaux extraordinaires et ne nous rend pas témoins, par procuration, des numéros de ces bêtes de foire.

Ce n'est donc pas le spectacle qui l'intéresse. Son travail photographique, son approche du sujet ne se déploie pas dans un rapport de monstration, de présence immédiate mais bien plutôt dans une construction laissant de l'espace pour l'interprétation. Tout ne nous est pas donné, il nous offre une vision d'auteur qui se positionne et joue sur les codes des modes de représentation.

Ainsi, un mois plus tard, en octobre 1941, lorsqu'il se trouve à la foire de Greensboro dans le comté de Greenwood, en Géorgie, il ne fait pas qu'une série de photographies de plus sur une foire de plus. Il réalise des images dans lesquelles se font jour des déséquilibres, dans lesquelles il maintient cette distance et parfois l'accentue encore par son positionnement, par des effets de composition.

Revenant devant une attraction qui présente un spectacle de singes, il va s'arrêter sur le calicot et en prendre deux plans serrés, il nous confronte plein cadre à ce qui est proposé au spectateur... singe qui fume<sup>4</sup>, pousse une brouette, conduit une voiture à pédales<sup>5</sup>.

Il prendra également deux images du bonimenteur accompagné d'un singe<sup>6</sup>. Et une nouvelle fois, par le cadrage choisi, éliminant tout premier plan et focalisant l'attention sur les deux personnages ainsi que sur les calicots au second plan, Delano met en exergue la face commerciale et avilissante de ce type d'attraction mettant en scène des animaux. Nous sommes là dans un entre-deux construit par l'auteur, notre regard, contraint à additionner les éléments de la composition, nous suggère plus qu'il ne nous donne à voir. Ce n'est pas une photographie de reportage qui dépeindrait son sujet, ce n'est pas un portrait illustrant le métier de forain, le rôle de bonimenteur, c'est une image entre-deux, qui nous donne, par le positionnement du photographe et par la construction de son cadrage, les éléments d'une mise en perspective, d'une problématisation du sujet présenté, spectacle d'« acteurs singes ».

Ces quatre images de la foire de Greensboro, ainsi que les deux premières de la foire de Rutland, à la fois dans leur construction et dans leur présence au sein de la série d'images de chacune de ces foires, sont, me semble-t-il, de l'ordre du déséquilibre. Elles dénotent dans leur série respective et, par leur construction, nous invitent à voir au-delà du visible.

<sup>3</sup> *Ibid.*, URL : <https://www.loc.gov/item/2017877396/>

<sup>4</sup> Jack DELANO, *Sign at the Greene County fair in Greensboro, Georgia*, octobre 1941, négatif 35mm noir et blanc, URL : <https://www.loc.gov/item/2017750828/>

<sup>5</sup> Jack DELANO, *At the Greene County fair in Greensboro, Georgia*, octobre 1941, négatif 35mm noir et blanc, URL : <https://www.loc.gov/item/2017750832/>

<sup>6</sup> Jack DELANO, *Barker at the Greene County fair in Greensboro, Georgia*, octobre 1941, négatif 35mm noir et blanc, URL : <https://www.loc.gov/item/2017750830/> et <https://www.loc.gov/item/2017750831/>

En octobre 1941, Delano revient dans le comté de Green après un épisode qui l'a fortement marqué cinq mois plus tôt et qui n'est sans doute pas étranger à sa prise de distance dans le traitement photographique de ses sujets.

Au mois de mai de cette même année, photographiant des forçats noirs dans leur campement<sup>7</sup>, un gardien blanc a ordonné à un prisonnier de danser pour le photographe et à ses co-détenus de l'accompagner en musique.

J'étais tellement nerveux et excité d'être là et de réaliser ces images que j'ai bloqué toute émotion personnelle. C'est seulement le soir quand je suis revenu dans ma chambre d'hôtel que j'ai réalisé ce dont je venais d'être témoin. L'ironie amère d'une tenue à rayures de prisonnier combinée avec une chanson et une danse me semblait tout d'un coup complètement surréaliste. Comme cela a dû être humiliant pour ces hommes d'être obligés de jouer pour moi, comme s'ils étaient des animaux de cirque. L'idée qu'ils ont eu à faire le spectacle pour le photographe était insupportable<sup>8</sup>.

Nombre d'images dans la série réalisée à la foire de Greensboro sont construites autour d'un élément qui fait frontière, qui matérialise une distance, au sein même de l'image, entre les protagonistes mais également entre le photographe — comme s'il se protégeait, restant extérieur — et les personnages qui sont cadrés. Comme pour cette photographie de ces écoliers noirs tenus à l'extérieur de la foire et qu'il photographie de dos<sup>9</sup>, ou bien encore ces deux enfants<sup>10</sup>, dans l'enceinte même de la foire, photographie pour laquelle il intègre dans son cadrage un élément qui matérialise une rupture dans le continuum festif que doit être le moment d'une foire.

L'image que nous regardions donc tout à l'heure, avec ce bonimenteur sur son estrade, attendant le chaland, peut se redécouvrir maintenant sous un autre jour. Avec un personnage isolé au milieu de promesses écrites ou mises en images, la composition de cette photographie retient d'avantage notre attention, faisant écho à d'autres images dans lesquelles un déséquilibre maîtrisé se faisait jour. Alors, peut-être, cette typographie imposante, à large empattement, ces monstres vivants, ces serpents venimeux, les plus grands sur terre, sont-ils autant de détails qui, ressortant de ce cadrage, servent un propos distancié de l'auteur là où au premier regard nous n'avions vu et entendu qu'un appel vers un monde extraordinaire.

## Collaborer

Après une pratique de la distance, par un photographe engagé, à travers un positionnement réfléchi qui invite le spectateur à questionner le sujet de l'image, laissé dans une sorte d'irrésolution — comme entre-deux, en déséquilibre —, je voudrais aborder maintenant un autre travail, une autre approche, très différente à la fois dans le processus de création et la relation au sujet.

William Wegman, né en 1943, aux États-Unis, suit des études artistiques et obtient en 1967, dans le département des Beaux-Arts, en peinture, un master de l'université de l'Illinois. Il déménage sur la côte Ouest pour enseigner

<sup>7</sup> Jack DELANO, *In the convict camp in Green county*, Georgia, mai 1941, négatif 6x6cm noir et blanc, URL : <https://www.loc.gov/item/2017795152/>

<sup>8</sup> Jack DELANO, *Photographic Memories*, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1997.

<sup>9</sup> Jack DELANO, *At the Greene County fair, Greensboro, Georgia. White schoolchildren were admitted free one day, Negro schoolchildren the next*, octobre 1941, négatif 35mm noir et blanc, URL : <https://www.loc.gov/item/2017750819/>

<sup>10</sup> Jack DELANO, *[Untitled photo, possibly related to : At the Greene County fair in Greensboro, Georgia]*, octobre 1941, négatif 35mm noir et blanc, URL : <https://www.loc.gov/item/2017750926/>

la peinture et le dessin à l'université de Cal State, en 1970, et acquiert son premier braque de Weimar qu'il nommera Man Ray.

Si, au début des années 1970, il réalise des performances, la photographie qu'il utilise à une période de son activité de création n'est pas là tant pour enregistrer — comme on peut le voir dans de nombreux exemples d'art conceptuel (Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Dennis Oppenheim, Richard Long...) ou avec certains *bodyartists* (Gina Pane, Stelarc...) —, que comme matériau même de l'œuvre, sur lequel il pourra écrire avec une machine à écrire ou bien encore peindre.

S'il peint, dessine et photographie, il utilise également la vidéo. Il s'enregistre en une prise faisant une action tout en regardant un moniteur hors-cadre qui diffuse la vidéo enregistrée. Ses saynètes s'inscrivent dans une veine travaillant la performance comme base, dépassant peinture et sculpture tout en se posant comme contrepoint critique de l'art conceptuel alors déjà codifié et institutionnalisé.

Wegman utilise la vidéo dans ses deux mouvements mêmes, comme un cycle. Tout à la fois comme processus d'enregistrement et également comme vecteur de diffusion d'image, dans le même temps — et presque dans le même espace puisque le moniteur de contrôle est hors cadre mais visible et son image lisible par l'artiste performeur. Et dans ce processus performatif, Man Ray devient son partenaire, je le cite : « Il y a quelque chose d'angoissant de s'asseoir dans une pièce avec une caméra vidéo pointant vers vous, un moniteur de contrôle et que vous n'arrivez à penser à rien... Ma meilleure vidéo *Spelling lesson* (1973-74) est arrivée comme cela, après deux heures passées à ressentir cette angoisse. Je me suis juste assis à côté de Man Ray et cela a donné ce que l'on voit sur la vidéo. Et si j'avais laissé tomber cela n'aurait pas existé, je suis heureux d'être resté auprès de lui<sup>11</sup>. »

Quand je faisais mes vidéos, je n'ai jamais pu avoir quelqu'un dans la pièce en même temps, en revanche, avoir mon chien auprès de moi durant mon travail ne me posait pas de problème car il n'en n'avait pas grand chose à faire de moi jouant et ayant l'air stupide devant une caméra<sup>12</sup>.

Les images que l'on connaît le plus de lui ne sont cependant pas ses vidéos, ses peintures ou encore ses dessins, ce sont les photographies de ses chiens, dont une sélection d'ailleurs, fut exposée sous le titre *Être humain*, en 2018, aux Rencontres d'Arles.

Mais il faut, je crois, garder à l'esprit que Wegman n'est pas un « photographe » au sens habituel et c'est important de le noter, c'est un artiste qui utilise différents médias dans son processus créatif, dont la photographie. Et, il n'était pas dans ses intentions initiales d'intégrer un chien dans son travail de création. Emmenant avec lui dans son studio Man Ray, son jeune chien, il s'est vite rendu à l'évidence qu'il allait falloir transiger avec son partenaire.

S'il le laissait attaché dans un coin du studio, Man Ray hurlait à la mort, et s'il le laissait aller librement, cela finissait souvent en course poursuite

<sup>11</sup> MetCollects – episode 6/2018 : *William Wegman on his video work from 1970 through 1999*, interviewé par Sarah Cowan pour le Metropolitan museum, New York, 12 juin 2018, 4'10'', URL : <https://www.metmuseum.org/metmedia/video/metcollects/william-wegman-video-work>

<sup>12</sup> *Ibid.*, 3'20'', URL : <https://www.metmuseum.org/metmedia/video/metcollects/william-wegman-video-work>

avec une invasion canine du set méticuleusement préparé pour la prise de vue. Wegman s'est rendu compte que son chien souhaitait interagir avec lui et ne pas être laissé de côté. Répondant à une question de William Ewing qui, dans une interview accompagnant l'ouvrage édité pour l'exposition aux rencontres d'Arles, lui demandait si, pratiquant la peinture, il avait déjà envisagé d'abandonner la photographie, Wegman déclarait ceci : « Oui mais pas tant que j'aurai des braques de Weimar. Ils en ont besoin. Mes chiens sont habitués à travailler, pour eux, le travail est indispensable et ils tiennent à participer à ma vie. Il n'y a aucune place pour eux dans ma peinture et ça ne leur plaît pas. Quand je peins, ils entrent dans l'atelier en soupirant. Ils savent que ce n'est pas pour eux<sup>13</sup> ». La pratique artistique de William Wegman se fera dès lors au minimum en binôme, associant humain et chien.

<sup>13</sup> William A. EWING, *William Wegman. Être humain*, catalogue de l'exposition éponyme, Rencontres d'Arles, 2018, Paris, Editions Textuel, 2017, p. 338.

La réponse de Wegman dont je viens de vous faire part pourrait facilement suffire à comprendre qu'il n'est pas un « photographe », mais si j'avance cela, c'est d'abord parce qu'il n'est pas extérieur à ses images, il en est le sujet principal, comme le seront ses différents chiens, qui rapidement prendront sa place au centre des mises en scènes. Il n'est pas à distance comme souvent le sont les photographes, il est là, avec Man Ray, avec Fay et tous ses autres chiens, comme le moniteur de contrôle dans ses vidéos, hors cadre mais présent pour l'animal qui a pris sa place devant l'objectif.

Et c'est, il me semble, là le point essentiel, et sans doute souvent évacué lorsqu'on regarde ses photographies, ce ne sont pas des images de Man Ray ou de Fay ou de tous les autres, costumés, positionnés, incarnant un rôle et photographiés par Wegman. Il n'y a pas ici, d'un côté de l'appareil, l'artiste et, de l'autre côté, son modèle, et c'est je crois la spécificité du travail en commun entre l'homme et son animal, la scène existe, l'image existe car il y a, ensemble, l'homme et l'animal pour lui donner corps.

La photographie n'est alors plus ici le medium de la distance, du positionnement comme nous l'avons vu précédemment mais, à l'image du cycle vidéo — entre enregistrement et diffusion —, le medium du lien unissant le chien à l'auteur, deux artistes en collaboration, comme le souligne Wegman à propos de Man Ray, « il est de fait devenu mon partenaire dans la création<sup>14</sup> ».

<sup>14</sup> MetCollects, *Ibid.*, 3'58''.

Le paradoxe cependant est que la force de la photographie lutte farouchement contre ce lien, en isolant le sujet par rapport à l'auteur de l'image alors que, dans le cas de Wegman et de ses chiens, c'est justement parce que ce lien existe et que l'homme et l'animal sont présents, ensemble durant ce moment photographique, que les images existent.

Même si, en tant qu'acteur-partenaire, il a disparu de ses photographies, son travail est avant tout celui d'une collaboration. C'est parce que ses chiens ont accepté et participé aux mises en scènes élaborées par Wegman qu'il a pu poursuivre ce travail.

Et ses images ne sont plus celles de performances, fussent-elles maintenant celles de ses chiens et non plus les siennes. Il ne photographie pas des acteurs, ou des rôles. Ses images sont les symptômes d'une relation entre l'homme et ses animaux, qui préexiste et survit à l'image.

Cesont, en définitive, bien évidemment deux approches photographiques très différentes de cette problématique des humains et des animaux au travail.

Delano, par son approche du sujet, son positionnement et ses choix esthétiques, nous aura invité à éprouver une certaine distance, nous laissant en dehors, témoins des promesses affichées d'un spectacle extra-ordinaire. D'une image qui, un temps, a évoqué des souvenirs, relancé la mécanique du fantasme, l'étude du travail photographique de cet auteur nous permet de mieux recevoir ces images de spectacle, mettant en lumière des choix de composition qui pourront nous en offrir une nouvelle lecture.

Enfin, l'invasion du studio de Wegman par Man Ray puis ses autres chiens aura créé le déplacement essentiel, nécessaire à toute recherche, à toute pratique artistique en construction. Cette contrainte initiale s'établissant dans le jeu commun de la création, aura nourri une relation de collaboration artistique singulière, partagée.

---

## Bibliographie

Georges DIDI-HUBERMAN, *Phasmes*, Paris, Les éditions de minuit, 1998.

William A. EWING, *William Wegman. Être humain*, catalogue de l'exposition éponyme, Rencontres d'Arles, 2018, Paris, Éditions Textuel, 2017.

# Du cheval exécutant au cheval actant. Réinventer les relations inter-espèces au travers d'une pratique artistique expérimentale

*Par Charlène Dray*

## **Abstract**

The author, scenographer-researcher-rider and her two trail horses Listan and Luzio, explore the modalities of their particular partnerships between art, science and technology. Opting for an experimental artistic practice, this research alternately gives the horses the status of experimenters in the laboratory and artistic partners on stage. The resulting performances consider scenography as a virtual apparatus that produces an intermediality between the animal using interactive tools and the human interpreter who accompanies them, bringing to light for the spectator a new place for relationship and life in art.

## **État des lieux**

En France, l'équitation fut pensée comme un art à part entière par Antoine de Pluvinel<sup>1</sup> dès la Renaissance. Considéré comme le père de l'équitation moderne, ce commandant d'artillerie modifia l'approche utilitaire que l'on avait du cheval de guerre pour le transformer en faire-valoir de la puissance et la gloire de son cavalier<sup>2</sup>. Depuis lors et jusqu'à la création contemporaine, le répertoire qui compose l'art équestre est principalement issu de mouvements tactiques pour l'attaque et la défense à cheval. Si les relations de l'homme envers l'animal ont considérablement évolué pour une approche en douceur et en légèreté, l'apprentissage de ces figures nécessite plusieurs années d'entraînement. En scène, la parfaite exécution de ce répertoire est donné à voir au travers du couple homme-cheval. Aujourd'hui, les questions éthiques soulevées par les défenseurs des animaux remettent en cause les conditions de vie et les méthodes de dressage utilisées pour le

<sup>1</sup> Antoine DE PLUVINEL, *Instruction du roy dans l'art de monter à cheval*, édité pour la première fois en 1623 post-mortem, Amsterdam, Gallica, 1666.

<sup>2</sup> Jean-Louis GOURAUD, *Le cheval, animal politique*, Lausanne, Favre, 2009.

spectacle. Cependant, il est pertinent d'aller chercher plus loin les raisons de ces démarches abolitionnistes.

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle en occident, les animaux exotiques exhibés par des dompteurs représentaient la domination et la maîtrise de l'homme sur la nature. Un singe fumant un cigare<sup>3</sup>, un cavalier chevauchant une girafe, ces prouesses autrefois acclamées ne trouvent plus leur place dans les divertissements de notre société qui tend vers une préservation de la biodiversité, de l'écologie et du développement durable. Au-delà du droit animal, il semble que le malaise évoqué par les spectateurs résulte du sens dramaturgique induit par les figures de dressage et leur spectacularisation<sup>4</sup>. Le cheval en spectacle peut-il devenir le témoin d'un autre rapport homme-animal ?

À l'ère de l'anthropocène, les sciences du vivant et les pratiques artistiques émergentes opèrent un décloisonnement des savoirs et des pratiques nous invitant à reconsidérer la présence des animaux dans la création. Parallèlement à l'art équestre, d'autres formes de coopérations entre les hommes et les animaux se sont développées pour le transport, l'étude scientifique ou encore l'animal de compagnie. Ce sont ces pratiques que nous avons observées puis mis à l'épreuve afin de concevoir une approche inédite du cheval comme partenaire. Fort de cent cinquante-deux expérimentations disponibles en ligne<sup>5</sup>, cette pratique artistique fait œuvre avec le cheval. Ce qui est donné à voir n'est pas le résultat d'un apprentissage, mais une relation en perpétuelle construction.

## Du cheval dressé au cheval partenaire

Du cheval-décor au cheval-acteur en passant par le cheval-objet, j'ai débuté cette exploration inter-disciplinaire et inter-espèces comme une chercheuse pour qui tout est cheval. Accompagnée par mes deux chevaux Listan et Luzio, ces jeux d'associations nous ont permis d'envisager différentes manières de travailler ensemble et de considérer nos échanges. Nous ne pratiquons pas ce que l'on appelle traditionnellement l'équitation, mais comme le dit Donna Haraway, « *Nous nous dressons l'un l'autre à accomplir des actes de communication que nous maîtrisons à peine. Nous sommes constitutivement des espèces de compagnie [...] partenaires réciproques dans nos différences spécifiques*<sup>6</sup> ». Dans cette perspective de collaboration, trouver une place au cheval pour qu'il devienne un partenaire artistique questionne directement le processus de création. Comment va-t-il influencer la recherche ? Quels outils va-t-il pouvoir utiliser ?

Ayant pour objectif de développer le potentiel créatif de mes compagnons puis de les donner à voir, ma méthodologie se compose d'intuitions, de savoirs et d'hypothèses mises en pratiques. À cheval entre la performance, l'éthologie cognitive et l'expérimentation scientifique j'ai accordé une place significative au travail avec et pour l'animal. Considérer le cheval comme un partenaire, c'est convoquer le vivant et tout ce qu'il apporte en matière d'aléas et de maîtrise. Inviter le laisser-aller et la surprise inscrit notre pratique dans différents courants de pensée sur l'expérimentation en

<sup>3</sup> Voir illustration 1, *Prince Joseph en tenue de soirée*.

<sup>4</sup> Caroline HODAK dans sa thèse : *Du théâtre équestre au cirque : « une entreprise si éminemment nationale » commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c.1760-c.1860)*, Paris, EHESS, 2004.

<sup>5</sup> L'ensemble des expérimentations sont consultables sur <http://www.charlenedray.com/experimentations.html>

<sup>6</sup> Donna HARAWAY, *Manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Terra Cognita », 2010, p. 10.

art et particulièrement des formes telles que la performance (*happening*) où la situation unique apparaît comme l'essence de l'œuvre.

Listan et Luzio sont des chevaux de randonnée domestiqués, c'est-à-dire que nous vivons dans un monde commun que nous connaissons. Au fil du temps, nous avons mis en place des systèmes de communication qui nous sont spécifiques et que l'on pourrait qualifier de vocabulaire ou de syntaxe. Cette forme de langage est multiple, elle permet de penser et agir ensemble. Au-delà du dressage, un cheval qui ne répond plus à des automatismes acquiert une capacité d'action que le sociologue Bruno Latour nomme une « puissance d'agir<sup>7</sup> ».

Par cette approche, l'animal exécutant devient un animal actant.

Quelle est la puissance d'agir du cheval sur scène ? Comment faire pour que mes partenaires équins puissent s'exprimer et participer à leur manière ?

À partir du moment où l'on décide de maximiser la puissance d'agir du cheval sur scène, certaines complications apparaissent. La première est que l'animal ne sera plus guidé, mais en quelque sorte, livré à lui-même. En employant le langage théâtral, il va alors devoir improviser. Cette « technique de l'acteur qui joue quelque chose d'imprévu, non préparé à l'avance et inventé dans le feu de l'action<sup>8</sup> » se rapproche de l'activité cognitive qui consiste à développer des comportements nouveaux selon la situation. Nous avons exploré le terme d'improvisation en tant que processus de création sans écriture préalable afin de définir plus précisément l'agentivité du cheval sur scène. Cette approche nécessite d'apprendre au cheval que l'espace de la représentation est un espace de jeu. Un espace dans lequel chacune de ses propositions est juste et qu'il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse<sup>9</sup>.

Dès les premières expérimentations, les chevaux, n'ayant pas d'ordres directs, ont employé leur puissance d'agir pour « ne rien faire ». Comment transformer ce « rien » en « quelque chose » ? Un premier postulat fut d'envisager qu'un savoir approfondi en éthologie cognitive équestre permettrait de prévoir et donc d'écrire le vivant sur scène. Connaître les probabilités de réapparition d'une réponse comportementale reviendrait ici à anticiper les réactions des chevaux sur scène réduisant l'aspect aléatoire de ce partenariat inter-espèces. Par exemple, des études ont montré que le cheval est capable de reconnaître les hennissements des membres de son troupeau<sup>10</sup>. Une diffusion sonore d'un de ces appels conduirait le cheval qui les entend à hennir à son tour en direction de la source sonore. La piste de cirque dans lequel tout est visible, sans truccages, devient un espace de recherche semblable à un laboratoire expérimental. C'est en étudiant le monde sensoriel du cheval que nous avons développé la suite de nos essais.

<sup>7</sup> Bruno LATOUR, *Face à Gaïa*, Paris, La découverte, 2015.

<sup>8</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 171.

<sup>9</sup> Voir illustration 2, *Improvises !*

<sup>10</sup> Alban LEMASSON, Anaïs BOUTIN, Sarah BOIVIN, Catherine BLOIS-HEULIN, Martine HAUSBERGER, « Horse (*Equus cabals*) whinnies : a source of social information », dans *Animal Cognition*, 2009, n° 12, pp. 693-704.

## Du dressage de cirque à l'apprentissage de laboratoire

Née de l'apparition des sciences cognitives, l'éthologie cognitive est un champ d'études qui développe des procédés expérimentaux afin d'interroger

« la nature et le fonctionnement de ces facultés mentales spécifiques, ces fonctions telles que les a forgées l'évolution<sup>11</sup> ». Dans le cadre de notre recherche, cette démarche scientifique se présente comme un processus capable de provoquer des réactions chez le cheval dans un environnement donné et d'en interpréter le sens. Autrement dit, aborder les états émotionnels des animaux comme des éléments dramaturgiques.

<sup>11</sup> Michel-Antoine LEBLANC, *Comment pensent les chevaux*, Paris, Belin, 2015, p. 20.

Pour cela, nous avons débuté pour nos partenaires des phases d'apprentissage suivant les principes établis en laboratoire. Afin qu'ils répondent aux problèmes qui leur sont posés, les sujets observés apprennent non pas des figures répétitives, mais l'utilisation d'objets leur permettant de communiquer avec les humains comme par exemple un interrupteur rouge pour « oui » et un bleu pour « non ». Cette forme d'apprentissage se nomme le conditionnement opérant. Si le dressage se distingue de l'apprentissage par les résultats obtenus, les manières de faire participer l'animal sont similaires. Soit on contraint l'animal jusqu'à ce qu'il réponde, soit on le récompense une fois l'acte accompli. Nous avons à plusieurs reprises mené des expériences sur ce principe avec Listan et Luzio<sup>12</sup>. D'après nos observations, cette manière de procéder conduit l'animal à réagir à une demande. Or, nous avons remarqué que ces réponses conditionnées laissent entrevoir des formes de réflexions qui leur sont propres, mais ne permettent pas de véritablement dévoiler le potentiel créatif du cheval sur scène.

<sup>12</sup> Voir à ce sujet les expériences 01 à 28 sur <http://www.charlenedray.com/experimentations.html>

Dès lors que nos partenaires ne sont pas contraints par des stimuli, les comportements qu'ils manifestent sur scène dépendent de leur ressenti. Avec les chevaux ayant une puissance d'agir, il ne s'agit plus de suspecter ce qu'ils pourraient faire, mais bien de les observer en train de faire quelque chose.

Cette pratique d'observation fut employée par certains passionnés de chevaux, les conduisant à développer chez leurs animaux des formes d'échanges inédites. C'est par exemple le cas de M. Von Osten. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, cet instituteur d'école à la retraite décida d'apprendre à lire et compter à son cheval Hans. Cet homme n'avait pas pour objectif de devenir célèbre. Ses motivations étaient — sûrement — de faire quelque chose avec son compagnon.

Suivant la même méthode que pour les enfants, le cheval développa des capacités dites « hors du commun ». Pouvant résoudre des problèmes arithmétiques complexes, ce cheval fit l'objet de nombreuses études dans des domaines de recherche variés<sup>13</sup>. Les images qui présentent les chevaux calculateurs de cette époque, les montrent accompagnés par les dispositifs fabriqués pour eux. En effet, sans ses outils lui permettant de compter, Hans ne serait qu'un cheval ordinaire.

<sup>13</sup> Vinciane DESPRET, *Hans : le cheval qui savait compter*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2004.

<sup>14</sup> Konrad LORENZ, *Les fondements de l'éthologie*, Paris, Flammarion, 2009.

## Vers une méthode hybride

Si l'art équestre est devenu une science, ceux qui la pratiquaient en dehors du cadre établi, comme M. Von Osten, furent nommés par la presse des amateurs éclairés. Au moment où l'éthologie se définit comme une science de l'étude du comportement animal, la notion d'amateurisme fait aussi son apparition. Dans son ouvrage *Les fondements de l'éthologie*<sup>14</sup>, Konrad

Lorenz décrit les amateurs comme des passionnés capables d'observer un phénomène sur des temporalités qui ne correspondent pas aux critères des protocoles scientifiques :

Il faut une longue période d'observation totalement détendue et objective [...] pour distinguer la forme du fond. Même un sage tibétain rompu aux exercices de patience ne pourrait fixer un aquarium ou un étang peuplé de canards sans relâcher son attention. [...] Seuls peuvent fournir cet effort soutenu ceux qui sont fascinés par la beauté de l'objet qu'ils contemplent<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 80.

C'est en étudiant les résultats obtenus par ces pratiques amateuristes et en les mettant nous-mêmes à l'épreuve avec Listan et Luzio que nous avons poursuivi cette collaboration interspécies. Cela nous a conduit à multiplier les tentatives afin d'explorer la complexité et les formes de ces expressions. La condition de notre partenariat qui s'étend maintenant sur douze années de recherches impose que les expériences scéniques que nous réalisons ne soient pas considérées comme des découvertes scientifiques, mais produisent des potentialités. Si un cheval l'a fait, il est possible que cela soit envisageable pour l'espèce. Cette démarche réflexive, entre art et science, fabrique des résultats hybrides et dépasse les frontières entre domaines d'études afin de repenser, réinventer, transformer la création contemporaine en regard des connaissances nouvelles qui modifient sans cesse notre rapport au monde.

Comment faire pour œuvrer avec un cheval sur scène ? Comment l'inviter à participer aux expériences ? C'est à partir de ces questionnements et après avoir observé le « ne rien faire » de nos compagnons que nous avons convié les recherches de Animal's Lab<sup>16</sup> dans notre pratique. Cette équipe de chercheurs développe l'idée que lorsque nous sollicitons les animaux pour accomplir des tâches telles que rassembler un troupeau, faire la guerre ou encore du spectacle, ces animaux travaillent. C'est-à-dire qu'ils engagent leur subjectivité et s'investissent pour « faire quelque chose ».

<sup>16</sup> Animal's lab est un programme de recherche rattaché à l'UMR innovation de l'INRAE, Montpellier. Il est dirigé et coordonné par Jocelyne Porcher.

Si le terme de travail peut paraître réducteur et inviter un retour à une vision cartésienne de l'animal, il n'en est rien dès lors que le travail porte en lui un caractère émancipateur. Leurs publications ont démontré que parfois, les animaux sont capables de désobéir pour mieux faire leur travail allant jusqu'à inventer de nouvelles manières de répondre à la demande des humains qui les entourent<sup>17</sup>. Cette capacité d'adaptation et d'engagement nous a amenés à réfléchir à la question suivante : Qu'est-ce qui intéresse le cheval sur scène ?

<sup>17</sup> Jocelyne PORCHER, Sophie NICOD, « Les chevaux au laboratoire, entre conditionnement et travail », *Écologie & Politique*, dossier « Travail animal, l'autre champ du social », 2017, n° 54, pp. 79-86.

## De la cognition au jeu d'acteur

C'est en interrogeant des artistes équestres à ce sujet que nous avons eu nos premières réponses : ce qui intéresse les chevaux sur scène serait de manger et être avec leurs congénères. Ayant pour objectif de ne plus employer de conditionnement avec nos chevaux partenaires, nous avons réalisé une série d'expériences visant à encourager et flatter l'animal. Listan et Luzio ont montré que notre enthousiasme à leur sujet étaient des marqueurs suffisants pour les inciter à participer aux essais. Plusieurs prises sonores indiquant « c'est bien mon loulou, oh, mais que tu es beau, mais que c'est bien ! » furent

diffusées lorsque le cheval touche une surface avec son nez<sup>18</sup>. Dans ce cas, la reconnaissance du travail et l'échange produit à permis au cheval de rester concentré sur l'objet fabriqué pour lui et par un comportement exploratoire sans objectif déterminé, à le laisser nous proposer des formes scéniques partageables. Dans le cas présent, une composition sonore.

<sup>18</sup> Voir illustration 4, *Luzio joue (du piano)*.

Cette approche est décrite dans le dernier chapitre de l'ouvrage de Konrad Lorenz intitulé *La curiosité et l'activité ludique, la recherche de l'art*. Selon lui, la fonction du jeu comme la danse des corbeaux ou encore les mouvements des dauphins dans l'eau correspond à une jouissance fonctionnelle qui fait appel pour l'homme qui les observe, au sens de la beauté et de l'harmonie. Au-delà d'une simple expressivité de la forme animale, il apparaît que contempler un animal en train de jouer produit chez nous des émotions artistiques.

De nos jours, on pourrait dire qu'il existe autant de manières de pratiquer l'équitation que l'éthologie. Sur scène, on peut y voir « Le libre jeu des facteurs, sans objectif déterminé, sans finalité profonde prédéfinie, le jeu dans lequel rien n'est fixé en dehors des règles du jeu »<sup>19</sup>. Le caractère indéterminé des réactions de nos chevaux formule des énigmes pour celui qui les regarde. C'est parce qu'ils sont véritablement sur scène que cette attention portée aux moindres mouvements tend à produire du sens, à devenir éthologue en quelque sorte. C'est donc bien une expérience qui se joue ici pour le spectateur, l'expérience de l'observation active. Celle qui apporte de la connaissance, ou du moins, une rencontre avec l'altérité.

<sup>19</sup> Konrad LORENZ, *Les fondements de l'éthologie*, Paris, Flammarion, 2009, pp. 489-490.

#### Prince Joseph en tenue de soirée



Ce chimpanzé, qui fit les délices du public des music-halls, a été dressé par M. Joyat, l'un des professeurs de l'illustre Consul. Dans l'ouvrage de Pierre Hachet-Souplet, *Les animaux savants*, Paris, Lemerre, 1921, planche IV.

© Collection Alain Frère.

Improvises!



Aquarelle, feutre, 2017.  
© Carnet de recherche de Joy Dray.

Essai Willow et Listan, montage vidéo



<http://www.charlenedray.com/experimentations-07.html>

© Charlène Dray

Luzio joue (du piano)



Essai piano et capteurs capacitifs, résidence de recherche et de création  
au Manège Cascabel du Pôle National Cirque Jules Verne, août 2020.

© Charlène Dray

---

## Bibliographie

Antoine DE PLUVINEL, *Instruction du fils du roy en l'art de monter à cheval*, Amsterdam, Gallica, 1666.

Vinciane DESPRET, *Hans : le cheval qui savait compter*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2004.

Donna HARAWAY, *Manifeste des espèces de compagnies. Chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Terra Cognita », 2010.

Brune LATOUR, *Face à Gaïa*, Paris, La découverte, 2015.

Konrad LORENZ, *Les fondements de l'éthologie*, Paris, Flammarion, 2009.

Michel-Antoine LEBLANC, *Comment pensent les chevaux*, Paris, Belin, 2015.

Jocelyne PORCHER, *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte, 2014.

# Une « épiphanie » animale : *Le jour du grand jour* (Théâtre Dromesko, 2014)

Par Arianna Bérenice De Sanctis

## Abstract :

*Le jour du grand jour. Impromptu nuptial et turlututu funèbre* is a performance created in 2014 by the *Théâtre Dromesko* which celebrates everyday life' rites of passage. The performers' virtuous bodies share the stage with those of the sow Carla and the marabout Charles (among other creatures). The presence of humans and animals hint at the redundancy and the emptiness of the political and religious discourse. Moreover, they allude to the excesses and fragile balance of a wedding party that evolves to a funeral ceremony. Through the analysis of some video extracts, press articles, and interviews with the founders of the *Théâtre Dromesko*, we propose to analyse in this performance the "epiphanic" role of animals whose presence recalls and reinforces the magic grotesque and sacred dimension of the human being.

## L'épiphanie des animaux sur la scène de *Le jour du grand jour. Impromptu nuptial et turlututu funèbre*

Quand les animaux du *Théâtre Dromesko* montent sur la scène de *Le jour du grand jour*, nous assistons à une véritable épiphanie (« apparition », « manifestation d'une réalité cachée »<sup>1</sup>). De fait, en vertu de leur « altérité », ils apportent des variations de niveau, d'intensité, de rythme et offrent au spectateur, par leur simple « présence » ornée de multiples objets de scène et accessoires, des tableaux ironiques, grotesques ou surréalistes.

Si, d'un côté, leur nature animalière contribue à renforcer la charge émotionnelle du spectacle ; de l'autre, elle dévoile de nouveaux aspects dramaturgiques et ouvre à des imaginaires et à des esthétiques inattendues. Du point de vue rythmique, l'intervention de ces créatures permet d'élargir le spectre des possibilités temporelles et de captiver davantage l'attention

<sup>1</sup> Empr. au lat. chrét.  
Epiphania, gr. τ ᾶ Ε π ι φ ᾶ  
ν ι α neutre plur. subst. de  
l'adj. ἑ π ι φ ᾶ ν ι ο ς « qui  
apparaît », ἑ π ι φ ᾶ ῖ ν ω «  
faire voir, montrer », Centre  
National de Ressources  
Textuelles et Lexicales :  
[https://www.cnrtl.fr/  
etymologie/%C3%A9piphanie](https://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9piphanie)

du public, en créant un effet de dilatation et de condensation des actions scéniques.

Dans cet article, nous analysons tout d'abord la genèse du *Théâtre Dromesko* en abordant brièvement le parcours humain et artistique des deux fondateurs de la troupe, Igor et Lily, ainsi que l'historique de leurs liens avec les animaux (en particulier avec le marabout Charles). Ensuite, nous nous focalisons sur les prémices de la création du spectacle *Le jour du grand jour*. Enfin, nous clôturons notre article en donnant quelques possibles interprétations sur la nature et l'efficacité de cet exemple de coopération entre humains et animaux dans le spectacle vivant.

## D'où viennent-ils, ces *Dromesko* ?

Le *Théâtre Dromesko*<sup>2</sup> pourrait facilement se définir comme un collectif ou une compagnie familiale. Fondée en 1990 par Lily et Igor, la troupe compte des collaborateurs stables parmi lesquels les deux filles du couple, Zina et Fanny, qui en font partie depuis leur enfance<sup>3</sup> (et qui ont été parallèlement formées dans des écoles de cirque)<sup>4</sup>. Dans les dernières créations<sup>5</sup>, la première s'est spécialisée en tant qu'interprète, la deuxième comme responsable de la lumière et de la photographie :

Ben ouais, c'est une famille, une histoire de famille. C'est une famille, ce n'est pas des fausses familles. Ce n'est pas des tribus, c'est des gens qui meurent, d'autres qu'on rencontre, d'autres qui ne meurent pas et avec qui on peut se séparer, voilà. Mais c'est vrai que ce sont des problèmes de connaissance, voilà. Mais on ne fait jamais, on ne prend pas les pages jaunes en disant : tiens, une danseuse, voilà. C'est de la rencontre, toujours<sup>6</sup>.

L'aspect communautaire de l'ensemble est pleinement revendiqué par Igor qui, à la question posée par Rosita Boisseau : « alors, est-ce que vous changez éventuellement les équipes, ou est-ce que c'est quelque chose qui vous déplaît ? », répond :

Je déteste remplacer. Je préfère saborder quelque chose que de remplacer quelqu'un, ouais. C'est pas remplaçable. Je suis un peu con là-dessus, peut-être. Enfin, ce n'est pas du sentimentalisme, mais en même temps quand on fait quelque chose avec quelqu'un, je supporte... bon, c'est arrivé. Et je n'aime pas ça, c'est comme une infidélité. Je remplace pas Lily, c'est ma femme, c'est pareil avec les gens, c'est des histoires d'amour, comme sur un moment, quoi, sur un chemin. Et je trouve ça... autrement, c'est comme si n'importe qui pouvait faire n'importe quoi. C'est comme un acte unique, même si ça se refait partout, d'autres gens. J'ai du mal avec remplacer des gens<sup>7</sup>.

Lily et Igor possèdent une formation artistique solide et polyvalente, qui leur a permis de concevoir des œuvres artistiques à 360 degrés. La première, issue du rock et des arts plastiques, participe à l'aventure du *Cirque Aligre* dans la deuxième moitié des années 1970, puis intègre l'équipe *Zingaro* au début des années 1980. Le deuxième, initié au piano par une « élève de Poulenc »<sup>8</sup>, puis à l'orgue par Suzan Landale et André Isoir<sup>9</sup>, commence à pratiquer des

<sup>2</sup> Le nom de la compagnie s'inspire du terme grec δρόμος, qui signifie « course » et « champ » et du mot tzigane dromesko « itinérant ».

<sup>3</sup> « D'ailleurs, on met tous les gens qu'on aime sur scène ! Nos filles y sont depuis leur enfance, et elles sont toujours avec nous – l'une est sur scène, l'autre fait la lumière », Igor in Aurélien Martinez : Igor : « Chez Dromesko, personne n'est dressé ! », *Le petit Bulletin*, Grenoble, mardi 26 mars 2019, <http://www.petit-bulletin.fr/grenoble/theatre-danse-article-64048.html>

<sup>4</sup> Zina GONIN-LAVINA, l'aînée du couple a été formée comme contorsionniste dans l'école de cirque des Medini, Verstrate Creation, à Fontenay-sous-bois, <http://www.ecoledecirquemedini.com/wp/>

<sup>5</sup> Zina et Fanny GONIN-LAVINA apparaissent sur le site de la compagnie comme membres officiels de l'équipe artistique à partir de 2009, dans le spectacle *Arrêtez le monde, je voudrais descendre*, 2009.

<sup>6</sup> Entretien de Rosita BOISSEAU à Igor DROMESKO. Part. 4, chap. 20, Grands entretiens Ina, <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dromesko/igor-dromesko/transcription>

<sup>7</sup> *Ivi*. Part. 6, chap. 26.

<sup>8</sup> *Ivi*. Part. 1, chap. 1.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

numéros d'acrobatie et de jonglage dans le quartier de Saint-Germain-des-Près à Paris dans les années 70, en duo avec Paillette :

Avec Paillette qui s'appelle Jacques Maistre, Paillette de son nom, comme je m'appelle Igor, son nom de route, qui était acrobate, qui avait travaillé avec Jules Cordières, le Palais des Merveilles [...]. Mon frère Branlo, «[Branletant] la Désespérance», qui faisait l'automate vers Mouffetard et moi avec Paillette, le prince Petite Paillette. On faisait de l'acrobatie, et c'était de la tchatche quoi, la rue, il faut parler<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> *Ivi.* Part. 1, chap. 2.

Puis, en 1977, il fonde avec son frère Branlo et Paillette, le *Cirque acrobatique et burlesque du baron d'Aligre*, au sein duquel il travaille jusqu'au 1982. Jean-Pierre Thibaudat décrit ainsi la démarche de cet ensemble :

Il y a un siècle - au mitan des années 80 - Igor, son frère Branlo et quelques autres avaient inventé une forme de spectacle qui ne ressemblait à rien c'est-à-dire qui leur ressemblait à plein tube : un peu cirque (chapiteau, piste), un peu bistrot (vin chaud), un peu tzigane (orchestre), un peu punk (rats), un peu Zampanò, cela s'appelait *le Cirque Aligre* et on pouvait y faire son marché de merveilles<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Jean-Pierre THIBAUDAT, *Les Dromesko reçoivent chez les Zingaro*, 22 novembre 2016 : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20070607-RUE4423/les-dromesko-recoivent-chez-les-zingaro.html>

Ensuite, à partir de 1983, Igor participe à la création du *Cirque Zingaro* au fort d'Aubervilliers avec son frère Branlo et Clément Marty (à l'époque connu sous le pseudonyme de Martex, puis celui plus célèbre de Bartabas, qui avait rejoint l'aventure d'*Aligre*) où il fait une rencontre qui sera déterminante pour la suite des événements :

C'est d'ailleurs chez *Zingaro* que ces deux-là, Igor et Lily, se sont rencontrés. Lui, un fondu du théâtre de rue formé à l'impro au fil des rencontres comme celle de Paillette, alias Jacques Maistre. Elle, ancienne chanteuse de rock qui a longtemps écumé les scènes avec Andrew More<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Christophe LEHOUSSE, *op. cit.*

Ou encore :

Un jour Lily entra sous le chapiteau [de *Zingaro*] avec sa chevelure flamboyante et s'y trouva bien<sup>13</sup>.

En 1986, Igor et Lily se marient, puis deux ans plus tard, ils abandonnent *Zingaro* à cause de quelques incompréhensions et disputes avec les autres membres de l'équipe, et ils s'installent dans le jardin des parents d'Igor en attente de se consacrer à un nouveau projet artistique :

<sup>13</sup> *Ibidem.*

Je suis parti avec ma caravane dans le jardin de mes parents avec Lily. Un an et demi, voilà, on a fait Fanny, notre deuxième fille. On n'a pas perdu de temps complètement. Et pendant que Lily était enceinte de Fanny, elle avait déjà un bon gros ventre. À chaque fois qu'elle allait faire les courses, son caprice de femme enceinte, ce n'était pas d'acheter des éclairs, religieuses au chocolat. C'était d'acheter des oiseaux. Elle revenait à chaque fois avec des piafs. [...] Donc, je commence à faire une volière pour mettre ses perruches. Et puis après, il y a eu soixante piafs, quoi. Et là, on s'est dit : bon qu'est-ce qu'on va faire ? Il faut bien qu'on fasse quelque chose. Donc, on s'est dit : on va faire une volière. Il y avait beaucoup de perruches, des becs pointus, il y avait des corneilles. Moi, j'ai toujours aimé les corvidés. Ce n'est pas les corbeaux parce que c'est des corneilles, le grand corbeau<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Entretien de Rosita BOISSEAU avec Igor DROMESKO, part. 4.

Ainsi, en 1990, en même temps que le projet *La Volière Dromesko* naît un lieu et une compagnie homonyme accueillie en résidence à Rennes par le Théâtre national de Bretagne.

En fait de *Volière*, il s'agit d'une grande coupole transparente recouverte d'un chapiteau. *La Volière* n'est pas seulement un lieu de représentation, mais aussi le décor du spectacle dans lequel les animaux évoluent aux sons des musiques tziganes. Ce ne sont ainsi pas moins de 240 oiseaux, chevaux, et autres animaux qui viennent émerveiller petits et grands. Le tout orchestré par une quinzaine d'artistes venus d'horizons divers<sup>15</sup>.

Dès sa fondation, le *Théâtre Dromesko* est caractérisé par l'itinérance, le recours aux animaux, l'invention et la construction de différents espaces de jeu<sup>16</sup>. Dans son répertoire, il mélange, entre autres, des éléments issus du théâtre, du cirque, de la danse et de la musique tzigane. En 1991, *La Volière*, premier spectacle du groupe, est présenté au Théâtre Vidy-Lausanne. Créé sous la direction de Matthias Langhoff, il sera joué 353 fois en Europe et marquera le début d'une série d'œuvres conçues dans des espaces démontables tels que *La Baraque, cantine musicale* (1995), *Les Voiles écarlates* (2000), *L'Utopie fatigue les escargots* (2003) :

On n'a rien contre les théâtres en dur attention, mais c'est vrai que cette baraque, ça nous permet de montrer des choses qui ne fonctionneraient pas dans un théâtre fixe. Et puis là, les gens rentrent chez quelqu'un, ils mettent vraiment les pieds dans un lieu de vie<sup>17</sup>.

## Les animaux : des compagnons sur la scène et dans la vie

Le travail avec les animaux, et en particulier avec les volatiles qui, comme le rappelle Marika Maymard, évoquent dans plusieurs cultures, « l'enchantement, la liberté et l'exotisme pour [leur] palette de sons et de couleurs<sup>18</sup> », a marqué l'activité d'Igor, dès les débuts de sa carrière. Dans le cirque *Aligre*, à côté des numéros de rats, animés principalement par son frère Branlo<sup>19</sup>, des oies et des dindons intervenaient sur la scène (mais aussi hors-scène). Igor raconte, dans son entretien avec Rosita Boisseau, les réactions du public face à la présence parfois encombrante et déstabilisante de ces animaux dans l'espace théâtral :

Il y avait les dindons, on les laissait coucher, ils dormaient dans les gradins. C'est comme de grosses bestioles impressionnantes quoi, il y avait plein de sortes. Mon frère avait trouvé six... Il y avait le Bronzé d'Amérique là, les gros qui font 18 kilos, [...] qu'on ne trouve plus, puisqu'il n'y a plus les fours des boulangers pour les faire cuire, donc il faut les découper. [...] Il y avait les Bronzés d'Amérique, les Bleus de Suède, enfin il y avait plein de dindons. Ils étaient là quand le public entrait, mais avec leur truc mou là, en train de dormir dans les gradins. Et quand c'était plein en général [...] Ils [les spectateurs] me disaient : On n'a plus de place. Eh ben vous n'avez qu'à les faire descendre, et tu vois ces grosses bêtes... En plus quand ils s'envolent, c'est comme des bombardiers. Ils se scratchent, ce n'est pas des colombes. Enfin, ce n'est pas très délicat

<sup>15</sup> Elina, Maria et Charlotte JOLIVET, *La place de l'animal au théâtre*, Thèse pour le doctorat vétérinaire, École nationale vétérinaire d'Alfort, février 2012. p. 12. *La Volière* a été réalisée par l'architecte Patrick BOUCHAIN d'après les dessins d'Igor. Données tirées de : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00545/la-voliere-dromesko-pour-de-droles-d-oiseaux.html>

<sup>16</sup> Depuis 1998, le *Théâtre Dromesko* est installé sur le site de la ferme du Haut-Bois à Saint-Jacques-de-la-Lande.

<sup>17</sup> Igor et Lily in Christophe LEHOUSSE, *op. cit.*

<sup>18</sup> Marika MAYMARD, *Les oiseaux*, in *Encyclopédie des arts du cirque*, CNAC/BNF : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/dressage/animaux-savants/les-oiseaux>

<sup>19</sup> Une courte vidéo documentaire sur le *Cirque Aligre* peut être visionnée sur le site de l'Ina. *Branlotin du cirque Aligre*, le 14 novembre 1980 : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00536/branlotin-du-cirque-aligre.html>

quoi, ils sont un peu lourds. Les dindons, les oies, les rats, [la petite] chevale. Enfin voilà, Martex et Bartabas, quand on était là, il avait son cheval [...] [qui] s'appelait Pépère<sup>20</sup>.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les oiseaux ont été le moteur de construction de *La Volière*, accompagnés par d'autres animaux, ils avaient participé à différents spectacles de la troupe. Quand, quatre ans après avoir bâti cet espace au fort pouvoir évocateur, les *Dromesko* le quittent pour se consacrer au projet des « baraques », les animaux continuent à être au cœur de leur aventure et de leur répertoire. La présence précieuse de ces collaborateurs est souvent revendiquée par Igor et Lily et mise en avant par les critiques. Jean-Pierre Thibaudat, journaliste qui suit la compagnie dès sa fondation et lui a consacré une monographie, souligne à plusieurs reprises l'importance des partenaires à deux ou quatre pattes au sein de la troupe. Ainsi, par exemple, concernant le spectacle *Margot* (2005), il raconte :

Margot est le nom d'une reine, mais chez Dromesko c'est d'abord le nom d'une chienne. Bouledogue. C'est elle que l'on voit sur l'affiche du spectacle, coiffée d'une royale couronne<sup>21</sup>.

Quant au spectacle *Arrêtez le monde, je voudrais descendre* (2009), Thibaudat rappelle que les animaux apparaissent sur la scène à deux reprises, la première fois en chair et os, la deuxième fois évoquée par les masques des musiciens :

Un âne, une chèvre, un coq, une poule, un chien, un cochon et bien sûr Charles le marabout font partie de la distribution. Et les musiciens jouent plusieurs séquences avec des masques d'animaux<sup>22</sup>.

Cet emprunt symbolique de caractères animaliers est présent également dans *Le jour du grand jour*, notamment au moment du cortège funéraire quand le bec du marabout Charles « fait écho à celui que tous les acteurs portent alors sur le visage, à la manière des médecins de peste chez Molière<sup>23</sup> ». D'ailleurs, il est important de signaler que ce marabout<sup>24</sup> est un fidèle interprète de la troupe depuis vingt-neuf ans<sup>25</sup>. Igor et Lily reviennent à plusieurs reprises sur les circonstances de l'acquisition de ce majestueux volatile :

Et puis, on est allé une fois, c'était à Upie [...]. Il y avait un gars [...] qui était responsable des oiseaux au zoo de Vincennes avant et qui a ouvert un parc d'oiseaux. Et il avait des marabouts. Et Lily, elle, est tombée amoureuse [...] des marabouts. [...] Donc, on est allé à Animal Center et on a dit : on voudrait un marabout. Il a dit : Revenez dans une semaine, je vous dis si je peux en trouver un. Et trois semaines après arrivait un marabout dans une boîte comme ça. Il était replié comme un truc en kit, là, comme un marabout d'Ikea ou de je ne sais pas où. Et c'est Charles, monsieur Charles qui était craintif au début, sortant de sa boîte. Ça fait 23 ans [29 en 2019] qu'il est avec nous, il est toujours là [...]. Et s'il [...] ouvre ses ailes encore pendant quinze ans, je ne sais pas ce qu'on va faire<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> Entretien de Rosita BOISSEAU avec Igor DROMESKO, *op. cit.* part. 2, chap. 10.

<sup>21</sup> Jean-Pierre THIBAUDAT, *Dromesko Souvenirs d'Igor – Baraquement d'utilité publique, Saint-Jacques-de-la-Lande*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 95.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>23</sup> Christophe LEHOUSSE, *op.cit.*

<sup>24</sup> « Le marabout d'Afrique, *Leptoptilos crumeniferus*, est un grand oiseau d'Afrique de la famille des Ciconiidae. C'est la plus grande espèce parmi les cigognes, mesurant 1,5 mètre de hauteur avec une envergure de 2,6 mètres. Majoritairement gris et blanc, il a la tête et le cou roses, dépourvus de plumes, une poche gulaire nue et pendante, rouge et gonflable, ainsi qu'un bec droit et imposant. Cet échassier se nourrit essentiellement de charognes. », Marabout d'Afrique, *Zoologie*, in *Encyclopædia Universalis* : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/marabout-d-afrique-zoologie/>

<sup>25</sup> « Les animaux sont là sans arrêt, dans le travail tu sais déjà avec qui tu travailleras, on travaille avec ceux qui sont là : Charles, le marabout, il est là depuis 26 ans, Carla, depuis 6 ans », in *Le Jour du Grand Jour*, entretien vidéo à Igor et Lily, publié le 30 mars 2016 par Carrefourstv : <https://www.youtube.com/watch?v=qLTF5YVkBObc>

<sup>26</sup> Entretien de Rosita BOISSEAU avec Igor DROMESKO, *op. cit.*, part. 4.

## Le jour du grand jour : La grande histoire par la micro-histoire

*Le jour du grand jour. Impromptu nuptial et turlututu funèbre* est une création de 2014, produite par le *Théâtre Dromesko*, Bonlieu Scène Nationale – Annecy, le TNB – Rennes et le Théâtre Garonne – Toulouse<sup>27</sup>. Dans le programme de salle, un poème nous offre un portrait impressionniste (ou mieux, pointilliste, pour le dire avec les mots d'Igor)<sup>28</sup> du spectacle dans lequel son sens global se construit par le montage de petits éléments quotidiens dans toute leur puissance poétique :

Discours et délirium républicain

sur de petits canapés les invités parlent la bouche pleine

une mariée

dans le sillage de son voile immense se dessinent les événements du manège de la vie

la belle famille n'est pas toujours moche

baptême canin

jeunes amoureux et fureur du dieu jaloux

cortège funèbre des animaux

défilé des mariées à la dérive

amantes processionnaires drapées dans leur dignité d'écume

banquet...<sup>29</sup>

Le choix de la troupe s'est orienté vers un espace scénique bifrontal qui a permis non seulement de construire un dispositif où les performeurs *viennent déranger par moment le public placé face à face*<sup>30</sup>, mais aussi de donner une orientation dramaturgique signifiante : « deux transepts ont été fabriqués qui cernent la baraque, l'un à jardin, pour les solennités et l'autre à cour, pour la préparation des plaisirs culinaires<sup>31</sup> ». Dans la plupart des spectacles des *Dromesko*, l'espace de jeu est bâti de manière artisanale, ce qui révèle davantage une multi-spécialisation des membres de la troupe ainsi qu'une dextérité dans le domaine architectural, qui n'est pas anodine dans le monde du spectacle vivant :

Les baraques qu'on monte sont à la fois l'enveloppe, notre petit théâtre forain, et le décor. C'est un ensemble. D'ailleurs, j'aime autant faire le montage de la baraque que jouer le spectacle<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> La conception, la mise en scène et la scénographie de *Le jour du grand jour* sont d'Igor et Lily. Le texte a été composé par Guillaume Durieux. Parmi les interprètes (humains) figurent Igor, Lily, Guillaume Durieux, Philippe Cottais, Elsa Foucaud, Zina Gonin-Lavina, Florent Hamon, Revaz Matchabeli et Violeta Todo Gonzalez. L'univers sonore a été composé par Morgan Romagny, la lumière et la photographie par Fanny Gonin, le décor par Philippe Cottais et les costumes par Cissou Winling assistée de Catherine Sardi. Données tirées de : <http://www.dromesko.net/fr/spectacles/le-jour-du-grand-jour>

<sup>28</sup> À une question sur les modalités de répétition chez les Dromesko, Igor répond : « On se renifle, on balance... en faisant juste attention de pas trop en faire, de redigérer pour les gens qui viennent nous voir. Du bon théâtre c'est du théâtre pas prédigéré Dromesko n'a pas un style, c'est pointilliste et puis les gens tirent des traits », in *Le Jour du Grand Jour*, entretien vidéo à Igor et Lily, publié le 30 mars 2016 par Carrefourstv, *op. cit.*

<sup>29</sup> Données tirées de : <http://www.dromesko.net/fr/spectacles/le-jour-du-grand-jour>

<sup>30</sup> Nous paraphrasons ici les mots d'Igor « On a monté un dispositif bifrontal, le public est face à face, il se regarde, nous on vient un peu les déranger au milieu, ça s'est le dispositif du jour du grand jour. À chaque spectacle on construit une nouvelle baraque qui, en même temps, est l'enveloppe du spectacle, ce qui fait les murs, mais c'est le décor aussi », in *Le Jour du Grand Jour*, entretien vidéo à Igor et Lily, 30 mars 2016 par Carrefourstv, *op. cit.*

<sup>31</sup> Véronique HOTTE, *op. cit.*

<sup>32</sup> Aurélien MARTINEZ, *op. cit.*

L'espace chez les *Dromesko* est à la fois un lieu public et intime. Cette caractéristique contribue à fluidifier la distinction entre le quotidien et le spectaculaire et rend l'expérience du spectateur d'autant plus intense et (parfois) dépayssante :

Quand les gens rentrent dedans [dans nos espaces], ils rentrent vraiment chez nous, ils le sentent. Et c'est pour ça qu'à chaque fois, on a toujours fait nous-mêmes nos structures, comme la volière à l'époque, ou la baraque de maintenant. On est comme des escargots, on voyage avec notre maison quand on tourne<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

Cette vision holistique et artisanale du métier, qui inclut la compétence scénographique artisanale, a d'ailleurs une répercussion directe sur le jeu d'acteur, comme l'explique Lily, parlant du dispositif des baraques (et, en particulier, celle de *Le jour grand jour*) :

Et là on se retrouve dans un endroit complètement dénudé, c'est-à-dire que là il faut de la tenue aussi, il faut être juste à l'intérieur de ça, car on a pas d'artifices de quoi que ce soit [...] ça c'est une chose que j'aime bien, vraiment<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> *Ibid.*

La pièce s'ouvre sur un rassemblement de citoyens assis en rangées qui assistent à une inauguration animée par « un maire au discours républicain peu orthodoxe ou encore un prêtre moderne aux paraboles et aux commandements désopilants »<sup>35</sup> et réagit aux mots prononcés avec des mouvements du quotidien chorographiés. Le public découvre ainsi ce premier « mouvement », dont il fait aussi partie, étant donné la configuration de l'espace scénique, et qui le renvoie à la redondance et à la vacuité du discours de certaines sphères du politique et du religieux. Le spectacle se poursuit par une série de danses et de tableaux vivants qui, comme dans un vortex nous conduit des excès d'une fête de mariage à l'ambiance fragile et tendue d'un repas d'un vieux couple et débouche enfin sur une cérémonie de funérailles.

<sup>35</sup> Julie CADILHAC : *Le jour du grand jour : une oraison nuptiale d'une intense poésie de la Cie Dromesko*, « Lagrandeparade.fr », article mis à jour le 20 septembre 2016. La journaliste reporte dans son article deux phrases prononcées au début du spectacle : « Osons emprunter la bande d'arrêt d'urgence qui nous mène au Seigneur », « Inspirons le Seigneur. Expirons nos rancœurs » : <https://www.lagrandeparade.com/l-entree-des-artistes/cirque/363-le-jour-du-grand-jour-une-oraison-nuptiale-d-une-intense-poesie-de-la-cie-dromesko.html>

Le commencement, à la fois rituel, ironique et solennel, résonne avec la fin du spectacle, quand le public est invité à prendre un verre autour d'une table placée sur la scène sur laquelle sont allongés les mannequins des mariés. Entre la première et la dernière scène, les corps vertueux des performeurs partagent l'espace scénique avec ceux de mannequins mais aussi ceux d'un poney à la tête d'un convoi funéraire, d'une bouledogue à la très longue laisse rouge vif, d'un marabout qui déploie magistralement ses ailes, et d'une truie qui étend de son museau un long tapis rouge :

Le tapis rouge est déroulé précautionneusement selon la technique personnelle de la truie Carla qui déplie vivement l'accessoire scénique avec son groin, accompagnant de sa façon furtive et bestiale le déroulement ordonné des festivités<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Véronique HOTTE, *op. cit.*

De cette manière se réalise aussi l'exploration de cette « porosité entre la fiction et le réel »<sup>37</sup>, si chère aux *Dromesko*. À travers l'emploi alterné d'humains, de mannequins et d'animaux, ils créent un effet répétitif de rapprochement et de mise à distance de ces trois univers et poussent le spectateur à une réflexion sur les limites entre réel et fictif, organique et inanimé.

Les deux fondateurs du *Théâtre Dromesko* reviennent sur le processus de création de *Le jour du grand jour* pour préciser le choix des thèmes qui y sont abordés. En effet, avant de décider de se pencher sur des expériences inspirées de leur vécu, Igor et Lily avaient proposé deux autres projets qui avaient été tous deux refusés et sur chacun desquels la compagnie avait déjà travaillé pendant huit mois. Le premier consistait à monter *l'Hamlet machine* (Heiner Müller, 1998) sous la direction de Mathias Langhoff, le deuxième était un projet en collaboration avec Jacques Bonnafé<sup>38</sup>. Aux regrets liés aux refus de ces deux projets - qui obligent l'équipe à abandonner leurs réalisations malgré le travail déjà réalisé -, s'ajoute la déception venant de la prise de conscience que la production et la trajectoire artistiques de *Dromesko* sont désormais relégués, par les programmeurs, aux circuits du cirque et du théâtre de rue. Cela inflige au groupe une sorte de censure. En effet, toute nouvelle proposition qui vise une scène théâtrale plus conventionnelle, est rejetée car estimée peu conforme aux attentes de la critique (et peut-être du public habituel ?). Igor explique que l'ensemble a été plutôt déconcerté et ralenti par les obstacles rencontrés lors de cette phase de création, jusqu'au moment où, une suite d'événements relevant de la sphère intime, lui ont fourni une nouvelle inspiration :

« On se retrouvait un peu sans rien et puis notre fille s'est mariée, notre fille aînée, Zina, et puis on a un petit chien qui est mort, après le petit chien il y a eu mon père qui est mort, du coup c'était une façon pour nous d'ouvrir une petite porte pour parler de ces grandes choses, ouvrir une petite porte pour parler de choses qui concernent tout le monde<sup>39</sup>. »

En effet, c'est grâce à la puissance ordinaire de ces cérémonies et rituels de passage que les *Dromesko* arrivent à atteindre l'universel en passant par le personnel, sans négliger le respect de la dimension privée, car comme ils le disent sur le site de la compagnie :

L'intime a besoin d'une belle musique, d'un peu d'apparat, d'un zeste théâtral pour ne pas s'abîmer dans l'impudeur en se livrant au public. Ce jour-là doit être grand pour ne pas être obscène<sup>40</sup>.

Du point de vue du processus de création de *Le jour du grand jour*, Igor et Lily racontent que, à l'occasion de la fête de mariage de leur aînée Zina, ils invitent une quarantaine de personnes dans leur maison en Bretagne. Ce temps de partage avec des personnes chéries, la cérémonie et le repas offrent aux *Dromesko* une collection d'images poétiques et de matériaux précieux et variés qui, comme l'affirme Igor dans plusieurs entretiens, constitueront une véritable pré « répétition »<sup>41</sup> du nouveau spectacle :

<sup>37</sup> Aurélien MARTINEZ, *op. cit.*

<sup>38</sup> *Le jour du grand jour*, entretien avec Igor DROMESKO et Guillaume DURIEUX : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Jour-du-Grand-Jour/>

<sup>39</sup> *Le Jour du Grand Jour*, entretien vidéo à Igor et Lily, publié le 30 mars 2016 par Carrefourstv, *op. cit.*

<sup>40</sup> Données tirées de : <http://www.dromesko.net/fr/spectacles/le-jour-du-grand-jour>

<sup>41</sup> « En fait, notre fille Zina, qui joue d'ailleurs avec nous, s'est mariée récemment. On a eu quarante personnes à la maison et alors on s'est dit : on a déjà fait une partie des répéts... Là-dessus, on a aussi eu notre lot de malheurs, comme chacun quoi. Du coup, on s'est lancé sur ce thème aigre-doux ». Christophe LEHOUSSE, *op. cit.*

Les êtres comme les paroles, les situations comme les accessoires : tout cela est polyphonique. Et on se dit que c'est un des rares moments humains où il y a un avant et un après... comme au nouvel an<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Données tirées de : <http://www.dromesko.net/fr/spectacles/le-jour-du-grand-jour>

Ce n'est pas la première fois que la pratique qui consiste à se tourner vers les moments topiques de l'existence et à puiser dans l'imaginaire intime est adoptée, comme le souligne Thibaudat, cette pratique est assez courante chez les *Dromesko* qui « n'ont pas leur pareil pour retenir au vol les petits moments de poésie contenus dans des rituels apparemment anodins <sup>43</sup>».

<sup>43</sup> Christophe LEHOUSSE, *op. cit.*

## Les animaux chez *Dromesko* : dressage ou négociation ?

Pas de spectacle d'Igor et Lily sans animaux. Une règle d'or. Celle de l'imprévisible. On ne dresse pas les animaux chez *Dromesko*. Il y a des animaux que l'on domestique et dresse comme le cheval – et là l'homme est le maître du monde –, d'autres qui en font qu'à leur tête comme les corbeaux de *la Volière* – et là l'homme démuni n'a qu'à bien se tenir. Et puis il y a les animaux qui doivent faire des choses et les font si cela leur chante, telles les facéties de Charles, le marabout mascotte, ou la chienne Paulette. Les animaux participent à cette part d'imprévu qui traverse tous les spectacles du *Théâtre Dromesko*<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Jean-Pierre THIBAUDAT, *op. cit.*, 2010, p. 95.

Les fondateurs de *Dromesko* répètent à plusieurs reprises que la pratique du dressage n'est pas utilisée au sein de leur compagnie, ils préfèrent plutôt employer le mot « complicité » pour définir le type de relation tissée avec leurs partenaires à deux ou quatre pattes :

Igor : De toute façon, chez *Dromesko*, personne n'est dressé, que ce soit les danseurs, les musiciens, les comédiens ou les animaux ! On se connaît bien les animaux et nous, on fait tout ensemble : c'est une question de complicité. Sur scène, ils sont eux-mêmes, comme nous<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Aurélien MARTINEZ, *op. cit.*

Ce point de vue est partagé et réaffirmé par Lily :

Lily : Certes, il y a des animaux, mais ils ne sont pas dressés. Ils vivent en permanence avec nous<sup>46</sup>.

La notion de cohabitation revient également à plusieurs reprises dans les discours des *Dromesko* pour éclairer les liens très serrés qu'ils entretiennent avec les animaux de la troupe. Toutefois, il est évident que, si le partage des espaces de vie et de jeu peut créer un sentiment communautaire et un terrain d'entente, il n'efface nullement le rapport de dépendance (nourriture, soins, etc.) qui subordonne l'animal à l'homme. En outre, comme le souligne Heidegger :

<sup>46</sup> Entretien avec Igor et Lily *Dromesko* sur le site web de la Scène nationale du Sud-Aquitain : <https://www.scenenationale.fr/artiste/igor-et-lily-dromesko>

Nous avons des animaux domestiques à la maison, ils « vivent » ensemble avec nous. Mais nous ne vivons pas avec eux si vivre veut dire : être à la manière de l'animal. Néanmoins nous sommes avec eux [...] Cet être ensemble avec les animaux est tel que nous laissons ces animaux se mouvoir dans notre monde. Nous disons : le chien est couché sous la table, il bondit dans l'escalier.

Mais le chien se comporte-t-il envers une table en tant que table, envers un escalier en tant qu'escalier ? <sup>47</sup>

Si, dans les deux dernières lignes, nous remplaçons : les mots « table » et « escalier » par « scène » et « jeu », nous soulèverions des questions essentielles concernant la perception et le ressenti des animaux au théâtre. Celles-ci feraient ressortir, de manière encore plus évidente, leur inégalité face aux humains, notamment dans l'exercice du libre arbitre. En effet, même en admettant que l'animal associe sa présence sur scène à un moment agréable de son existence, il reste le fait que, en aucun moment, il décide volontairement de ce qui s'y déroule. L'animal n'est peut-être pas dressé chez les *Dromesko*, mais en tant que *domesticus*, du latin, « de la maison, famille » et dépendant par son existence de l'être humain, le *dominus*, « maître, propriétaire », il est apprivoisé et conduit à effectuer des gestes dans un cadre spectaculaire.

Toutefois, la coexistence entre hommes et animaux, ainsi comme mise en œuvre par les *Dromesko* dans leurs lieux de vie et de spectacle où les cages, les laisses, les enclos sont très limités, fait comprendre plus facilement la nature « amicale » de leurs liens. Ce partage, qui s'étend dans la durée et se déroule dans le respect des nécessités et des habitudes de chacun, transforme le fruit d'une négociation quotidienne en une silencieuse et efficace entente artistique.

En ce qui concerne la relation professionnelle qui peut s'établir sur la scène entre l'humain et l'animal et qui conduit de nombreux performers à utiliser le concept d' « équipe », la philosophe Vinciane Despret apporte un éclairage significatif. Elle observe que, dans la plupart des cas, il est possible de constater l'existence d'une réelle collaboration dans laquelle « la distribution de l'initiative ne cesse de se négocier <sup>48</sup> ». À ce propos, la philosophe rapporte une anecdote de Dominique Lestel où il apparaît que l'animal, non seulement coopère à la réussite de son compagnon humain sur la scène, mais lui pose parfois de nouveaux défis qui le contraignent à adopter une certaine réactivité dans le jeu :

Un bonobo présentait chaque soir, avec son dresseur, une série de numéros de cirque. Il exécutait de bonne grâce tous les tours convenus et soigneusement préparés avec ce dernier. Mais tous les soirs, pour le final, ce bonobo espiègle inventait un nouveau, et obligeait son dresseur, à chaque fois plus perplexe, à « rattraper le coup » et à s'ajuster in extremis à l'animal afin de maintenir, pour le public, l'illusion que c'était bien l'humain qui avait, comme il est d'usage, dirigé la performance<sup>49</sup>.

Lors de l'interaction avec leurs animaux sur la scène, Igor et Lily constatent aussi l'existence d'une dimension « imprévisible », qu'ils estiment toutefois indispensable et efficace dans leur métier car elle les contraint à la précision :

Je ne pourrais pas imaginer un théâtre sans animaux [...] ce qu'il y a d'intéressant chez les animaux, c'est qu'ils ne jouent pas : ça crée toujours une incertitude sur scène, ça t'oblige à une certaine rigueur <sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Martin HEIDEGGER, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, trad. D. Panis, Paris, Gallimard, 1992 (éd. originale : Friedrich-Wilhelm von Herrmann, 1929-1930), p. 310.

<sup>48</sup> Vinciane DESPRET, *Bêtes et Hommes*, Hors série Connaissance, Paris, Gallimard, 2007, p. 93.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>50</sup> Christophe LEHOUSSE, *op. cit.*

L'imprévisibilité est également reliée, chez d'autres circassiens qui coopèrent avec les animaux, au concept de présence. A ce propos, par exemple, leur collègue et ami Bartabas affirme :

L'animal, lui vit le moment, il vit l'instant, il est toujours dans le moment présent. C'est pour ça qu'on dit souvent que les animaux sont des comédiens redoutables : un animal ne peut pas être mauvais comédien parce qu'il est toujours dans l'instant présent donc quand il est en train de faire quelque chose, il est forcément juste. C'est pour ça que les comédiens ont souvent un peu peur de jouer avec des enfants et des animaux<sup>51</sup>.

Dans *Le jour du grand jour*, les animaux jouent avec la perception et la sensibilité des spectateurs, afin d'éveiller en eux de multiples associations mentales. Ils sont là pour rappeler l'essence animalière de tout être humain, mais aussi pour ouvrir le chemin au symbolique, à l'onirique, à l'univers enfantin, pour évoquer la poésie générale de l'existant. Tout semble se jouer sur la limite ou mieux sur celle que Derrida appelle la *limitrophie*<sup>52</sup>, concept que nous empruntons pour éclaircir les liens rizhomatiques qui relie l'animal à l'homme performeur et spectateur :

La limitrophie, voilà donc le sujet. Non seulement parce qu'il s'agit de ce qui pousse et croît à la limite, autour de la limite, en s'entretenant de la limite, mais de ce qui nourrit la limite, la génère, l'élève et la complique. Tout ce que je dirai ne consistera surtout pas à effacer la limite, mais à multiplier ses figures, à compliquer, épaissir, délinéariser, plier, diviser la ligne justement en la faisant croître et multiplier<sup>53</sup>.

Dans cet espace liminal de l'imaginaire, les spectateurs dansent au rythme des actions performatives animalières et s'aventurent dans ce territoire inconnu, mystérieux et fascinant, qui unit et sépare en même temps les hommes et les animaux et qui, par moments, se dévoile à leurs yeux, tout comme une épiphanie.

<sup>51</sup> Bartabas, Floras Marion, *La leçon de l'écuyer / Bartabas* ; adapté par Marion Floras, Avignon, Entre-vues, 2008, p. 49.

<sup>52</sup> L'étymologie de l'adjectif « limitrophe » vient du lat. *limitrophus*, pour *limitotrophus*, mot hybride composé du latin *limes*, limite, et du grec τρέφειν, nourrir. Dictionnaire Littré en ligne : <https://www.littre.org/definition/limitrophe>

<sup>53</sup> Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006, p. 51.

---

## Bibliographie

BARTABAS, *La leçon de l'écuyer / Bartabas*, adapté par Marion Floras, Avignon, Entre-vues, 2008.

Rosita BOISSEAU, *Entretien à Igor Dromesko*, Grands entretiens Ina : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dromesko/igor-dromesko/transcription>

Julie CADILHAC, *Le jour du grand jour : une oraison nuptiale d'une intense poésie de la Cie Dromesko*, « Lagrandeparade.fr », article mis à jour le 20 septembre 2016 : <https://www.lagrandeparade.com/l-entree-des-artistes/cirque/363-le-jour-du-grand-jour-une-oraison-nuptiale-d-une-intense-poesie-de-la-cie-dromesko.html>

Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006.

Vinciane DESPRET, *Bêtes et Hommes*, Hors-série Connaissance, Paris, Gallimard, 2007.

Martin HEIDEGGER, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, trad. D. Panis, Paris, Gallimard, 1992 (éd. Originale : Friedrich-Wilhelm von Herrmann, 1929-1930).

Véronique HOTTE, « Le jour du grand jour, impromptu nuptial et turlututu funèbre », *le Théâtre Dromesko*, publié le 3 septembre 2016 : <https://hottellotheatre.wordpress.com/page/3/>

Elina, Maria et Charlotte JOLIVET, *La place de l'animal au théâtre*, Thèse pour le doctorat vétérinaire, École nationale vétérinaire d'Alfort, février 2012 : <http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=1695>

Christophe LEHOUSSE, *Le petit théâtre de vie des Dromesko*, Seine-Saint-Denis Le Magazine, publié le 20 septembre 2016 : <https://lemag.seinesaintdenis.fr/Le-petit-theatre-de-vie-des-Dromesko>

Martine MALEVAL, *La Volière Dromesko, pour de drôles d'oiseaux* : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00545/la-voliere-dromesko-pour-de-droles-d-oiseaux.html>

Martine MALEVAL, *Branlotin du cirque Aligre*, le 14 novembre 1980 : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00536/branlotin-du-cirque-aligre.html>

Aurélien MARTINEZ, Igor : « Chez Dromesko, personne n'est dressé ! », dans *Le petit Bulletin*, Grenoble, mardi 26 mars 2019 : <http://www.petit-bulletin.fr/grenoble/theatre-danse-article-64048.html>

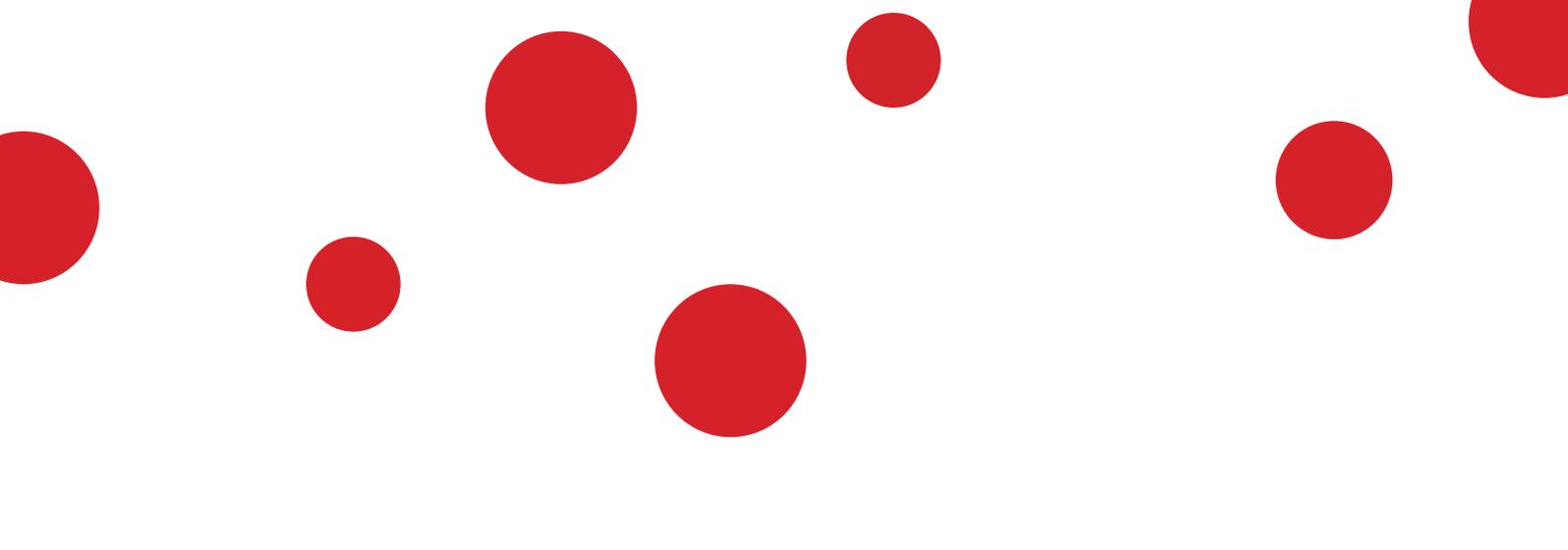
Marika MAYMARD, *Les oiseaux*, in *Encyclopédie des arts du cirque*, CNAC/BNF : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/dressage/animaux-savants/les-oiseaux>

Jean-Pierre THIBAUDAT, *Dromesko Souvenirs d'Igor – Baraquement d'utilité publique*, Saint-Jacques-de-la-Lande, Arles, Actes Sud, 2010.

Jean-Pierre THIBAUDAT, « Les Dromesko reçoivent chez les Zingaro », *L'OBS*, publié le 22 novembre 2016 : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20070607.RUE4423/les-dromesko-recoivent-chez-les-zingaro.html>

*Le Jour du Grand Jour*, entretien vidéo à Igor et Lily, publié le 30 mars 2016 par Carrefourstv : <https://www.youtube.com/watch?v=qLTf5YVkJObco>

Présentation du spectacle *Le jour du grand jour* sur le site du groupe *Dromesko* : <http://www.dromesko.net/fr/spectacles/le-jour-du-grand-jour>



# L'ANIMALITÉ AU PRISME DE L'ESPÈCE HUMAINE

*Par Corine Pencenat*

## **Abstract**

Between Human Being and Animal

This essay is about the resemblance and difference between human being and animal. It begins by observing the meaning of crossing paths, which occurs the rising of a, now current, formula “L'Espèce humaine” (Human species), mixing “genre humain” (humankind) and “espèce animale” (animal species). This expression became well known since Robert Antelme used it, in order to write about his experience of a Second World War death-camp. If then, the heart of the text highlights that confusion between human being and animal could be our epitaph, it concludes with E. de Fontenay, that being a beast arises when fear is guiding life and killing desire.

## **1er CERCLE – CONTEXTE : eux**

Le titre offre une certaine résonance avec un livre de Robert Antelme dont *L'Espèce humaine* est le titre. Publié discrètement en 1947, il sera réimprimé en 1957 chez Gallimard. Cette mise en mots d'un vécu irréprésentable est innervée par la question de ce qui fait que, dans des conditions où la qualité d'être humain est niée, il puisse rester une forme de conscience bordée par ce qui dépasse l'intérêt de sa propre survie.

La question de l'animalité dans le cadre de l'expérience de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui a connu plus d'un projet d'extermination massif, a joué un rôle dans la propagande nazie, comme dans celle des Hutus. Elle aura consisté à déshumaniser les victimes, à les assimiler à des animaux que l'on peut bien exterminer **eux**, comme on extermine les rats, ou les cancrelats.

La déshumanisation passe par une animalisation qui renvoie à une séparation sans lien entre l'animal et l'homme, et à une hiérarchisation qui attribue à l'homme un niveau supérieur à l'animal. Le « spécisme » pour le dire en termes contemporains, repose sur un héritage abrupt du cartésianisme. Si on remonte plus avant, aux sources de cet héritage, on retrouve une conception humaniste qui reprend la distinction aristotélicienne de l'homme comme « animal rationnel », une rationalité qui s'appuie sur une culture livresque, une éducation par l'écrit et par la relation de maître à disciple dans l'échange et non dans une situation de surplomb ! La différence entre l'homme et l'animal dans cette approche passerait donc par le développement de la pensée.

Élisabeth de Fontenay dans *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*<sup>1</sup> expose une pensée de Descartes plus subtile que celle de ses héritiers. Le philosophe accorde à l'animal le sentiment « qui dépend des organes du cœur ». Mais il lui refuse l'immortalité de l'âme raisonnable qui fait la pensée. L'âme attribuée aux bêtes ne pouvant être que l'âme rationnelle (puisqu'il n'y en a pas d'autre) et l'âme rationnelle ne pouvant être qu'immortelle, les attributs de l'homme qui le différencient de l'animalité relèvent de prérogatives propres au savant et au chrétien. Le présupposé est celui d'une catholicité qui met sur le même plan l'universalité et l'humanité<sup>2</sup>, résume De Fontenay.

Cette universalisation des attributs de l'homme chrétien aura autorisé les massacres les plus féroces et les plus abjects. La séparation qu'elle instaure fabrique un regard sur l'autre porté au mieux comme sur une curiosité étrangère avec laquelle aucun échange n'est envisageable. La création au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle des ménageries, puis des zoos au siècle suivant appartient à cette philosophie de la séparation, de sorte qu'il aura été possible de concevoir à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle des *Zoos humains*<sup>3</sup>, dont le principe aura été anticipé par Phineas T. Barnum toujours en avance d'un temps sur son temps. *Le roi du Puff* redressa ses finances en exhibant Joyce Heth, une vieille femme noire qu'il présentait comme ayant été la nourrice, un siècle et demi plus tôt (!) du Général Washington. Il spécula même sur son décès par un battage médiatique autour de la dissection rendue publique de ce corps improbable<sup>4</sup> ...

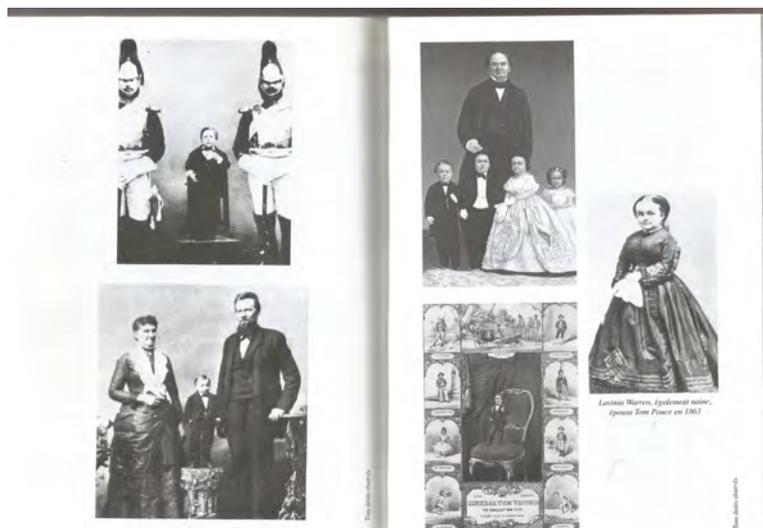
<sup>1</sup> Elisabeth DE FONTENAY, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 288.

<sup>3</sup> Gilles BOETSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, *Zoos humains, Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2002.

<sup>4</sup> Phineas T. BARNUM, *Mémoires de Barnum, mes exhibitions*, Toulouse, Édition Futur Luxe Nocturne, 2004.

### Freaks Général Tom Pouce, Barnum



L'exhibition publique des éléphants, des freaks, l'exotisme des expositions universelles, relèvent d'un même regard clivant, qui sépare l'homme de ce qu'il n'est surtout pas. Didier Daeninckx en a fait un roman difficilement oubliable, *Cannibale*. Des Canaques « civilisés » par la religion catholique sont enlevés de leur terre natale au prétexte de visiter la capitale de la métropole. Arrivés en Europe les couples et les familles sont arbitrairement séparés, et envoyés dans des zoos en France et en Allemagne. L'histoire est celle d'un de ces autochtones qui veut retrouver sa femme<sup>5</sup>...

<sup>5</sup> Didier DAENINCKX, *Cannibale*, Paris, Verdier, 1998.

## 2ème CERCLE – TITRE : porosité

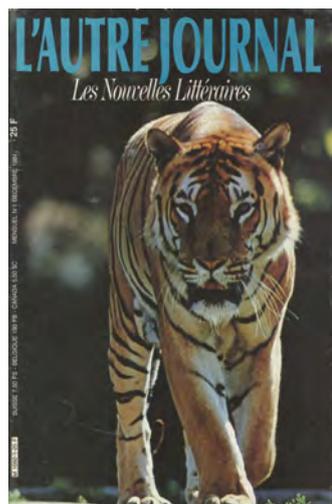
Si je reviens sur le titre du livre de Robert Antelme qui restera notre guide dans ces réflexions, je dois noter un élément remarquable, qui donne à penser : l'association des mots qui forme le titre, *L'Espèce humaine*, est le fruit d'un chiasme. Il existe en effet d'une part le genre humain, et d'autre part l'espèce animale dans laquelle il s'inscrit. En intriquant l'un avec l'autre, le genre et l'espèce pour désigner une « espèce humaine », l'auteur signale l'existence d'une porosité inédite, au moins pour la tradition à laquelle il a été fait référence jusqu'à présent.

Cet échange où le genre prend la qualité de l'espèce et vice-versa, se lit comme le symptôme d'une déconstruction de l'homme rationnel par la bête. Qu'en est-il de la situation quand l'animal est un homme ? Ainsi de John Merick, l'histoire vraie de *Elephant Man* (1980), qui dans le film de David Lynch, sous la blessure des regards de la foule en vient à protester : « *I am not an animal, I am a human being* » ? Le chiasme du titre du livre de Antelme invite à décentrer le regard et crée une incertitude. Il indique que les frontières entre l'homme et l'animal ne sont pas aussi claires ni franches, pour le meilleur comme pour le pire.

**Le meilleur** pourrait être trouvé du côté par exemple de la pratique du domptage en pelotage (la douceur contre la férocité) ainsi que Gilbert Houcke, grand dresseur de fauves devant l'Éternel, le rapporte peu de temps avant sa mort (le 15 décembre 1984) dans un *Éloge du tigre* paru dans le premier numéro de la nouvelle formule du magazine *Les Nouvelles Littéraires*, le mythique *L'Autre Journal*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Michel BUTEL, *L'Autre journal : une anthologie (1984-1992)*, Paris, Les Arènes, 2012.

### *Éloge du tigre*



Bien des personnes me demandaient souvent : « Mais comment pouvez-vous tourner le dos aux fauves comme cela ? Parfois, vous leur tournez le dos carrément. » À cela, je réponds que j'étais réceptif à mes tigres. Lorsqu'un tigre veut vous attaquer par derrière, il fixe votre nuque : et la force des yeux est tellement intense que vous ressentez un froid dans le dos. Je n'avais qu'à me retourner pour voir les yeux fixés sur moi, et sentir qu'il voulait me rentrer dedans. C'était un de mes secrets, si je puis dire. Pour une raison toute simple : j'étais l'esclave de mes fauves, et non le contraire ... , et plus loin, ... La première chose, c'est l'amour de l'homme pour l'animal : le tigre passe avant soi-même, évidemment<sup>7</sup>.

Gilbert Houcke témoigne d'un décentrement, voire d'une inversion du rapport à l'animal. Cette inversion est le fruit d'une relation d'amour qui passe la frontière :

J'étais tellement près de mes bêtes que beaucoup d'amis me disaient : « Gilbert, c'est drôle, quand on parle avec toi on dirait un fauve. » Je finissais par me comporter comme mes bêtes. Je crois que je marchais et que je regardais comme les tigres : ils déteignaient sur moi. Je devenais fauve parmi les fauves<sup>8</sup>.

Cette inversion ressemble à la vision fluide du monde défendue par le philosophe Gilles Deleuze lorsque dans *L'Abécédaire*, il parle du devenir-orchidée de la guêpe et du devenir-guêpe de l'orchidée. Vision passionnante en terme de joute philosophique, où une approche post-phénoménologique s'oppose au monde séparé de la philosophie cartésienne pour défendre une forme de communion tendant vers l'identification.

**Pour le Pire**, la porosité homme/animal serait à chercher du côté extrême d'une telle approche, qui confinerait à l'antispécisme où l'homme ne cherche pas l'animalité qui est en lui mais, une identification entre lui et l'animal qui annihile ce qui permet l'expérience du devenir, dont ce fameux dresseur de tigres témoignait. Comme si la norme s'inversait au point de dire « l'animal c'est moi ». Comme si *le nouvel humanisme* devait devenir un *animalisme*, et développer les relations aux bêtes comme on pense les relations entre les hommes. Il est clair qu'il faut respecter la vie. Mais de là à faire de l'autre le même que moi, n'y aurait-il pas un appauvrissement considérable des conditions possibles de l'altérité ? Doit-on parler du « visage » de l'animal ainsi que l'évoque Jonathan Palumbo<sup>9</sup> dans le cadre d'une étude en forme de plaidoyer sur la représentation de la souffrance animale au cinéma ? Même si on n'a pas lu Lévinas, on sent bien que quelque chose ne passe pas. *Le visage* est lié à la peau et à la parole, qui est autre chose que le langage...

Bien sûr qu'il faut dénoncer, comme le fait le collectif L214 par l'image vidéo, les conditions de la mort animale dans les abattoirs, ou comme l'ont fait plus tôt les auteurs du film d'animation *Chicken Run* (2000)<sup>10</sup>, les conditions de l'élevage industriel des poulets. Il faut demander « (...) où et quand il a été décidé que les bêtes souffrent... et plus que jamais aujourd'hui en raison de la toute puissance techno-scientifique et agro-alimentaire du calcul<sup>11</sup> ». Oui, nous avons à penser la souffrance des bêtes, tout comme nous avons aujourd'hui à penser l'homme autrement qu'en terme de supériorité hiérarchique au sein de l'espèce animale. Ce qui implique de penser l'homme autrement qu'en termes d'« une *débestialisation* qui passe par les livres »<sup>12</sup> telle que le posait

<sup>7</sup> Gilbert HOUCKE, « Éloge du Tigre », dans *L'Autre Journal, Les Nouvelles Littéraires*, n° 1, 1984.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>9</sup> Jonatahan PALUMBO, *Après la nuit animale*, Paris, Éditions Marest, 2018.

<sup>10</sup> VOUTCH, *Le Futur ne recule jamais*, Paris, Éditions Le Cherche-midi, 2006.

<sup>11</sup> Elisabeth DE FONTENAY, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> Peter SLOTERDIJK, *Règles pour le Parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

l'Humanisme. C'est pourquoi, il me semble que l'interdiction des animaux au cirque relève d'un syndrome inquiétant qui ne pense plus en termes d'altérité, mais de même...

Pour qu'il y ait de l'autre, il faut une différence. A-t-il été conçu qu'en interdisant le lancer de nains, ceux-ci perdraient une source de revenus ? Pour qu'il puisse y avoir du devenir, il faut qu'il y ait un point de bascule du même à l'autre. Gilbert Houcke n'aurait pu se sentir devenir fauve, ni être le dresseur magnifique qu'il a été, s'il n'avait eu cette conscience :

(...) plus on avance, plus on accorde sa confiance, mais si on dépasse un seuil, on est foutu. Et ce seuil, on est toujours tenté de le dépasser. Ce qu'on souhaite, c'est parvenir, un instant au moins, à vivre dans le danger le plus grand, en ayant aboli tout système de défense<sup>13</sup>.

Ce qu'on souhaite c'est le degré zéro de la différence, dit-il en substance, mais ce moment est celui de la mort certaine. Il faut rester l'autre du tigre pour maintenir vivante la relation, qui est ce qui précisément protège le dresseur. Le mimétisme a une limite, et la limite franchie est le moment de tous les dangers : celui de l'abolition de soi qui, de symbolique dans la vie sociale, passe au premier degré lorsqu'on est au cirque. L'identification lorsqu'on est dresseur de bêtes fauves, c'est la mort. Réfléchir à partir de ce premier degré dans le contexte contemporain qui voit l'expérience du sensible remplacée par l'image<sup>14</sup>, a l'avantage de resituer les bornes entre lesquelles il s'agit aujourd'hui de développer une pensée. Quelque chose se passe qui n'est pas dans les mots, quelque chose... d'animal !! Le regard mais pas seulement, Gilbert Houcke sentait avec son dos.

Je n'ai jamais oublié cet entretien, non seulement parce qu'il résonnait avec la philosophie de Deleuze, mais surtout parce qu'il me paraissait contenir l'un des secrets de l'existence qui veut que pour rester en vie, il faut que s'active une conscience réflexive de la distance entre soi et l'autre, quel qu'il soit, afin que s'établisse une relation. La distance en est la condition. Et cela, je ne l'entendais pas chez Deleuze, mais j'en retenais le combat contre la séparation entre le corps et l'esprit.

Le chiasme qui permet de parler d'espèce humaine évoque une certaine porosité entre l'homme et l'animal qui remet en question la partition franche entre les deux mais n'abolit pas la différence. Ce qu'il annonce, et que la phénoménologie avait introduit, c'est non seulement l'inversion de la hiérarchie entre le corps et l'esprit, mais surtout l'impossible séparation des deux.

<sup>13</sup> *Éloge du tigre*, p. 64.

<sup>14</sup> Ce phénomène qui a commencé avec le cinéma n'a eu de cesse de s'amplifier avec la télévision, et aujourd'hui avec les écrans numériques utilisés au quotidien.

## 3ème CERCLE – CONTENU : intégration

### Espèce humaine ?

Depuis la parution du livre d'E. de Fontenay, il y a eu tant de livres écrits sur l'animal et autour que, dans le domaine de la philosophie, les librairies ont fini par créer un rayonnement spécialisé. Dans cet ouvrage pionnier, l'auteure dégage deux axes qui traversent l'histoire de la pensée depuis l'Antiquité. L'un, tel que celui abordé précédemment, se situe du côté de la misère animale et l'autre, tel celui abordé plus haut avec Deleuze, se trouve du côté d'une mise en question de l'unité du sujet rationnel, à l'aune de la pluralité des monde que Dionysos et Bacchus révèlent ou, de façon plus contemporaine, la psychanalyse, vue à partir de l'angle aveugle qu'elle conserve : celui du transfert via la transe et la possession<sup>15</sup>.

Ce dernier pan de l'animalité met en lumière l'existence d'*Un Paradigme*<sup>16</sup> qui voit l'homme émerger non d'en haut où on a coutume de loger l'esprit, mais d'en bas où l'on place communément les dimensions émotionnelles et leurs automatismes. La philosophe, quant à elle, situe clairement dans son introduction l'émergence de la nécessité de sa propre réflexion entre deux bornes : celle de la folie où les esprits-animaux comme les nomme Descartes, gouvernent la pensée<sup>17</sup>, et celle de la spécificité de l'Holocauste.

Le livre de Robert Antelme, *L'Espèce humaine* part de la réalité très concrète de la vie au quotidien dans le camp, dans des conditions qu'il décrit simplement, clairement, avec le langage qui appartient au lieu : une situation de déshumanisation systématisée, et pourtant... Celui qui n'a pas volé, qui n'a pas « léché le cul au kapo » pour manger, qui n'a pas ri pour se faire bien voir « quand un meister foutait des coups à un copain », c'est du corps même de cet homme prénommé Jacques, que personne, pas même lui, s'imaginait en héros, de ce corps de Jacques réduit à l'état de « déchet » qui n'a jamais dit « J'en ai marre » que se manifeste l'irréductibilité d'une conscience. Antelme l'écrit en forme de monologue intérieur<sup>18</sup>.

On n'attend pas plus la libération des corps qu'on ne compte sur leur résurrection pour avoir raison. C'est maintenant, vivants et comme déchets que nos raisons triomphent.

Même si, il le souligne, cela ne se voit pas.

Mais nous avons d'autant plus raison que c'est moins visible (...) Non seulement la raison est avec nous, mais nous sommes la raison vouée par vous à l'existence clandestine (...) Comprenez bien ceci : vous avez fait en sorte que la raison se transforme en conscience. Vous avez refait l'unité de l'homme. Vous avez fabriqué la conscience irréductible. Vous ne pouvez plus jamais arriver à faire que nous soyons à la fois à votre place et dans notre peau nous condamnant. Jamais personne ici ne deviendra à soi-même son propre SS.

<sup>15</sup> Octave MANNONI, « Transfert, intuition, Théorie », dans *Un commencement qui n'en finit pas*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>16</sup> Jean-François BILLETER, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012.

<sup>17</sup> Élisabeth de Fontenay évoque sobrement la proximité d'un proche frappé « d'une maladie de l'esprit » à propos duquel elle publiera chez Stock en 2018 : *Gaspard de la nuit, une autobiographie de mon frère*.

<sup>18</sup> Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 93-95.

(...)

On se laissera emmener jusqu'à la mort et vous y verrez de la vermine qui crève.

(...)

Vous êtes mystifiés comme personne, et par nous, qui vous menons au bout de votre erreur.

La lecture de ce livre, difficile, est puissante. La langue élabore un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur et rend compte de ce qui se dresse en certains de ces corps martyrisés : un mouvement qui surmonte la peur, par où survient la réunification d'une conscience qu'aucun tortionnaire ne peut atteindre. Ce que dit l'auteur à cet endroit, c'est que les SS ont perdu, même si ça ne se voit pas. Ils ont perdu le combat. La puissance de ce texte qui arrive à transformer en expérience un enfer, est sans égale. Antelme écrit que c'est du contexte même, produisant des corps martyrisés dans un système qui fait tout pour abolir le sentiment d'être soi, que c'est de ces corps-débris, indissociables de ce contexte qu'émerge l'irréductibilité de la conscience, que se reconstitue son unité. L'airain de cette conscience-là sonne la défaite des SS.

De ce *bas-là*, où l'homme est descente dans le ventre, dans la faim, dans la merde vient le haut : une conscience que rien ne peut briser.

À l'irrationalité de l'organisation rationnelle d'une exécution de masse répond l'irrationalité du surgissement d'une conscience intraitable. La conscience de l'homme émerge de la négation même de son humanité, de son visage qui en fait l'unicité – l'importance du miroir pour avoir une image de soi a été plus d'une fois soulignée dans la littérature des camps. D'un être qui n'existe que par le vouloir d'un corps qu'il ignore, d'un sang pourri, arrive ce qui ne s'attend pas, au-delà de la peur, de la boue, limpide, se dresse une manifestation de la raison.

Réduits à même moins qu'un animal, c'est l'homme pourtant qui apparaît... Une espèce humaine.

## **Intégration**

Historiquement, socialement, psychiquement, les frontières de l'animalité et de l'humanité conduisent dans le champ de l'irrationnel. Il faut décider de s'y confronter. Cela nécessite de quitter la tradition métaphysique cartésienne, mais encore humaniste et même antique, pour réinterroger cette nouvelle figure de l'homme qui ne cesse d'évoluer dans le contexte d'un environnement qui a été transformé par la vitesse : des transports, des médias, et pour finir des nouvelles technologies. Il a été maintes fois souligné que le projet d'extermination des Juifs, des Rom, des homosexuels n'aurait pu avoir lieu sans le développement technique qui depuis, n'a cessé de s'accélérer. La

question qui semble devoir se poser aujourd’hui face à l’irrationalité montante d’une société prise dans les réseaux sociaux, maillée par le numérique et gouvernée par les émotions, et pour ces deux raisons, confrontée à une perte indéniable de la capacité d’attention, est celle de l’endroit où situer ce qui maintient la différence entre l’homme et la bête. La séparation franche et nette ne convient pas, l’identification non plus.

L’altérité est vitale pour concevoir la possibilité d’un devenir. Le point de passage qui marque la différence entre le même et l’autre, qui permet l’expérience, c’est le dédoublement, la réflexivité telle qu’elle apparaît dans ce dernier et unique livre d’Antelme d’après-guerre et ce don de montrer que de l’abject même, de l’humain peut venir, que le bas peut conduire vers le haut, que le corps est le lieu de la manifestation de la conscience, de la possibilité d’une distance qui peut maintenir l’écart, l’intervalle, avec le vécu.

Et si donc aujourd’hui pour aborder ces enjeux vitaux, car « la création consciente d’une distance entre soi et le monde extérieur tel est sans doute ce qui constitue un acte fondamental de la civilisation humaine<sup>19</sup> » il nous faut partir du bas, du corps, des esprits-animaux pour aller chercher les conditions de la réflexivité, autant cheminer avec un passeur dont les réflexions limpides sont forts utiles. Le paradigme que propose Jean-François Billeter – grand sinologue au demeurant, ce qui explique pourquoi la voie qu’il propose situe l’émergence de la transcendance de l’esprit à partir du plan d’immanence qu’est le corps – fait part d’une approche inversée et passionnante des relations corps/esprit, qui montre une progressive qualification de la conscience à partir des situations d’apprentissage corporelles. Le geste est l’endroit sensible où s’articulent corps et esprit. C’est le point de rencontre entre le palpable et l’impalpable, le tangible et l’immatériel de l’intention. Le geste est l’endroit où s’expérimente la fin de la rupture entre les deux mondes, grâce au *paradigme élémentaire*, et néanmoins fondamental, *de l’intégration*. Ce qui signifie que la répétition du geste, qui est dans l’apprentissage ce qui permet son intégration, est encore ce qui rend possible une mise à distance progressive de l’activité en train de se faire. Cette mise à distance graduelle signifie une prise de conscience – progressive elle aussi – de ce qui est en train de se faire. Les pages de Billeter, très proches de l’expérience quotidienne, montrent comment la répétition de l’exercice en autorisant l’automatisme, et donc une forme d’assurance, rend possible un détachement croissant de la situation qui, par exemple chez l’artiste, permet de suivre l’accompagnement de l’émotion qui vient avec le geste, pour enfin pouvoir jouer avec.

Et c’est là où le cirque, qui est exercice et répétition, réapparaît, à l’endroit d’une humanisation des esprits-animaux qui alimentent la peur, la honte... Les émotions, en général, nous gouvernent. La pratique nécessaire à l’exécution d’un numéro de cirque – impossible et/ou dangereux par définition – est celle de la répétition du geste jusqu’à son intégration. Et c’est ce qui rend possible un dédoublement réflexif. Peter Sloterdijk l’a énoncé dans un entretien<sup>20</sup>, paraphrasant pour mieux s’en détacher Malraux qui prédisait un XXI<sup>e</sup> siècle religieux : « Le XXI<sup>e</sup> siècle sera acrobatique. » Car c’est au cirque que se pratique quotidiennement les exercices, l’attention et la patience d’une

<sup>19</sup> Aby WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, Paris, L’Écarquillé, 2012, p. 54.

<sup>20</sup> Premier numéro de la revue *CLES pour le XXI<sup>e</sup> siècle* en 2010.

auto-domestication, qui permet dans et par le corps de faire l'expérience de la mise à distance de ses émotions.

Il n'est évidemment pas question ici de conclure, mais afin de poursuivre, je dirai que j'adhère à 100% à la position de Elisabeth de Fontenay qui refuse de qualifier ce qui fait l'homme et le distingue de l'animal. Nous comprenons bien pourquoi, puisque c'est au nom de ce genre de définition que tous les massacres sont permis et perpétrés. Nous voyons bien que l'intérêt c'est le passage des limites, et la progressivité de ces passages qui permet de maintenir une altérité vive. Dès lors, j'adopte, sans hésitation non plus, l'approche d'Elisabeth de Fontenay pour qui il n'y a de bêtise que lorsque la peur domine et qu'elle éteint le désir.

« La peur dévore l'âme »<sup>21</sup> !!

<sup>21</sup> R.W. FASSBINDER, *La peur dévore l'âme*, Paris, L'Arche, 1992 – Scénario du film sorti en Allemagne en 1973.

---

## Bibliographie

Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

Phineas T. BARNUM, *Mémoires de Barnum, mes exhibitions*, Toulouse, Édition Futur Luxe Nocturne, 2004.

Jean-François BILLETER, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012.

Didier DAENINCKX, *Cannibale*, Paris, Verdier, 1998.

R.W. FASSBINDER, *La peur dévore l'âme*, Paris, L'Arche, 1992.

Elisabeth DE FONTENAY, *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

Octave MANNONI, « Transfert, intuition, Théorie », dans *Un commencement qui n'en finit pas*, Paris, Seuil, 1980.

Jonatahan PALUMBO, *Après la nuit animale*, Paris, Éditions Marest, 2018.

Peter SLOTERDIJK, *Règles pour le Parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

Peter SLOTERDIJK, « Le XXI<sup>e</sup> siècle sera acrobatique », *CLES*, n° 1, 2010.

Aby WARBURG, *Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012.

Gilles BOETSCH, Éric DEROO, Sandrine LEMAIRE, Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, *Zoos humains, Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2002.

Gilbert HOUCKE, « Éloge du Tigre », dans *L'Autre Journal, Les Nouvelles Littéraires*, n° 1, 1984.

**Le bestiaire poétique du clown dans *Le sourire au pied de l'échelle / The smile at the foot of the ladder* (1948) d'Henry Miller (adaptation scénique d'Ivan Morane, février 2019)**

*Par Annick Asso*

Denis Lavant, dans *Le Sourire au pied de l'échelle*



Adaptation d'Ivan Morane, mise en scène de Bénédicte Nécaille,  
Théâtre de l'Œuvre, Janvier-février 2019.  
© Théâtre de l'Œuvre.

### **Abstract**

*The Smile at the Foot of the Ladder* is a poetic illustration written by Henry Miller that celebrates the imaginary world of the circus, humans and animals at work. "This is the strangest story I have written", confided the American author when the work was published in 1948. The recent adaptation of the story by Ivan Morane staged by Bénédicte Nécaïlle at the Théâtre de l'Oeuvre, in February 2019, plays on the transition from the third person to the "I" of the actor.

Denis Lavant interprets an Auguste in search of his own identity. Tired of his role, he meets a small country circus on his way. The ring gives way to faded circus sides. The rungs of the ladder are broken. Auguste is hired to clean the track, feed the animals, store the accessories... Comes the day when he is called to replace Antoine, the lousy clown of the troupe. What is behind these interchangeable masks worn by the clown? What roles do the animals, following one another, play in the poetic bestiary that he shells throughout his narrative?

This play in the form of a narrative theater is presented as a journey in the heart of the human psyche –that of the artist, of his social character, of his deep being – at the same time as the sequence of the show is precisely traced, recalling how Henry Miller was a fanatic of the ring.

**« Le clown nous apprend à rire de nous-mêmes et ce rire est enfanté par les larmes ».**

**Henry Miller.**

*Le Sourire au pied de l'échelle* est une illustration poétique et métaphorique qui célèbre l'imaginaire du cirque, de l'humain et des animaux au travail. L'œuvre est intimement liée à l'univers de son auteur. Henry Miller (1891-1980) est surtout célèbre pour ses romans *Tropique du cancer* (1934), puis *Tropique du Capricorne* (1938), qui ont ébranlé l'Amérique puritaine en leur temps valant à leur auteur des procès pour pornographie. Derrière le narrateur de *Tropique* se distinguent déjà deux profils : d'un côté, un Henry Miller optimiste qui raconte ses aventures, l'artiste viril et bohème, qui joue à l'Américain à Paris ; et de l'autre, un poète surréaliste qui dévoile sa vision amère du monde. En réalité, ces deux figures de l'écrivain sont indétachables et ce sont ces deux facettes qui composent en miroir, le clown Auguste et son homologue, Antoine, les deux personnages autour desquels est structuré *Le Sourire au pied de l'échelle*, récit écrit par Henry Miller, en 1948.

Considérant l'ensemble de sa production, Henry Miller confie que *Le Sourire au pied de l'échelle* est son œuvre la plus étrange et, en même temps, son œuvre fétiche. On devine que c'est certainement parce que ce court récit porte en lui, derrière le masque du clown Auguste, beaucoup plus de son auteur qu'il n'y paraît<sup>1</sup>.

*Le Sourire au pied de l'échelle* est un texte écrit pour le peintre Fernand Léger, qui en avait fait la commande pour accompagner une série d'illustrations sur le thème des clowns et du cirque. Henry Miller et Fernand Léger sont tous deux des spectateurs assidus de cirque et notamment du cirque *Médrano*, où

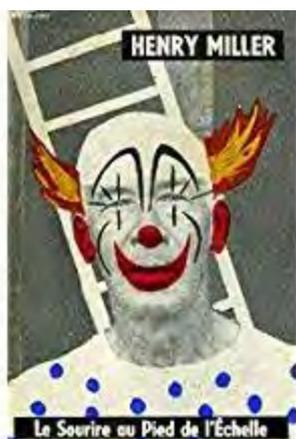
<sup>1</sup> De même que son autre œuvre *Le Colosse de Maroussi*, qu'il cite comme son autre texte favori, dont on sait qu'il est nourri de son voyage en Grèce de 1939 et porte ses ressentis les plus intimes.

ils vont régulièrement applaudir les Fratellini<sup>2</sup>, qui font un triomphe. Préparant tout un courant artistique de l'après-guerre et de la modernité, Fernand Léger dans son film expérimental *Le ballet mécanique* (1924) s'approprie totalement le visage du clown en l'animant d'un sourire mécanique devant la caméra, rythmant le ballet des formes et des objets. *Le Sourire au pied de l'échelle* a été traduit en français par Georges Belmont<sup>3</sup> pour paraître, avec les illustrations de Léger, dans une jolie édition à tirage limité. En définitive, le récit d'Henry Miller n'est pas retenu par Fernand Léger qui choisit d'éditer séparément ses illustrations. De son côté, Henry Miller conduit sa propre édition et déclare s'être inspiré des œuvres peintes par Rouault, Miró, Chagall, Max Jacob. Il regrette même qu'on ne lui ait pas demandé de réaliser les illustrations plutôt que le texte, car il avait lui-même peint des aquarelles de clowns, dont une intitulée *Cirque Médrano*. Les œuvres picturales sont donc à l'origine du récit, mais Miller s'en détache confiant qu'il a tout d'abord médité sur la vie et l'œuvre de Rouault, qui l'a fortement marqué, puis que, de fil en aiguille, il a pensé au clown qu'il était et qu'il a toujours été :

Je songeai à ma passion pour le cirque – le *cirque intime* notamment – et la façon dont cette expérience de spectateur et de participant muet avait dû se déposer, enfouie au plus profond de ma conscience. Je me rappelai comment, passant mes examens de sortie, au lycée, j'avais répondu quand on m'avait demandé ce que je voulais faire dans la vie : « être clown ! ». J'évoquai ceux de mes vieux amis dont le comportement faisait penser à celui des clowns ; et c'étaient ceux que j'aimais le plus tendrement. Et puis, je découvris à ma surprise, que mes amis les plus intimes me regardaient moi-même comme un clown<sup>4</sup>.

D'où la couverture de l'édition de 1953 présentant le portrait d'Henry Miller, grimé en clown.

Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle*.  
*The smile at the foot of the ladder*



Traduit de l'anglais par G. Belmont, Edition bilingue, Correa, Paris, 1953.

Couverture polychrome.

Entre temps, Fernand Léger lui envoie des maquettes, dont une représentant une tête de cheval. Miller les fourre dans un tiroir et se met à

<sup>2</sup> Les Fratellini se produisent à chaque saison depuis 1914 au cirque *Médrano*.

<sup>3</sup> Georges BELMONT (1909-2008), traducteur d'Henry Miller, de Samuel Beckett, Evelyn Waugh, Graham Green notamment.

<sup>4</sup> En guise d'épilogue au *Sourire au pied de l'échelle*, in Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle/The Smile at the Foot of the Ladder*, traduction G. BELMONT, édition bilingue, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1974, pp. 107-109.

écrire. « Il me fallut attendre d'avoir terminé le texte pour savoir où j'avais pris mon cheval », déclare-t-il avec désinvolture. L'échelle est un cadeau du peintre surréaliste Joán Miró, ainsi que la lune, très vraisemblablement. *Chien aboyant à la lune* est en effet le premier tableau de Miró que Miller a vu. La conjonction de l'univers de formes qu'il puise chez Miró, riche en contenu poétique, et du cheval de Fernand Léger compose le bagage qui donnera l'univers objectal, animal et céleste du *Sourire au pied de l'échelle*. La mise en scène de Bénédicte Nécaïlle avec Denis Lavant reprend ces trois éléments du décor, structurant du récit.

### Le Cirque



Lithographies de Fernand Léger, *Tériade*, éditions Verve, Paris, 1950.

L'adaptation récente du texte de Miller par Ivan Morane a été réalisée sous forme de théâtre-récit, au Théâtre de l'Oeuvre, en janvier-février 2019, dans une mise en scène de Bénédicte Nécaïlle, actuelle directrice du Théâtre du Vieux Colombier. Le comédien Denis Lavant interprète, avec brio, le rôle d'Auguste. Même s'il n'a jamais été clown, Denis Lavant est un fervent admirateur du mime Marceau, il a été acrobate à son niveau, et il est passionné de pantomime. Ce rôle est donc très largement investi d'un retour à ses premières amours. Il déclare qu'il a toujours, dans son jeu, flirté autour de cette entité du clown. Bénédicte Nécaïlle a décelé l'ombre d'Auguste dans le rôle que Denis Lavant a joué dans le film *L'étoile du jour* de Sophie Blondy, sorti en 2016. Il interprète le rôle d'un clown d'un petit cirque de province installé sur la côte d'Opale. La metteuse en scène, frappée par son visage spectral et sculpté par la lumière dans le film, pense à lui pour tenir le rôle d'Auguste.

C'est la première fois que le texte d'Henry Miller est adapté pour le théâtre en France. Il avait déjà été mis en musique par Antonio Bibalo en 1964 à l'opéra de Hambourg puis à l'opéra de Marseille, dans une mise en scène de Bernard Lefort, en 1968, mais n'avait jamais été adapté pour la scène française<sup>5</sup>.

L'analyse des éléments textuels, visuels, poétiques et scéniques conduit à retracer ce rapport singulier du clown à lui-même et aux animaux du cirque qu'il convoque autour de la figure principale du cheval qui sert de fil conducteur à tout un bestiaire, à la fois réel et imaginaire, qu'il égrène au fil du récit.

<sup>5</sup> L'œuvre de Miller, adaptée pour l'opéra en version française par Bernard Lefort (1822-1980), a été créée par le Centre Dramatique National du Sud-Est à l'Opéra de Marseille, le 20 janvier 1968, dans une mise en scène de Bernard Lefort, sur une chorégraphie de Joseph Lazzini, une composition musicale et un livret de Antonio Bibalo, des décors de Bernard Daydé, avec Serge Baudo et Irène Aitoff à la direction d'orchestre, et les solistes Peter Gottlieb, Cora Canne-Meyer, Colette Herzog.

## Récit d'un parcours initiatique : Le *Sourire au pied de l'échelle*, entre fable, roman et autobiographie.

Le récit d'Henri Miller est un court récit qui suit une trame qui se situe entre le roman et la fable.

Empruntant au roman, il se construit en forme de parcours initiatique. L'incipit donne la teneur du rôle d'Auguste, clown célèbre, et imprime le ton du récit :

Rien ne pouvait ternir l'éclat de l'extraordinaire sourire gravé dans la triste figure d'Auguste. En piste, ce sourire prenait une vertu intrinsèque, se détachait, s'amplifiait, expression de l'ineffable. Au pied de l'échelle tendue vers la lune, Auguste s'asseyait, perdu dans la contemplation, sourire figé, pensées au bout du monde. Cette simulation de l'extase, portée par lui à la perfection, frappait chaque fois le public comme le summum de l'inconvenance. Le grand favori avait plus d'un tour dans son sac, mais celui-là était inimitable. Jamais aucun bouffon n'avait songé à figurer le miracle de l'ascension<sup>6</sup>.

Auguste simule l'extase pour transmettre la joie de l'élévation à son public. Lors de son numéro, il sombre dans une transe mystique. Le public applaudit, soir après soir il rejoue cette transe grisante jusqu'à ce dernier soir où il oublie de revenir à lui : « un malaise l'avait gagné, puis la méfiance, et finalement les nerfs avaient craqué<sup>7</sup> ». Les spectateurs furieux changent leurs rires en sifflets et s'en prennent à lui.

Son contrat est rompu net. Chassé du monde du cirque, Auguste s'enfuit entame une quête erratique qui donne lieu à un parcours initiatique, *topos* de la littérature romanesque. N'ayant nul désir de reprendre sa vie de clown, il se met à errer çà et là. Cette vie d'errance dessine la trajectoire d'une quête de sa propre identité. Il s'essaie à faire le deuil de son métier pour saisir qui il est véritablement.

Derrière le rire s'ouvre alors « un abîme de tristesse », l'abîme de la connaissance de soi. Qui est Auguste derrière son masque ? Il sent être « tout le monde » et « personne<sup>8</sup> » à la fois. Un fond de teint, un rien de blanc, une vessie, une défroque de carnaval, il n'en faut pas beaucoup pour n'être plus rien.

Bénédicte Nécaille, metteuse en scène du spectacle, considère que ce texte a une valeur de formation de l'acteur en devenir. Le personnage est en effet en proie à une lutte constante avec lui-même pour amadouer ses émotions. Il retrace l'histoire d'une cassure nette au cours d'une carrière, lorsque la routine de l'exercice, de l'entraînement et des répétitions se rompt, le malaise qui en résulte et la période d'approvisionnement de ce nouvel état du moi qui s'ensuit.

Le texte est à la fois lumineux et solaire, tout en retraçant le parcours lunaire de ce clown qui perd son métier. Dans une dimension méta-théâtrale, il cherche à communiquer cet instant où le comédien se désolidarise de son rôle et se confronte à lui-même, dans un état contemplatif et poétique qui l'extrait de son art pour le replacer face à une intériorité angoissante qu'il est amené à accepter. L'acceptation est en effet la clé de sa progression : en lutte

<sup>6</sup> Henry MILLER, *Le Sourire au pied de l'échelle/The Smile at the Foot of the Ladder*, op.cit., p. 7.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 55.

constante avec lui-même, il commence par accepter cette nouvelle condition du cœur.

C'est alors que le récit peut dérouler une série de péripéties. Un jour, Auguste croise un cirque ambulante, il dissimule son identité et se fait engager comme palefrenier et homme à tout faire. Il découvre la joie d'être simplement dans la vie. Lorsqu'Antoine, un double dégradé d'Auguste, un clown minable qui n'est jamais parvenu à emporter le succès, tombe malade, Auguste le remplace. En devenant Antoine, il pense pouvoir devenir lui-même, car il ne sait toujours pas comment exister sans la défroque d'un autre. Il a pour mission de sauver la représentation. Toujours soucieux de ne pas se dévoiler, il invente un personnage qu'Antoine pourra reprendre lorsqu'il sera guéri, et il emporte l'adhésion du public. Le triomphe de son remplaçant précipite Antoine dans la tombe. Il meurt le lendemain. Le patron du cirque ne manque pas d'attribuer cette mort précipitée à l'indélicatesse d'Auguste : Antoine est mort, le cœur brisé. Auguste reprend son chemin, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il ne peut qu'accepter l'être qu'il est et qu'il n'y a qu'être soi-même qui compte.

A la fable, outre le bestiaire, le récit emprunte une fin en forme d'énigmatique leçon de vie. Comment briser le cercle infernal dans lequel est pris Auguste ? « Tu as assassiné Auguste. Tu as liquidé Antoine... A qui le tour ?<sup>9</sup> », se demande-t-il dans son monologue intérieur.

L'échelle vient ici symboliser une verticalité à la fois ascendante et descendante, périlleuse dans les deux sens. L'ascension au ciel de la renommée ne mène qu'au fracas. Auguste en conclut que, la prochaine fois, il descendra pour aller jusqu'aux entrailles de la terre. C'est sur cet axe vertical que se situe la quête du personnage, se superposant à la circularité concentrique du cirque, tel un tableau de Fernand Léger.

L'ascension fulgurante ne peut en effet conduire qu'à une chute brutale. Miller s'est d'ailleurs souvent attaché à déconstruire l'un des mythes de la littérature américaine du jeune homme pauvre, sans argent, ni ressources, qui grimpe l'échelle du succès, ce que l'on appelle communément « A Horatio Alger Story », en référence aux romans d'Horatio Alger, datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui incitaient à travailler dur et faire face à l'adversité pour réaliser ses rêves quelles que soient les circonstances. Miller a écrit dans *Tropique du Capricorne* : « J'étais déterminé à effacer Horatio Alger de la conscience de l'Amérique du Nord<sup>10</sup> ». Il transpose cette déconstruction à la figure du clown.

Auguste en vient à la conclusion qu'il doit « apprendre le bonheur en tant qu'Auguste, comme le clown qu'[il est].<sup>11</sup> » Telle est la leçon de morale de cette fable. Le sourire reste bien arrimé au bas de l'échelle, tout en bas, au pied de la réalité. A la fin du récit, Auguste, se lève du banc où il est assis, « juste comme le soleil inondait la terre d'une dernière fièvre d'or<sup>12</sup> ». Il fait quelques pas dans le monde magique de la lumière. Instinctivement, comme un oiseau déploie ses ailes, il ouvre les bras « pour accueillir l'univers, d'une seule et large étreinte<sup>13</sup> ». C'est alors qu'il titube d'extase et qu'il s'écroule au sol, sur le dos souriant. Dans l'adaptation scénique, Denis Lavant et Bénédicte Nécaïlle ne sont pas d'accord sur la fin, qu'ils choisissent de laisser ouverte. Denis Lavant pense qu'Auguste meurt. C'est ce qu'il décèle dans le texte de Miller: « ...Il souriait. C'était un large sourire séraphique, d'où s'échappait, en bouillonnant et ruisselant, le sang<sup>14</sup> ». Bénédicte Nécaïlle préfère imaginer

<sup>9</sup> *Id.*, p. 83.

<sup>10</sup> Henry MILLER, *Tropique du Capricorne*, traduction Jean-Claude Lefaure, Editions du Chêne, coll. « Domaines étrangers », Paris, 1946, p. 36.

<sup>11</sup> Henry MILLER, *Le Sourire au pied de l'échelle*, op.cit., p. 86.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 101.

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> *Id.*, p. 103.

qu'il continue à vivre. « Les yeux étaient grands ouverts ; le regard fixe d'une candeur incroyable, contemplait la mince pelure de lune qui venait juste de se montrer dans le ciel<sup>15</sup> », en prémisses d'une renaissance prometteuse.

A cette superposition finale de l'image du clown qui retombe sur lui-même, dans un sourire, et de la figure énigmatique de l'ange déchu, s'ajoute celle, plus autobiographique, du portrait d'Henry Miller lui-même. L'auteur a déjà développé ce thème de la verticalité à plusieurs reprises, notamment dans *The Cosmological Eye* (1939), lorsqu'il décrivait en ces termes, son indépendance à Paris, séparé, enfin de son pays natal :

Tout comme un morceau de matière qui se détache du Soleil, afin de vivre indépendamment, c'est comme cela que je ressens mon détachement de l'Amérique. Une fois que la séparation est faite, je m'installe dans une nouvelle orbite, et on ne peut pas retourner en arrière. Pour moi, le Soleil a cessé d'exister ; je suis devenu un soleil radieux moi-même. Comme tous les autres soleils de l'univers, j'ai dû me nourrir avec ce qui se trouvait à l'intérieur de moi.<sup>16</sup>

Cet épisode très solaire se trouve entaché durant l'expérience parisienne d'Henry Miller, dans les années 1930, d'un accident fâcheux, dont Auguste pourrait porter les stigmates, sans qu'il fut pour autant mortel, rapporté par le photographe suisse Arnaud de Maigret. En voici l'anecdote. Au 18 de la villa Seurat, Henry Miller occupait un des deux appartements au dernier étage. Il avait une grande loggia pour prendre le soleil et une échelle pour monter sur toit. Arnaud de Maigret était son voisin.

En 1972, il témoigne :

Rentré chez lui, avant de se coucher, Miller a voulu contempler encore son projecteur céleste. Il a gravi l'échelle verticale qui le haussait à la loggia. Et là-haut, s'est écrié ; « Grâce à toi, je suis invulnérable ! » Si grande était son extase qu'il s'est oublié jusqu'à reculer d'un pas – un pas dans le vide.

Il a atterri dans une porte en verre, s'est cru mort, d'abord, puis s'est retrouvé vif, mais piqué de bris tel un hérisson. Il a commencé à retirer de son dos les pointes qui le perçaient, et le sang a giclé, formant une marre. Miller a pensé, horrifié : « Plus de Miller ». Vacillant, il s'est traîné jusqu'à la porte. Je me demandais qui frappait à quatre heures du matin, lorsqu'en ouvrant j'ai vu devant moi Miller, nu et sanglant. Il m'a fait d'une voix qui tenait à peine debout : « Vite, Maillegrett, menez-moi à l'hôpital américain de Neuilly.<sup>17</sup>

Alors qu'Henry Miller part, tel un hérisson blessé, vers l'hôpital américain, Denis Lavant arbore sur scène un costume tapissé, sur le devant, de strass, comme autant de vestiges du passé et, au dos, des plumes, qui font du clown une figure angélique. Pour Denis Lavant, les clowns parce qu'ils sont en dehors de la société représentent « des entités empreintes de naïveté » « qui peuvent tout de même faire peur ». Le costume accompagne l'interprétation vers une fin ouverte qui vient porter, en écho au texte de Miller un intertexte poétique, notamment *La Fin de Satan* de Victor Hugo, où l'archange hugolien perd son plumage et se transforme en divinité de la Liberté, *L'Albatros* de Baudelaire mais aussi celui du poète Coleridge dans *La Complainte du vieux marin*.

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> Henry MILLER, *The Cosmological Eye*, New Norfolk, 1939, p. 2. Cité et traduit par Daniel GALLAGHER, *D'Ernest Hemingway à Henry Miller, Mythes et réalités des écrivains américains à Paris (1919-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 139.

<sup>17</sup> Arnaud de MAIGRET, « Henry Miller et la villa Seurat », article paru dans *Magazine littéraire*, n° 70, novembre 1972, p. 16.

## Le bestiaire réel et imaginaire du clown

*Le Sourire au pied de l'échelle* convoque tout un bestiaire constitué d'animaux, à la fois réels, qui peuplent le décor du cirque, et chimériques, qui construisent l'imaginaire d'Auguste, l'accompagnant dans sa quête.

Dès le début du récit, le cheval blanc constitue un fil conducteur qui est repris comme l'un des éléments scéniques principaux dans la mise en scène de Bénédicte Nécaïlle, tel un *leitmotiv* représentatif de l'univers circassien. Chaque soir, Auguste s'assoit « en attendant que le cheval blanc, dont la crinière ruisselait jusqu'au sol en fontaines dorées, vînt doucement le mordiller. La caresse de la jument, cette tiédeur de naseaux sur son cou, était comme le baiser d'adieu d'une bien-aimée ». L'une des premières maquettes que Fernand Léger envoie à Miller pour inspirer son récit est d'ailleurs une maquette de cheval. Jacques Richard dans l'une de ses chroniques intitulée « Ballet blanc et Saut de la mort », parue dans *L'Aurore*, datée du printemps 1972, rappelle combien « Fernand Léger a été hanté jusqu'à sa mort par ce qu'il appelait « le ballet blanc » : la cavalerie de l'ancien Médrano qu'il avait applaudie au début du siècle<sup>18</sup> », composée de six chevaux blancs. Cette image du ballet chevalin vient s'imprimer dans le texte de Miller comme une métaphore pour rendre sensible l'épisode de la transe au cours duquel, dans un mouvement synesthésique, qui prend la forme de « spirales », les musiciens sont perçus par Auguste « comme des destriers » qui virevoltent sur la piste.

Accompagnant le travail du clown au cœur du cirque, l'animal remplit plusieurs fonctions. Le cheval introduit du vivant dans l'univers d'Auguste peuplé uniquement d'objets, qui se déclinent comme suit : « table, chaise, tapis ; cheval ; clochette, cerceau, lune, chapiteau<sup>19</sup> ». Ce cheval est une jument, ce qui rétablit un équilibre dans un ensemble constitué uniquement de personnages masculins (Auguste, Antoine, le patron du cirque). L'animal vient tendre à Auguste le miroir d'une autre partie de lui-même, douce et chaleureuse, dans cette vie d'artiste solitaire. La jument se rappelle à lui par ses hennissements, le ramène à la réalité lorsqu'il s'en éloigne, et, peut être, tour à tour, une amie-amante ou un ami disparu, faisant la jonction entre l'amour et la mort qui entoure l'artiste aux différentes étapes de sa vie.

Au début du récit, l'humain, dans ce cirque poétique d'Henry Miller, se perçoit comme bien distinct de l'animal. Auguste argumente chaque soir, dans un monologue avec lui-même, en étalant son maquillage. « Les phoques, quoi qu'on leur demandât de faire, restaient toujours des phoques. Le cheval, un cheval. La table, une table<sup>20</sup> ». La particularité du clown est que tout en restant un homme, il est obligé de devenir quelque chose de plus, « forcé de se charger des pouvoirs d'un être très particulier, au génie singulier<sup>21</sup> », ce qui n'est pas le cas des animaux.

Néanmoins, au fur et à mesure de sa quête, lorsqu'une idée lui vient, qu'il découvre une vérité existentielle, Auguste se cabre comme un cheval. Signe qu'il entre un peu plus en lui-même, il adopte la posture de l'animal, résorbant peu à peu ce qui sépare l'humain du monde animal. Le cheval est

<sup>18</sup> *Trente ans de cirque en France (1968-1997), Chroniques de Jacques Richard, Journaliste*, sous la direction de Philippe GOUDARD et François AMY DE LA BRÉTÈQUE, Montpellier, PULM, 2018, p. 65.

<sup>19</sup> Henry MILLER, *Le Sourire au pied de l'échelle, op.cit.*, p. 9.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>21</sup> *Id.*

ainsi l'animal qui ramène Auguste à la réalité de sa condition d'humain et de clown et qui le guide dans sa quête terrestre.

A l'inverse, la figure aérienne et poétique de *l'Albatros* est refusée. Auguste répète à plusieurs reprises : « Mais je ne suis pas un albatros<sup>22</sup> ». Cette pensée itérative lui vient en réponse à son dilemme qui est de changer de vie pour échapper à celle-ci et de partir en Amérique du Sud. A ce moment-là, il réitère son raisonnement, énumère une à une toutes les caractéristiques très humaines qui le distinguent, lui, Auguste, des oiseaux du ciel et des créatures des abîmes. Dans le poème de Baudelaire, l'albatros, gauche et veule sur les planches, majestueux dans les airs, est à l'image du poète, et « prince des nuées » et des mondes éthériques, incompris et moqué par les marins comme par la société des hommes. A cette image, se superpose celle du poème de Coleridge, où, semblable à une idole païenne, l'albatros est tué par le vieux marin, ce qui propage la malédiction. D'où, chez Miller, en référence à cet intertexte poétique, le refus d'Auguste d'être cet albatros expulsé du monde terrestre et tué en plein vol. Cette méditation finit en « queue de poisson », comme le note le traducteur, par des considérations sur les deux vertus ou facultés qui séparent le plus nettement le monde des humains du règne animal : le rire et les larmes<sup>23</sup>, ramenant Auguste à la réalité de son être. Se révèle alors le profond attrait d'Henry Miller pour le clown, qui réside justement dans le rire qui se dresse entre lui et le monde.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 95.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 99.

Dans *Le Sourire au pied de l'échelle*, Henry Miller, relie ainsi le salut du clown à celui de toute l'humanité. Chacun de nous se trouve transporté par ce récit itinérant qui explore le cœur de la psyché humaine, à travers celle de l'artiste, de son personnage social qui tente inlassablement de renouer le lien avec son être profond. Cette dimension universelle et commune à tous qu'incarne le clown le place non plus dans un espace hors-norme mais bien au contraire au centre de la société. Et, l'animal qui l'accompagne reforme le lien avec lui-même et avec les autres. Terminons ce parcours analytique du récit d'Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle*, en mettant en exergue la magnifique définition que l'auteur donne du clown. « Poète en action », le clown incarne profondément l'histoire qu'il joue et s'il nous apprend « à rire de nous-mêmes », « ce rire est enfanté par les larmes<sup>24</sup> ».

<sup>24</sup> *Id.*, p. 117.

---

## Bibliographie

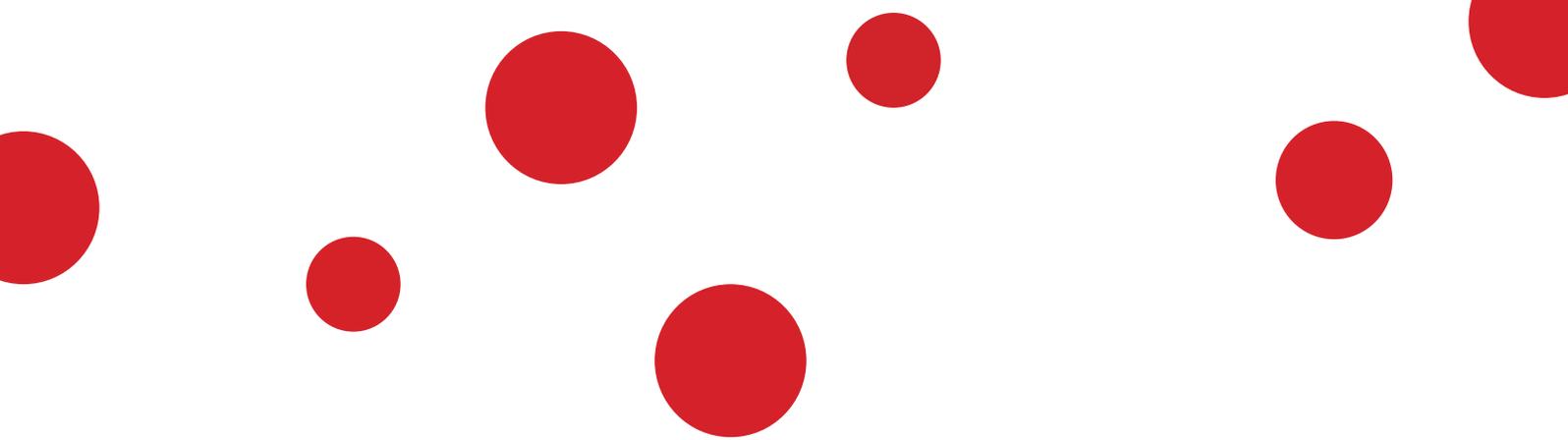
Henry MILLER, *Le Sourire au pied de l'échelle/The Smile at the Foot of the Ladder*, traduction G. Belmont, édition bilingue, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1974.

Henry MILLER, *Tropique du Capricorne*, traduction J.-C. Lefaure, Paris, Editions du Chêne, coll. « Domaines étrangers », 1946.

Daniel GALLAGHER, *D'Ernest Hemingway à Henry Miller, Mythes et réalités des écrivains américains à Paris (1919-1939)*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Philippe GOUDARD et François AMY DE LA BRÉTÈQUE (dir.), *Trente ans de cirque en France (1968-1997), Chroniques de Jacques Richard, Journaliste*, Montpellier, PULM, 2018.

*Magazine littéraire*, n° 70, novembre 1972.



## ***Landscape(s)#1* de la compagnie La Migration, forme *in situ* pour une œuvre circassienne métaphorique du travail émancipateur ?**

*Par Karine Pinel*

### **Abstract**

*Landscape(s)#1* show of the company La Migration, forms *in situ* for a circassian work metaphorical of emancipatory work?

What imaginary dialectic relationship between the *praxis* and poets of the artists and the contemplative position of the spectators, the insertion in a natural place of the kinetic metal structure wind support of the artistic performance they echo? In the legacy assumed from the sculptures of Jean Tinguely and proposing to a reception within the landscape, it will be a question of how the *in situ* plastic form of this Circassian work prompts us to reflect on our contemporary relationship to work.

*Landscape(s)#1* de la compagnie La Migration s'identifie comme cirque en paysage<sup>1</sup>. C'est une œuvre écrite et mise en scène par la danseuse Marion Even en collaboration avec l'artiste circassien Quentin Claude qui l'a également performée dans un duo avec Gaël Manipoud. Le musicien Jean-Christophe Feldhandler les accompagne de ses percussions. *Landscape(s)#1* prend pour support d'acrobaties aériennes, de marches équilibristes et de mouvements dansés un ouvrage de ferronnerie circassienne<sup>2</sup> ayant pour caractéristique de pouvoir être mis en rotation dans un mouvement perpétuel : sculpture cinétique à l'allure éolienne articulant des systèmes de poulies et de contrepoids, elle s'inscrit pour la compagnie *a priori* dans l'héritage des machines de Jean Tinguely.

<sup>1</sup> <http://lamigration.fr/landscapes-1>

<sup>2</sup> Agrès circassien créé en 2012 au Centre National des Arts du cirque (C.N.A.C.) à Châlons en Champagne. Précision apportée par Philippe Goudard, artiste, professeur des universités à Paul Valéry Montpellier III, docteur en médecine et en arts du spectacle.

Afin de suivre le fil de l'œuvre, de la comprendre et d'en débusquer les partis pris mais aussi les inconscients considérons, dans un premier temps, les propos sur cette œuvre que les créateurs rendent publics sur leur site, en particulier dans le dossier descriptif. Pour présenter leur création, ils mentionnent les propos d'une journaliste Lola Gruber :

Une métamorphose fantastique de la nature, faite de poulies et de contrepoids, que des humains tentent de soumettre? Un hommage de haut vol au mouvement perpétuel? Inspirée par les sculptures mobiles de Tinguely, la Cie La Migration confronte les cycles d'une étrange machine au mouvement fluide des funambules et fait du paysage et de ses aléas leur partenaire [...] moment où le spectaculaire s'efface pour laisser place à la perception sensible et où l'acrobatie virtuose rencontre le vol d'un oiseau de passage, le caprice d'un souffle d'air ou le rêve d'un spectateur.

Il s'agit ici de mettre à l'épreuve ces propos par l'analyse plastique et sociocritique de l'œuvre au prisme du thème « Le cirque des humains et des animaux au travail ».

Que voyons-nous ? Des acrobates qui s'accrochent à la machine avec les mains, avec les pieds, avec le corps entier. Ils y tiennent en équilibre debout, allongés, en extension. Ils s'y balancent, y marchent en funambules, l'arrêtent, la font repartir, l'évitent.

La machine, elle, fonctionne toujours à la même vitesse, à la même ampleur, pouvant subir quelques perturbations, voire des arrêts, sans que les artistes n'altèrent sa capacité à redémarrer selon le même rythme régulier.

Lola Gruber s'interroge sur le sens de la représentation circassienne qui pourrait, de son sentiment, soit mettre en scène une tentative d'émancipation par renversement des dominations, soit sublimer le mouvement perpétuel. Mais que nous racontent la sculpture mobile et le jeu circassien dans cette œuvre contemporaine créée en 2016. Quels imaginaires développe-t-elle ou sollicite-t-elle ?

## La thèse de l'émancipation.

Que voyons-nous ?

Une sculpture de fer qui domine *a priori* l'homme par son échelle : de cinq mètres de haut, elle fait environ trois fois la hauteur des artistes. Ses configurations plastique et technique rappellent le film de Charlie Chaplin *Les temps modernes* sorti en 1936, œuvre satirique du travail à la chaîne dénonçant le chômage et les conditions de vie des ouvriers occidentaux après la crise de 1929 où il se fait happer par des engrenages et des chaînes de montage aux mouvements perpétuels.

Chaplin montre l'écrasement de l'humain par le fonctionnement de la machine. Si le personnage qu'il joue dévie c'est parce qu'il n'arrive pas à devenir machine lui-même. Le film montre le règne du fonctionnement

mécanique en tant que fin en soi et dans une négation du travail en tant que pensée en mouvement et acte visant l'action sur le monde.

La performance des funambules trapézistes de *Landscape(s)#1* semble s'approprier la machine.

Les artistes circassiens ont l'air de vouloir contrarier le mouvement perpétuel du mécanisme absurde. Leurs corps organiques opposent à la forme géométrique industrielle et à la rotation prévisible et immuable des modulations imprévues ceci dans une apparente fluidité masquant le travail demandé aux corps pour dompter les résistances de la machine.

Dans cette œuvre, fer et chair s'avoisinent ou se repoussent tour à tour.

Les actes, d'une certaine manière, s'émancipent de la domination du rythme de la machine et rendent visible le caractère asémantique de celle-ci.

Pour autant la machine de *Landscape(s)#1* est-elle de la même veine que celles produites par l'artiste plasticien suisse rattaché au nouveau réalisme, Jean Tinguely ?

Les machines telles qu'il les concevait devaient être absurdes, inutiles et ridicules. Leurs mouvements exprimaient le temps présent en train de se dérouler : le changement perpétuel qu'il exhortait à prendre à bras le corps contre tout immobilisme. En mars 1959, balayant du revers du texte tout lien avec le passé ou le futur, il jeta quinze mille exemplaires de son manifeste « Für Static<sup>3</sup> » du haut d'un avion sur la ville de Düsseldorf.

TOUT BOUGE, IL N'Y A PAS D'IMMOBILITÉ.

NE VOUS LAISSEZ PAS INFLUENCER PAR DES COUTUMES QUI ONT SURVÉCU

LAISSEZ TOMBER LES HEURES LES SECONDES ET LES MINUTES.

CESSEZ TOUTE RÉSISTANCE AU CHANGEMENT.

SOYEZ DANS LE TEMPS -- SOYEZ STATIQUE, SOYEZ STATIQUES -- AVEC LE MOUVEMENT.

POUR LE STATISME, AU PRÉSENT SE DÉROULANT MAINTENANT.

RÉSISTEZ AUX SOUDAINS ACCÈS EFFRAYÉS DE FAIBLESSES, ARRÊTS DU MOUVEMENT, PIERRÉES DES INSTANTS, TUÉES DU VIVANT.

RENONCEZ A TOUJOURS REMETTRE SUR PIEDS DES VALEURS QUI DE TOUTE FAÇON S'EFFONDRENT.

SOYEZ LIBRES, VIVEZ !

ARRÊTEZ DE PEINDRE LE TEMPS.

ARRÊTEZ DE CONSTRUIRE DES CATHÉDRALES, DES PYRAMIDES QUI S'ÉMIETTENT COMME DES ŒUVRES DE SUCRE.

RESPIREZ PROFONDEMENT, VIVEZ LE TEMPS PRÉSENT, VIVEZ SUR ET DANS LE TEMPS.

POUR UNE RÉALITÉ BELLE ET ABSOLUE !

<sup>3</sup> Jean TINGUELY, manifeste «Für Statik», lâché d'avion au-dessus de Düsseldorf en 1959, traduit de l'allemand, publié dans M. Fath, 1960, *Les nouveaux réalistes*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 15 mai au 7 septembre 1986, Paris, Ed. MAM, 1986.

Tinguely l'humaniste croyait que l'intégration du progrès dans l'art permettrait aux artistes de se libérer des académies, croyait que l'art intégré à la vie favoriserait un changement de paradigme pour une libération de tous. Mais, en réalité, il n'échappait pas à son temps : ses machines absurdes et hors contextes donnaient une représentation de ce temps moderne, de la fragmentation et de la spécialisation des tâches conduisant à l'absurdité de l'activité humaine et à son aliénation.

Il prônait la perturbation innovante et ludique d'un temps sclérosé comme d'autres de sa génération mais, en vérité, il annonçait ce que la postmodernité allait ériger en règle absolue

À la différence des machines de Tinguely, il ne s'agit pas, dans *Landscape(s)#1*, de montrer la fragmentation ou l'absurdité de l'activité humaine mais, bien au contraire, de montrer une forme de cohérence même si elle s'inscrit dans un temps vécu immédiat, un temps présent en acte, celui de la représentation. Si la composition musicale produite en direct par le musicien semble faire écho aux cliquetis machiniques, elle n'est pourtant pas bruit mais mélodie instrumentale accompagnant les corps et la machine. La machine *Landscape(s)#1* n'est pas absurde ni exubérante : elle est le support de l'évolution des corps des circassiens qui s'émancipent d'elle parce qu'elle ménage un socle limité, que ses modalités de fonctionnement sont identifiées et qu'ainsi elle peut faire l'objet d'une appropriation et d'un dépassement. L'œuvre nous montre une *poesis*, une activité créatrice qui construit la fiction par la capacité de déviance des artistes.

## L'antithèse : l'expression de la domination capitaliste ludique.

Indéniablement ce que nous montre l'œuvre est bien le travail d'humains avec la machine. Mais de quel travail s'agit-il, de quelle machine s'agit-il ?

*Landscape(s)#1* est un spectacle créé en 2016. Pour comprendre ce qui irrigue ses concepteurs replaçons la question du travail à notre époque : depuis les années soixante-dix, le jeu est un processus paradigmatique du fonctionnement de notre société. Si, en 1982, Michel Cloucard<sup>4</sup> identifiait « Le capitalisme de la séduction », désormais des sociologues telles que Eve Chiapello, Valérie Boussard ou Marie-Anne Dujarier<sup>5</sup> cernent le capitalisme ludique.

À l'époque du taylorisme, si le jeu dans le travail prenait la forme de compétitions et pouvait être un moyen pour les ouvriers de transgresser l'ennui, il permettait dans un même temps d'accroître les cadences, servait le système de production et renforçait l'aliénation comme le démontre le sociologue du travail Michael Burawoy<sup>6</sup>.

Désormais, la structure même du jeu est insérée au sein du travail. Il est devenu un outil au sein du système capitaliste pour mobiliser les travailleurs. Aujourd'hui, le travail tend à devenir un ensemble d'actions non complexes qui pourront ainsi être mieux quantifiées, évaluées ou jaugées en termes

<sup>4</sup> Michel CLOUSCARD, *Le capitalisme de la séduction : critique de la social-démocratie libertaire*, Paris, Messidor-Éditions Sociales, 1981.

<sup>5</sup> Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999. Valérie BOUSSARD, *Sociologie de la gestion. Les faiseurs de performance*, Paris, Belin, 2008. Marie-Anne DUJARIER, *Le management désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail*, Paris, La Découverte, 2015.

<sup>6</sup> Michael BURAWOY, *Produire le consentement*, Montreuil, La Ville Brûle, 2015.

de scores. La tendance est à sa déréalisation permettant ainsi sa meilleure extension : il s'agit, pour Emmanuelle Savignac<sup>7</sup>, d'obtenir un travail gratuit, du zèle, en promettant la passion et le bonheur. Il s'agit également de permettre à l'homme de s'y adapter de façon fluide et flexible. N'est-ce pas cela que nous montrent les artistes circassiens dans *Landscape(s)#1* ? Certes car ils s'approprient des prises, des supports, ils trouvent de nouvelles aptitudes, postures et positions, ils proposent de nouvelles actions, déhanchements, torsions ou contournements. Le spectacle met également en scène l'exclusion et la mise à terre des corps ainsi que leurs capacités à revenir vers la machine et à la travailler à nouveau.

<sup>7</sup> Emmanuelle SAVIGNAC, *La gamification du travail. L'ordre du jeu*, London, ISTE Éditions, 2017.

Cependant ne faut-il pas distinguer ce jeu de mise en scène athlétique et ludique des modalités de réception et de perception de l'œuvre ? A qui s'adresse *Landscape(s)#1* ? L'horizon d'attente des spectateurs relève-t-il des mêmes inconscients que ceux des performeurs ?

Les spectateurs, dont on peut trouver des témoignages sur le site de la compagnie, évoquent les dimensions poétiques de la performance circassienne où la noblesse des postures et des actions s'effectuent en toute sérénité, dignité et retenue.

## Le dépassement : l'expression du retour à l'œuvre

Bien entendu ces paroles sont choisies, néanmoins elles sont révélatrices d'un contexte de réception où le monde imaginaire s'inscrit dans la réalité quotidienne. La modalité d'installation *in situ* de l'œuvre offre à la fiction une intrication écosystémique avec le réel : elle insère la machine dans le contexte environnemental de certaines villes et villages de France. Le titre de l'œuvre mis au pluriel *Landscape(s)* suggère qu'il est question de complexité, d'interrelations de plusieurs paysages complémentaires, en l'occurrence visuels et sonores, oniriques et réels.

L'*in situ* ménage ainsi une proximité directe avec la population dans sa diversité sociale, culturelle et générationnelle. Le paysage est un partenaire de la machine et des acrobates par sa position en arrière-plan de l'installation artistique, devenant ainsi décor de l'œuvre. La sculpture machine devient la zone d'accroche principale. Mais le regard du spectateur embrasse et prend place dans une totalité dotée d'une temporalité propre : certes qui fonctionne selon le temps chronologique de la représentation, mais qui évoque tout autant le passé que l'avenir car la configuration de l'installation est ouverte, ménageant une perspective visuelle pouvant faire écho à une perspective symbolique.

<sup>8</sup> Roland GORI, Bernard LUBAT, Charles SILVESTRE, *Manifeste des oeuvriers*, Arles, Actes Sud, Paris, Les Liens Qui Libèrent, 2017.

Dans cette configuration plastique la création artistique est susceptible d'évoquer ce qui a été oublié ou ignoré. *Landscape(s)#1* peut ainsi être appréhendé comme la métaphore du travail que connaissent les *œuvriers*<sup>8</sup> dans leurs corps, leurs chairs, et leurs esprits dans un contexte de désindustrialisation : depuis les années 1970, les pays d'Amérique du nord et européens, dont la France, sont touchés par ce processus de réduction,

voire de disparition, des activités industrielles qui engendrent en particulier du chômage massif et un changement dans l'orientation économique des pays concernés vers des activités de services, provoquant ainsi un effacement progressif de la culture ouvrière.

La désindustrialisation massive a débarrassé le paysage de ses usines et machines d'ouvriers. Détruites ou abandonnées elles ont été parfois restaurées puis muséifiées.

Par le biais de l'agrès fabriqué dans la tradition ferronnière circassienne, ce que fait *Landscape(s)#1* est une réintroduction dans notre paysage à la fois patrimonial et socioculturel d'une création paradigmatique du travail entendu au sens de la *praxis* : de l'agir par choix, dans la maîtrise de savoirs et de savoir-faire.

Mais alors, si l'œuvre évoque moins au spectateur une quête d'émancipation qu'une quête de sens pour un travail créateur, si elle n'évoque pas la domination du capitalisme ludique, comment est-elle perçue ?

Le sentiment esthétique qui peut être éprouvé dans la fréquentation de l'œuvre fait écho à l'amour de ce qui a été accompli, du travail bien fait, de ce qui a été créé par les circassiens pour le public, dans une transcendance de la matière, ceci dans un lien paradoxal et complexe avec l'outil tour à tour défiant, complice, soumis, dominant, douloureux et jubilatoire.

Dans un contexte de désœuvrement subi, généralisé, la machine sculpture circassienne et ses espaces plastiques et fictionnels ont le pouvoir d'évoquer la culture ouvrière, au sens où l'entendent Roland Gori, Bernard Lubat et Charles Silvestre. Alors, le spectateur pratique cet espace-temps dédié à la contemplation d'une totalité divergente du réel comme un support pour se reconnaître lui-même dans le commun qui le lie à ses compatriotes, pour recouvrer le sens, les valeurs et les moyens d'action qui ont été partagés de façon commune dans un temps encore proche de nous. L'immersion *in situ* de l'installation performance *Landscape(s)#1* dans le paysage local sublime en ce sens, la tragédie d'une perte et peut motiver une attention sensible et contemplative de la part du spectateur.

---

## Bibliographie

Luc BOLTANSKI, Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Valérie BOUSSARD, *Sociologie de la gestion. Les faiseurs de performance*, Paris, Belin 2008.

Michael BURAWOY, *Produire le consentement*, Montreuil, La Ville Brûle, 2015.

Michel CLOUSCARD, *Le capitalisme de la séduction : critique de la social-démocratie libertaire*, Paris, Messidor-Éditions Sociales, 1981.

Marie-Anne DUJARIER, *Le management désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail*, Paris, La Découverte, 2015.

Roland GORI, Bernard LUBAT, Charles SILVESTRE, *Manifeste des ouvriers*, Arles, Actes Sud, Paris, Les Liens Qui Libèrent, 2017.

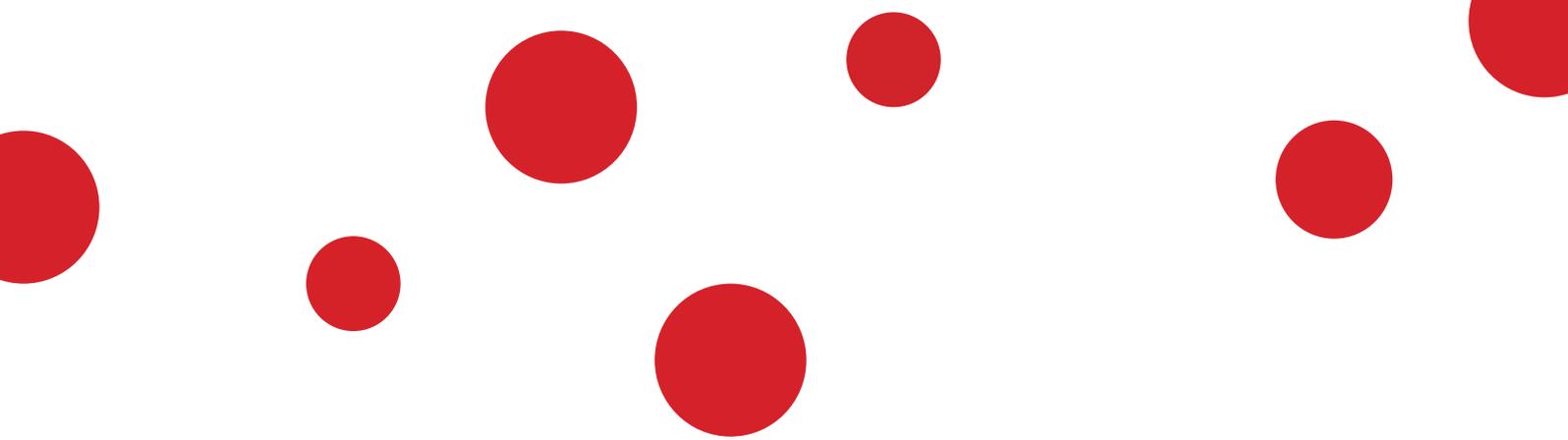
Jean TINGUELY, manifeste « Für Statik », lâché d'avion au-dessus de Düsseldorf en 1959, traduit de l'allemand, publié dans M. Fath, 1960, *Les nouveaux réalistes*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 15 mai au 7 septembre 1986, Ed. MAM, Paris, 1986.

Emmanuelle SAVIGNAC, *La gamification du travail. L'ordre du jeu*, London, ISTE Éditions, 2017.

## Sitographie

Vers le site de la compagnie La Migration: <http://lamigration.fr/landscapes-1>

Vers le site du musée Tinguely: <https://www.tinguely.ch/fr/tinguely/biographie-jean-tinguely.html>



## Comme un retour du sauvage. Animalité et quête d'authenticité au cirque contemporain

*Par Magali Sizorn*

### **Abstract**

This paper is focused on the meaning of a “return” of animality in contemporary circus shows. If the rupture between the “new” circus and the “traditional” one is aesthetic, the writings have also changed because they are not based on the same conventions and social norms. Today, the domestication of animals, and the border between humanity and animality, are revisited. We will show that a displacement takes place by the convocation of animals and The Nature. The values, traditionally embodied in the circus, are reversed. This reversal sometimes requires arrangements but testifies to changes in the circus and more generally in our contemporary society. The artists and their shows extend and update the reflections on what the circus would be, through attachments to a genre.

Si les « nouvelles » formes de cirque ont rompu esthétiquement avec le cirque dit traditionnel, les écritures ont également changé parce que non fondées sur les mêmes conventions et normes sociales. La présence ou non des animaux – sauvages en particulier – a constitué une ligne de rupture très nette entre les « nouveaux » et les « traditionnels » (Guy, 2001 ; Maleval, 2010), dont le 3<sup>e</sup> spectacle du Cirque Plume *No animo, más anima* (1990-1992) peut être considéré comme caractéristique. Pour autant, et aujourd’hui, les animaux n’ont pas complètement disparu des spectacles de cirque contemporain : des chevaux, dans les théâtres équestres de Bartabas et du Centaure ou dans le travail expérimental de Charlène Dray (2019) ; des oiseaux, dans *Bestias* de Baro d’Evel ; un fauve dans *Morsure* de la compagnie Rasposo. La question de la sujétion et de la domestication animale – inextricablement liée à l’histoire du cirque – comme celle de la frontière entre humanité et animalité, sont en effet aujourd’hui revisités par des artistes contemporains.

Cette contribution s'appuie sur l'analyse de quelques pièces récentes, glanées lors des dernières saisons du Cirque-Théâtre d'Elbeuf (Pôle national cirque Normandie) à la manière d'une observation tout aussi flottante (Pétonnet, 1982) qu'avertie. Les pièces retenues ont été choisies pour la multiplicité ou les modulations de la présence d'une animalité qu'elles donnent à voir. En effet, l'analyse s'intéresse à la présence des animaux mais aussi à la convocation plus générale de l'idée d'animalité. Quels imaginaires cristallisés peut-on lire des propositions artistiques ? Les œuvres constituent le point de départ et le matériel empirique privilégié d'une lecture pourtant sociologique, considérant qu'une œuvre est esthétique, mais aussi située dans un contexte socio-historique de production et de réception, agissant et sur lequel agissent notamment des normes, des valeurs, des attentes, des pratiques, qui donnent sens à l'œuvre (Ravet, 2015). Après avoir identifié les différentes modulations de l'animalité au travail dans les spectacles de cirque contemporain, nous verrons que dans les références à la Nature s'opère un déplacement, voire un renversement des valeurs traditionnellement portées au cirque, renversement qui nécessite parfois des arrangements mais qui témoigne des sensibilités et des changements à l'œuvre au cirque et plus largement dans nos sociétés contemporaines.

## I. Par-delà l'opposition entre Homme et Animal

Commençons par un spectacle, *Bestias*, de Baro d'Evel. Créé en 2015, programmé à Elbeuf en décembre 2018, le spectacle est présenté dans les différents supports de communication comme une « rêverie acrobatique pour animaux, oiseaux et humains ». À chacun, tous acteurs, sont attribués des caractéristiques : au cheval, la puissance et la sensibilité, à l'homme, la bagarre ou le dressage murmuré à l'oreille des chevaux, aux oiseaux, l'espièglerie. Les spectateurs, sous chapiteau, sont assis autour de la piste sur les gradins de bois, tout proches des acteurs humains et non humains. La complicité entre tous est au cœur du dispositif. Un acrobate marche à la manière d'un cheval, des oiseaux qui ne sont pas en cage survolent la piste quand d'autres s'installent sur la tête d'une artiste et engagent avec elle une danse, un corbeau mène la troupe, marchant sur le sol, une acrobate se fait oiseau par des ballots de paille costumée, une autre s'allonge sur un cheval. Point de cage, tout juste une cravache parfois mobilisée même si est privilégiée la forme d'un dialogue comme improvisé, pour un dressage en douceur, presque les yeux dans les yeux entre l'écurière, au sol, et le cheval.

Ce spectacle rassemble un certain nombre d'éléments caractéristiques d'une esthétique dépassant le naturalisme qui a érigé les distinctions Nature/Culture et Animal/Homme en principe épistémologique structurant le rapport au monde dans les sociétés occidentales (Descola, 2005). Ce que Philippe Descola a décrit au sujet de la dissolution de la séparation Nature/Culture, est investi ici dans un projet de non-dissociation des humains et des animaux, si ce n'est dans la distribution présentée dans le programme : les animaux n'y figurent pas. Ce qui est aussi donné à voir, par des partis-pris esthétiques, c'est une conservation du cercle de la piste, du chapiteau, de la présence animale, tout en les revisitant à partir d'autres imaginaires et valeurs à l'œuvre que nous analyserons aux détours d'autres spectacles.

Hier le cirque était espace de monstration des animaux (des humains aussi, d'ailleurs), et d'expérimentation de ce qu'Eric Baratay (2002) qualifie de « frisson sauvage » au sujet du goût du spectaculaire qui a fait le succès des zoos d'abord, puis des ménageries foraines et des cirques au XIX<sup>e</sup> siècle. On venait y admirer le domptage des animaux non domestiqués, sauvages, dangereux. Les grillages et barreaux surlignaient alors le danger potentiel et « [montraient] la victoire de la culture sur la nature » (Baratay, 2004, p. 35).

Dans *Bestias*, le dressage est rendu peu visible : les animaux, domestiqués, sont renvoyés à leur spontanéité, leur « naturalité » serait-on tenté d'écrire, alors même que l'espace de la piste, du spectacle, reste celui de l'artifice. Ce qui devient central réside dans l'effacement esthétique, symbolique, éthique, du rapport de sujétion entre Homme et Animal. Cela se manifeste par un autre travail, et surtout une autre mise en spectacle du rapport aux animaux, dans une mise en scène d'animaux autonomes, partenaires, qu'on perçoit comme capricieux, attachants, drôles. Sans doute le spectateur est-il accompagné ici dans un anthropocentrisme lisible aussi dans les descriptions du spectacle. « Cette tribu, ce sont des hommes, des chevaux et des oiseaux. Qui mène la danse, qui sont vraiment les bêtes ? », questionne ainsi la compagnie dans le texte de présentation du spectacle, affirmant son exploration du brouillage des frontières.

## II. Exploiter l'animalité

Alors que la très grande majorité des compagnies de cirque contemporain ne fait plus travailler d'animaux en piste, s'inscrivant dès lors dans les conventions d'un cirque autre, plusieurs modulations de l'animalité au travail dans les spectacles peuvent y être identifiées.

La première est celle de la monstration. Le mot a d'ailleurs donné son titre à l'exposition/performance de Johann Le Guillerm, souvent qualifié de « dompteur d'objets »<sup>1</sup>. La monstration désigne le fait de poser dans l'espace de jeu l'animal comme s'il était présenté dans ce qu'il aurait de plus « brut » et non artificialisé : la domestication est comme invisibilisée. Ce sont les oiseaux dans *Bestias*, c'est aussi le tigre, en cage, qui apparaît dans le silence et l'obscurité à la fin de *Morsure* (2013) de la compagnie Rasposo, présenté à Elbeuf en octobre 2013. Dans le dossier de production du spectacle, Marie Molliens expose son « choix du fauve » :

Il interrogeait pour moi d'une part le rapport actuel entre la provocation de l'animal de cirque qu'il représente face aux convictions d'un cirque contemporain souvent oublié de la brutalité du risque, d'autre part, et surtout, la présence d'un fauve sur scène, chargée d'une symbolique entre animalité brute et férocité, ne pouvait que donner sens aux thèmes que je commençais à aborder. La carte blanche à la Verrerie d'Alès [...] fut l'occasion d'un premier essai. Malgré l'anxiété que nous procurait ce premier rapport, l'expérience fut enrichissante et magique au-delà de nos espérances. L'imposante beauté de l'animal, la sauvagerie contenue mais réelle, provoquèrent sur le public un moment de grâce, de fascination et d'émotion qui s'apparentait à l'hypnose.

Ce qui intéresse Marie Molliens, réside dans les effets produits par la présence du fauve sur des spectateurs venus voir un spectacle d'un genre sans animaux sauvages. La présence du tigre crée le trouble, rompt avec

<sup>1</sup> *Monstration, prototype IV* créé en novembre 2007 au Cirque-Théâtre d'Elbeuf.

les conventions, et impose le silence et le calme (les consignes avaient été sérieusement transmises en début de représentation sans que le secret de la présence du « monstre » soit révélé). La frontière entre animalité et humanité n'est pas explorée et exploitée dans ses porosités comme elle l'est dans *Bestias*, mais la manière dont le fauve est mis en présence des artistes et spectateurs est en partie repensée. La dresseuse n'est pas loin, la cage est là, mais pas de démonstration, ni de roulade sur le sol ou tour de piste.

La seconde modulation est celle de la citation. Ici, la convocation de l'animalité se fait par des costumes, comme dans *Bestias* par « empaillage externe » d'acrobates devenant oiseaux, ou, dans un genre humoristique, avec ces chevaux de tissus sur vélos dans *Deadtown*, cirque de western des frères Forman, présenté en avril 2019 à Elbeuf. Ici, ce sont les cowboys qu'on met en cage. Au Cirque Plume, il s'agissait de parapluies rugissants qu'on dressait. Très souvent, dans cette modulation, la référence à l'animal renvoie le spectateur aux images du cirque traditionnel. La référence, en citation, peut être « nostalgique », « critique » ou « parodique » (Sizorn, 2013). Johann Le Guillerm, en dompteur sans fauve, réinvente en circassien plasticien son cirque, mais respecte finalement les codes du cirque classique : succession de numéros, démonstration, suspens, rassérèment...

Enfin, la troisième modulation est celle de l'intériorisation-extériorisation de l'animalité, qui peut aller jusqu'à des formes de thérianthropie, à l'image de la figure du Centaure. Dans le spectacle de Jeanne Mordoï – compagnie BAL, *Bestiaire d'Hichem* (spectacle pour le jeune public créé à Elbeuf en novembre 2018), l'acrobate Hichem Cherif, interprète un « animal indompté ». Le travail de Jeanne Mordoï a consisté à observer les animaux en zoo pour qu'Hichem Cherif « s'approprie les rythmes et l'esprit des bêtes et surtout qu'il libère son corps. Ensuite est venue l'idée d'un personnage secondaire, qui serait en quelque sorte son pendant incarné par Julia Brisset<sup>2</sup> ». Ici encore, la question de la domestication de l'animal sauvage est au cœur du propos. Mais ce n'est pas un animal qui fait l'animal, et c'est toute une recherche sur le geste animal incorporé, incarné qui permet la mise en partage, ici avec un jeune public, des questions éthiques relatives à la domestication de l'autre.

Dans les différentes mises en spectacle et modulations du rapport à l'animalité, on retrouve finalement celles qui sont explorées dans *Bestias* : démonstration, monstration, citation, intériorisation/extériorisation. Aux pratiques et mots des acteurs observés à partir de leurs œuvres sont associées des valeurs, des « raisons axiologiques » (Heinich, 2017) : elles peuvent être esthétiques, éthiques, affectives aussi. Elles rappellent que les œuvres sont inscrites dans des conventions (par la manière de présenter son travail, par des techniques et esthétiques transmises dans des familles et écoles...) et situées dans un contexte et dans l'histoire des techniques et pratiques du corps, du cirque, du spectacle vivant.

<sup>2</sup> Interview de Jeanne MORDOÏ par Elodie LAVAL, « Animalité. Le Bestiaire d'Hichem, spectacle poétique et visuel à Elbeuf », *Tendance Ouest*, 23 novembre 2018.

### III. Convoquer la Nature

Une forme de « retour du sauvage » traverse donc les différentes propositions artistiques retenues pour cet article. Cela marque les corps, dessine d'autres rapports à l'autre, aux objets et aux animaux. Les transformations opérées dans la convocation renouvelée de la Nature – non pas pour la domestiquer mais pour en signifier son appartenance – s'inscrivent dans le même mouvement que celui qui caractérise les évolutions du corps

acrobatique contemporain. L'influence des pratiques de conscientisation corporelle dessine d'autres utopies et politiques du corps, valorisant explorations et écoutes de soi, de l'autre et de l'environnement (Sizorn, 2018). Pascal Roland, dans son ouvrage sur les imaginaires dans l'univers chorégraphique contemporain (2005), montre que la référence à la Nature y est une figure fondatrice du corps dansant contemporain. La naturalité de l'être humain s'y exprime par la « justesse » d'une part, et « l'authenticité » (du mouvement notamment), d'autre part. Devenant un « motif d'action » (Roland, 2005, p. 114), l'imitation de la nature par des masques/costumes ou par des résonnances (au vent, à la mer...) rejoint ce que nous avons observé en acrobatie contemporaine, notamment dans la rencontre avec les techniques somatiques. Il s'agit de « laisser-faire », et le corps devient le lieu de l'instinct, de la pulsion.

La compagnie « Un loup pour l'homme » (autre référence thérianthropique) retiendra ici notre attention. La compagnie essentiellement masculine, dirigée actuellement par Alexandre Fray, propose, à partir des techniques de main à main, des projets et spectacles sur le geste et les portés acrobatiques, en travaillant des dispositifs mettant en avant une virtuosité comme « brute », imposant l'adaptabilité. Le spectacle *Face Nord* (2011), est écrit à partir de séquences de jeu (sauter le plus loin possible, se déplacer en passant par-dessus les autres...). Dans *Rare birds* (joué en mai 2017 à Elbeuf), l'intention est la suivante :

Cette fois, l'acrobate se présente comme un homme qui s'adapte, avançant toujours vers son but, mais d'une manière moins frontale, plus mobile, plus souple. Une poursuite en cohérence avec la ligne artistique d'Un Loup, continuant à remonter vers les sources des portés acrobatiques, en quête d'une virtuosité de la simplicité, espérant retrouver dans le concret des bases acrobatiques « la condition du merveilleux.

Esquive. Frêle esquif. Embarquer à nouveau, nus à nouveau. Quitter les contrées minérales du nord pour de plus végétales<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Dossier de présentation du spectacle.

En danse, la recherche d'authenticité passe par le recours à des corps ordinaires (avec des amateurs par exemple), par l'utilisation de mouvements du quotidien, par la convocation de la surprise qui dans l'instant de la réponse permettrait de trouver le geste « juste », justesse aussi liée à la recherche de « pureté originelle » (Roland, 2005). La mise à nu (réelle ou symbolique) comme les sollicitations de l'animalité dans l'univers chorégraphique sont caractéristiques de cette quête des origines. Au cirque, cela passe par ce qu'Agathe Dumont appelle « une virtuosité du sentir », comme par une forme d'exaltation de l'instant et de l'instinct (Dumont, 2012). La compagnie Baro d'Evel formule cela de la manière suivante :

Lors des créations, il s'agit de laisser ressurgir les imperfections du corps en action, ses bouillonnements intérieurs, ses fragiles démesures. Il s'agit aussi d'incarner des êtres qui s'improvisent, qui s'adaptent, des êtres instinctivement simples et profondément surprenants, en évoquant des rôles, des états, plus que des personnages. [...] Et puis il y a la présence de l'animal, les chevaux font partie de la vie et du travail de la compagnie, cette démarche pousse plus loin les questionnements sur l'animalité, l'identité, le cheval réveille l'instinct, le sens de l'improvisation, il pousse les artistes comme les spectateurs dans un « ici et maintenant » [...] Utiliser le travail en liberté avec l'animal afin de lui

donner une réelle place d'acteur. Travailler en liberté avec le cheval, c'est se plonger dans sa pensée latérale de l'espace : entrer en dialogue avec lui c'est se connecter avec son centre de gravité tout en restant conscient de son ultra sensibilité à tous ceux et ce qui l'entourent<sup>4</sup>.

Marie Molliens, directrice de la compagnie Rasposo, écrit quant-à-elle au sujet de *Morsure* qu'il s'agit d'y « condenser le temps, en étant dans la célébration de l'instant », pour évoquer « ces instincts sauvages qui n'appartiennent qu'à l'homme<sup>5</sup> ».

Ces mots peuvent s'apparenter à une forme de rhétorique professionnelle qui caractériserait les manières de dire de l'activité, prolongeant des socialisations acrobatiques et artistiques. Ils témoignent de l'intériorisation d'imaginaires partagés et de pratiques et cultures corporelles qui ont marqué les pratiques chorégraphiques au XX<sup>e</sup> siècle. La question de l'animalité, de la valorisation du geste authentique rejoint finalement aussi, au cirque, un retour de la prise de risque « réelle », de la mise en danger « authentique » (travail à grande hauteur, sauts dans le vide...), qui, s'il s'inscrit dans une élévation générale du niveau des élèves sortant des écoles de cirque, répond aussi à cette aspiration au jeu du risque et ce qu'il aurait de plus vrai.

## IV. Vers une archéologie des imaginaires circassiens

Cette traversée dans les modes de relation entretenus par des artistes et animaux au travail sur les scènes et pistes contemporaines invite à développer une « archéologie » des imaginaires circassiens et des modes de relation Nature/Culture, pour le dire à la manière de Foucault (1969). Les mutations à l'œuvre s'inscrivent dans des processus de transformations du cirque, des pratiques chorégraphiques, du spectacle vivant, de la « cause animale » aussi.

Le cirque est né du théâtre équestre (Hodak, 2018). Son histoire, sa mémoire, ses représentations (picturales, sociales) restent très fortement liées à la présence animale (la piste, le chapiteau, la ménagerie). Mais aujourd'hui, la question de la souffrance infligée pour le dressage est au cœur de nombreuses interrogations, portées jusqu'à l'Assemblée nationale<sup>6</sup>. Déjà depuis 2011 des évolutions ont été apportées dans un arrêté « fixant les conditions de détention et d'utilisation des animaux vivants d'espèces non domestiques dans les établissements de spectacles itinérants »<sup>7</sup>, durcissant les règles du travail avec des animaux. Face à cela, certains acteurs du cirque classique s'interrogent sur la continuité, au nom de la tradition, des numéros de dressage, à l'instar de l'ancien dompteur André-Joseph Bouglione (2019). Ce dernier est désormais le promoteur d'un cirque sans animaux, qualité nécessaire selon lui à la survie du genre, face à la désaffection du public pour les spectacles de cirque exploitant des animaux (non véritablement évaluée à ce jour).

La persistance d'animaux sur les pistes contemporaines, celle précisément à laquelle nous nous intéressons dans cet article, ne se fait pas non plus sans heurt. Face aux réactions d'hostilité et aux difficultés liées à la programmation du spectacle *Morsure*, le fauve a parfois été remplacé par un acrobate, et *Bestias* n'a pas toujours pu être présenté, notamment à Rome et Madrid<sup>8</sup>, en raison d'interdiction de présentation de spectacles avec des animaux au travail.

<sup>4</sup> [www.barodevel.com](http://www.barodevel.com), pages consultées le 15 juillet 2020.

<sup>5</sup> Dossier de présentation du spectacle.

<sup>6</sup> Notamment : proposition de loi visant à l'interdiction des animaux sauvages dans les cirques, les delphinariums, les montreurs d'ours et les meneurs de loups, n° 1811, enregistrée le 27 mars 2019, renvoyée à la commission du développement durable et de l'aménagement du territoire, à défaut de constitution d'une commission spéciale dans les délais prévus par les articles 30 et 31 du Règlement, présentée par Mesdames et Messieurs Robin REDA, Rémi DELATTE, Bernard PERRUT, Véronique LOUWAGIE, Eric DIARD.

<sup>7</sup> Arrêté du 18 mars 2011 fixant les conditions de détention et d'utilisation des animaux vivants d'espèces non domestiques dans les établissements de spectacles itinérants.

<sup>8</sup> Rosita BOISSEAU, « Dernier tour de piste pour les animaux ? », dans *Le Monde*, 21 décembre 2017.

En maintenant cette présence animale sur les scènes contemporaines, ces artistes donnent finalement accès à la manière dont la mémoire du cirque est encore active. Ces spectacles la prolongent, dans ses signes revisités (animaux factices, domptage d'objets), et actualisent les réflexions sur ce que serait le cirque, par des attachements à un genre et une manière de faire tenir ensemble l'inscription dans une histoire et un regard critique sur les valeurs pourtant au fondement même d'une esthétique. Ainsi, Marie Molliens raconte dans le dossier de présentation de *Morsure* :

Au cours de ma recherche vers une nouvelle évolution, et un bouleversement des codes actuels, je me suis questionnée sur mes convictions profondes et mes émotions originelles face au cirque. Il m'est apparu la nécessité de révéler des instants de dépassement extrêmes et de bravoure ; des mises en danger du corps et de la pudeur, où l'être exulte et les émotions s'entrechoquent. L'identité artistique de la compagnie Rasposo a toujours été de retraduire les codes circassiens originels à travers un regard actuel, théâtral et émotionnel. Dans l'esprit de poursuivre cette compréhension des traditions circassiennes, dans le sillage des précédents spectacles, je cherchais une présence animale qui traduirait à la fois cet héritage et m'amènerait vers une nouvelle évolution, un bouleversement dans l'avancée de notre travail.

Les natures sont dans la culture, rappelle Philippe Descola (2002), les natures sont dans le cirque, pourrions-nous ajouter.

Le paradoxe de toute approche anthropologique de la nature est de faire apparaître que la nature n'existe pas : elle ne se conçoit que comme un lieu pensé par l'homme qui l'habite, éventuellement pour s'en détacher, comme dans la conception occidentale moderne. Il existe [...] une correspondance entre le traitement de la nature et le traitement d'autrui, une interdépendance étroite entre l'attitude d'une culture à l'égard du monde naturel et sa philosophie sociale<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Philippe Descola, *Philosophie sociale*, 2002 p. 153.

Et finalement, ces artistes nous font regarder les transformations du regard porté sur l'Animal et sur l'Autre, comme l'a fait l'anthropologie en analysant l'histoire de son (de notre) regard sur l'Autre. La fascination pour le corps de l'Autre, l'exotisme, l'extraordinaire trouve sans doute son origine dans le retour d'anciennes croyances relatives au « sauvage » et au « primitivisme » aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, introduisant ce qu'Olivier Sirost et Nicolas Bancel ont appelé une « nouvelle économie du regard » (Bancel & Sirost, 2004). Si dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle les « nouvelles » formes de cirque ont rompu esthétiquement avec le cirque dit traditionnel, les écritures ont également changé parce que non fondées sur les mêmes conventions et normes sociales. Le travail des artistes étudié aujourd'hui témoigne de la complexité des modes d'identification et de relation, pour reprendre les mots de Descola (2005), entre l'homme et son environnement, auxquels s'ajoute dans la grille d'analyse la nécessaire prise en compte du regard porté par les artistes de cirque sur l'histoire de leur propre discipline.

---

## Bibliographie

Nicolas BANCEL & Olivier SIROST, « Le corps de l'Autre : une nouvelle économie du regard », dans N. Bancel et al. (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2004, pp. 390-398.

Eric BARATAY, « Le frisson sauvage : les zoos comme mise en scène de la curiosité », dans Bancel N. et al. (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Sciences humaines et sociales », 2004, pp. 31-37.

André-Joseph BOUGLIONE, *Contre l'exploitation animale*, Paris, Tchou, 2019.

Philippe DESCOLA, « Les natures sont dans la culture », dans Journet N. (coord.), *La culture*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2002, pp. 151-157.

Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Charlène DRAY, *Le protocole scientifique comme processus de création artistique appliqué au cheval. Entre arts et sciences, des espaces hybrides où écrire le vivant*, thèse de doctorant « Théâtre et spectacle vivant » de l'Université Paul Valéry – Montpellier 3, dirigée par Ph. Goudard, 6 décembre 2019.

Agathe DUMONT, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques artistiques », dans *STAPS*, n° 98, 2012, pp. 113-125.

Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Jean-Michel GUY, *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement, 2001.

Nathalie HEINICH, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

Caroline HODAK, *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760-1860)*, Paris, Belin, 2018.

Martine MALEVAL, *L'émergence du Nouveau cirque : 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010.

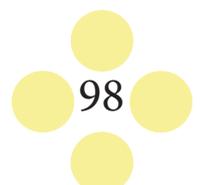
Colette PÉTONNET, « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », dans *L'Homme*, n° 22-4, 19982, pp. 37-47.

Hyacinthe RAVET, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2015.

Pascal ROLAND, *Danse et imaginaire. Etude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain*, Fernelmont, EME, 2005.

Magali Sizorn, « Politiques du corps et utopies en acrobatie contemporaine », dans Clavel J. & Ginot I. (dir.). *Eco-somatiques*, Paris, L'Harmattan, 2018, pp. 272-284.

Magali SIZORN, *Trapézistes. Ethno-sociologie dans cirque en mouvement*, Rennes, PUR, 2013.



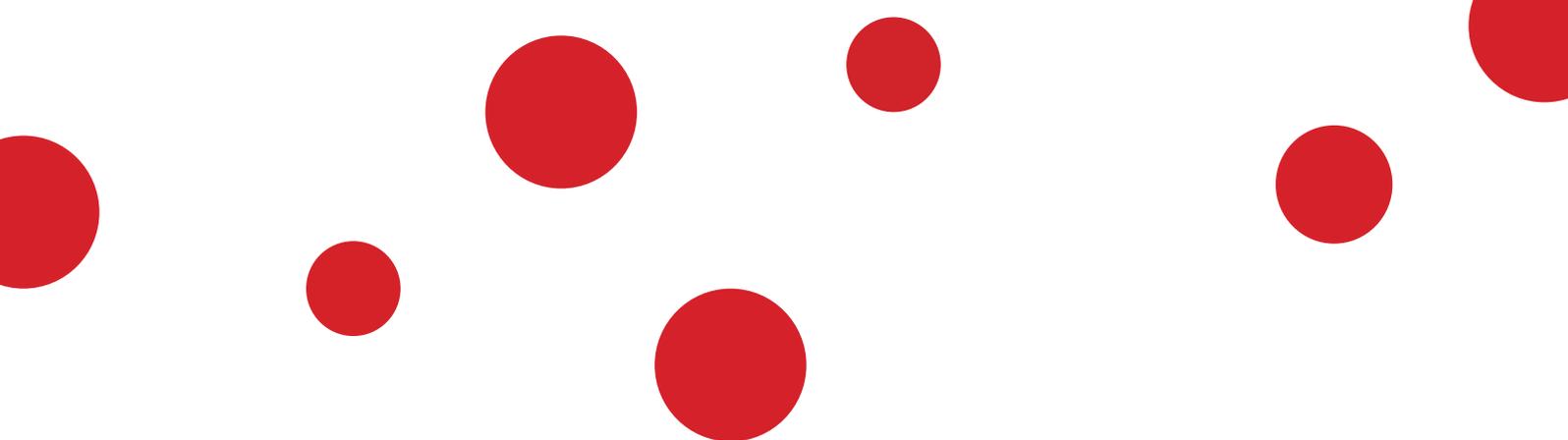
# FOCUS

sur le Fonds Cirque

CIRQUE PERAL  
1888-1889

DE PISTE  
II

BANDWAGON



## Humains et animaux au travail dans la presse, les revues et les cartes postales du Fonds Coll'Ex « Arts du cirque »

Par *Élisabeth Gavalda*

### **Abstract**

In 2015, a donor offered a collection of periodicals and iconographic documents that would enrich the “Circus Arts” collection of the Paul-Valéry University in Montpellier. Through its panoramic overview, we will meet humans and animals at work in the circus and present a sample of the selected pieces of these archives.

Je pense que, maintenant— je n’aurais jamais dit ça il y a trente ans — que le cirque réveille en nous des comportements qui sont [ceux] de nos ancêtres, ancêtres qui sont communs entre les chimpanzés et les humains. [...] Il est accepté, tout ça n’est pas absolu, [...] que l’ancêtre commun des chimpanzés et des humains était un primate arboricole qui vivait dans les branches, sur les arbres et donc devait avoir des capacités d’équilibre [...] C’était un quadrumane. Ce n’était sûrement pas un animal qui progressait par suspension, [il] progressait en équilibre et vous avez beaucoup de comportements qui sont faits dans le cirque qui sont [...] entre guillemets primitifs [...] — complètement anormaux par rapport à notre vie quotidienne de citoyen mais parfaitement adaptés à notre structure biologique mais dont on ne se sert pas habituellement.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Paul Bouissac, « Le cirque », *La sémiotique : un état des lieux*, 3 mars 2017, [https://www.canal-u.tv/video/fmsh/la\\_semiotique\\_un\\_etat\\_des\\_lieux.28805](https://www.canal-u.tv/video/fmsh/la_semiotique_un_etat_des_lieux.28805)

Les propos de Paul Bouissac rapprochent humains et animaux dans une racine originelle de mouvements, de préhension et d’équilibre. Cette supposée similitude de comportements physiques et corporels ouvre notre imaginaire et rapproche l’artiste de cirque et l’animal. Sont-ce ces liens originels qui les ont réunis dans les cirques et les ont rapprochés dans le travail ? De même, si les animaux ont été exhibés dans les zoos, les ménageries et les attractions à l’entrée des cirques, les humains ont également été exposés dans les exhibitions de phénomènes comme celle de Phineas Taylor Barnum au début du XIX<sup>e</sup>.

# Journal des Voyages

ET DES AVENTURES DE TERRE ET DE MER

N° 540. — Prix : 15 centimes. — JOURNAL HEBDOMADAIRE — Bureaux : 7, rue du Croissant.  
Abonnements. — Paris, 8 fr. — DÉPARTEMENTS, 10 fr. — ÉTRANGER, 12 fr. — Dimanche 13 Novembre 1887.

Texte. — Les Dompteurs célèbres. — Le Cercle des Jongles (suite). — Géographie : La Mer. — Les Chasseurs de faucons (suite). — En Syrie : La Vie de Jérusalem. — Échelle de Suez et le Canal de Suez. — À travers le monde : Berlin. — Chronique des voyages et de la géographie.

Illustrations. — Les Dompteurs célèbres : Palmali dans sa cage aux lions. — Le Cercle des Jongles : Maxwell lui avait tendu l'olive et, égaré par elle. — Les Chasseurs de faucons : Le marchand s'en rendait compte malgré les efforts. — La Vie de Jérusalem (2 dessins). — La Forêt des Montagnes Bleues. Les alpinistes s'élevaient l'un sans l'autre. — À travers le monde : Le Tour de Berlin.

## LES DOMPTEURS CÉLÈBRES

Par A. BIDEL



LES DOMPTEURS CÉLÈBRES. — Palmali dans sa cage aux lions.

540

# Journal des Voyages

ET DES AVENTURES DE TERRE ET DE MER

N° 594. — Prix : 15 centimes. — JOURNAL HEBDOMADAIRE — Bureaux : 7, rue du Croissant.  
Abonnements. — Paris, 8 fr. — DÉPARTEMENTS, 10 fr. — ÉTRANGER, 12 fr. — Dimanche 25 Novembre 1888.

Texte. — Les Dompteurs célèbres (suite) : Lucas. — L'Héros des Indes. — Anecdotes de géographie : L'Inde. — Histoire, ou les aventures et les crimes de l'homme. — Le Cercle des jongles (suite). — Le Parc National des États-Unis. — Chronique des voyages et de la géographie.

Illustrations. — Les Dompteurs célèbres : La mort de Lucas. — Anecdotes de géographie : L'Inde. — Histoire, ou les aventures et les crimes de l'homme. — Le Cercle des jongles (suite). — Le Parc National des États-Unis. — Chronique des voyages et de la géographie.

## LE DOMPTEUR LUCAS, PAR A. BIDEL



LES DOMPTEURS CÉLÈBRES. — La mort de Lucas. (Page 311, col. 1.)

594

# Journal des Voyages

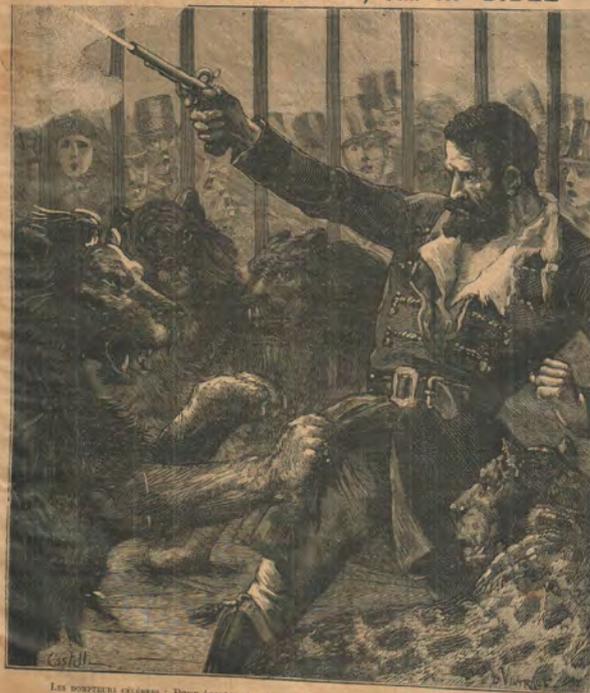
ET DES AVENTURES DE TERRE ET DE MER

N° 601. — Prix : 15 centimes. — JOURNAL HEBDOMADAIRE — Bureaux : 8, rue Saint-Joseph.  
Abonnements. — Paris, 8 fr. — DÉPARTEMENTS, 10 fr. — ÉTRANGER, 12 fr. — Dimanche 13 Janvier 1889.

Texte. — A. Bidel : Les Dompteurs célèbres (suite). — Le Cercle des Jongles (suite). — L'Héros des Indes. — A. Bidel : Histoire, ou les aventures et les crimes de l'homme. — Le Cercle des jongles (suite). — Le Parc National des États-Unis. — Chronique des voyages.

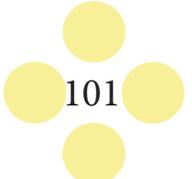
Illustrations. — Les Dompteurs célèbres : Pour écarter ses fauves, Cooper décharge son pistolet. — L'Héros des Indes : Deux chasseurs se battent au sommet. — Le Cercle des jongles (suite) : Le marchand s'en rendait compte malgré les efforts. — L'Héros des Indes : Le Tour de Berlin. — Histoire, ou les aventures et les crimes de l'homme. — Le Parc National des États-Unis. — Chronique des voyages.

## LE DOMPTEUR COOPER, PAR A. BIDEL



LES DOMPTEURS CÉLÈBRES : Pour écarter ses fauves, Cooper décharge son pistolet. (Page 15, col. 2.)

601





À partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est entre girafes, autruches, éléphants, crocodiles, singes et autres « merveilles » de la nature réinventée que les visiteurs vont découvrir en Europe et en Amérique des « hommes » aux mœurs bizarres et aux rites quelques peu effrayants. Les « zoos humains » viennent de naître. Le mythe du *sauvage* devient alors une réalité. Il est présent, devant les yeux des Occidentaux, et va le rester près d'un siècle. [...] Aussi naturellement que le droit de « coloniser », ce droit « d'exhiber » des « exotiques » dans des zoos, des cirques ou des villages se généralisent de Hambourg à Paris, de Chicago à Londres, de Milan à Varsovie...<sup>2</sup>

Si dans les années soixante-dix, un tournant s'opère avec la volonté de penser le cirque sans animaux alors qu'ils avaient été une des attractions particulièrement prisées par le public, le lien « de travail » qui existe entre humains et animaux est aujourd'hui encore, présent dans les cirques et dans les spectacles chorégraphiques (« La Volière » du Théâtre Dromesko, « Swan » de Luc Petton, les spectacles équestres de Zingaro ...).

<sup>2</sup> Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO et Sandrine LEMAIRE, « Zoos humains : entre mythe et réalité », *Zoos humains de la vénus hottentote aux reality shows*, Paris, Éditions la découverte, « Textes à l'appui. Série histoire contemporaine », 2002, p. 5.

<sup>3</sup> Hermann SAGUEMÜLLER, *Bibliographie der Zeitungen und Zetschriften für Artistik, Circus, Jahrmarkt, Show-Business und Varieté*, avril 2001 et novembre 2017.

## Un survol panoramique des articles et de l'iconographie sur les fauves dans quelques périodiques du fonds « Arts du cirque ».

En 2015, un donateur offre, outre une collection d'ouvrages et d'objets, une centaine de titres de journaux, catalogues, revues et magazines de cirque majoritairement européens qui vont enrichir considérablement le fonds « Arts du Cirque » de l'Université Paul-Valéry de Montpellier ainsi que des cartes postales et deux ouvrages<sup>3</sup> dans lesquels Hermann Saguemüller répertorie huit cent vingt-huit titres de périodiques sur les artistes de cirque, de foire et de variétés dans le monde.

C'est à travers cette collection de périodiques et de cartes postales que nous allons rencontrer ce monde des humains et des animaux au travail dans le cirque.

<sup>4</sup> A. BIDEL, « Les dompteurs célèbres », *Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer* (1887-1891).

Faimali. 1-4 : n° 540-543 ; Martin. 1-3 : n° 546-548 ; Van Amburg. 1-3 : n° 573-575 ; Carter. 1-5 : n° 576-580 ; Huguet de Massilia. 1-2 : n° 581-582 ; Charles. 1-2 : n° 583-584 ; Huguet fils : n° 585 ; Mme Leprince. 1-2 : n° 586-587 ; Crockett. 1-5 : n° 588-593 ; Lucas : n° 594 ; Batty. 1-2 : n° 597-598 ; Cooper. 1-2 : n° 601-602 ; Hermann. 1-2 : n° 604-605 ; Yorick. 1-5 : n° 610-614 ; Les reines de lions. 1-2 : n° 645-646 ; Les dompteurs noirs. 1-2 : n° 653-654 ; Une famille de dompteurs. 1-3 : n° 685-687 ; Emilien Castanet : n° 688 ; Alexandre et Edmond Pezon. 1-3 : n° 689-691 ; Impressions et souvenirs d'un dompteur. 1-4 : n° 735-738.

## Dans la presse

Les histoires de dompteuses et dompteurs racontées par A. Bidel dans le *Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer* (1887-1891)<sup>4</sup> éditées sous forme d'épisodes en format journal et repris dans des recueils, révèlent à travers les iconographies et les récits, le véritable corps à corps entre humanité et animalité. Les gravures signées Castelli, G. Lemoine, Vintraud ... affichent des images de femmes et d'hommes en contact avec les fauves, le danger de l'animal en cage, le rapport de force entre l'humain et la bête, la violence si proche de la mort.

Les récits sont très documentés et ornés d'iconographies très évocatrices montrant la puissance et une relation charnelle entre l'homme ou la femme et l'animal.

L'histoire du dompteur Maccoco relatée par A. Bidel, révèle la couleur très colonialiste qui pouvait régner dans les ménageries et les cirques à la fin du XIX<sup>e</sup>, comme on peut le lire dans l'extrait ci-dessous :

Un certain Maunders tenait la ménagerie de Hilton et cherchait à remplacer son dompteur irlandais. Un jour à la foire de Greenwich, un musicien vient dire à Maunders : « Il y a un noir qui prétend être un marin nouvellement débarqué. Il se dit natif du Haut Nil et retour de l'Inde — comme le bon vin de Bordeaux — et assure qu'il possède sur les bêtes fauves une puissance merveilleuse. Si vous vouliez le voir et l'entendre Monsieur Maunders ? »

Le « manager » envoya chercher le nègre, - un colosse. — Et en effet, celui-ci plein de confiance en lui-même, n'eut qu'à regarder fixement les lions pour les terrifier. Les braves lions, nés sans doute dans les ménageries du continent, n'avaient jamais vu de faces noires. Un ramoneur de cheminées eût peut-être exercé sur eux le même empire... Tant il y a que l'Irlandais fut remercié. [...]

Puis, tournant le dos à Maccoco l'irlandais dépossédé de sa couronne de dompteur, [M. Maunders] dit au formidable nègre, sa nouvelle recrue : « Ce n'est pas tout ça ! Sais-tu au moins, moricaud, que les fortes émanations de la peau du nègre attirent les lions, ainsi que beaucoup d'autres animaux féroces ?

- Oui, je le sais, répondit bravement le nègre.

- Sais-tu que si un jaguar surprend la nuit une troupe de voyageurs, il s'attaque d'abord à leur chien s'ils en ont un, puis aux nègres, ou à défaut des Indiens, aux mulâtres indiens. Il n'est attiré vers un blanc qu'après la défaite de ces hommes d'autres races ?... [...] » Le nègre se mit à rire. « Je risque ma peau noire, dit-il. — Soit ! fit Maunders. C'est toi qui à l'avenir seras Maccoco. Tu seras le « roi » de mes lions<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A. BIDEL, « Les dompteurs noirs », *Le Journal des voyages*, n° 653, 12 janvier 1890, p. 18.

Si ces récits de dompteurs et de dompteuses de A. Bidel relatent de nombreuses aventures autobiographiques de belluaires, quelques erreurs ont pu s'y glisser comme nous le fait remarquer l'historien Henry Thétard :

J'ai commis malheureusement des erreurs plus graves, par exemple la biographie de Van Amburg, publiée dans *Les Dompteurs*. N'ayant pas connu le fameux belluaire américain, j'avais cru pouvoir me fier à la narration de son existence mouvementée rédigée par mon confrère [Edmond] Bazire, secrétaire de Bidel, dans *Le Journal des Voyages*... Mais il existe aux États-Unis toute une littérature sur Van Amburg. Je l'ignorais en 1925 [...]. Van Amburg [...] n'a pas été dévoré par sa tigresse en 1846, mais est mort dans son lit, le 29 novembre 1865. [...] J'ai joué de malheur avec les dompteuses. Ce n'est pas en 1854 que Nelly Chapman (la future Mrs Sanger) a travaillé à Windsor devant la reine Victoria mais en 1847. Et ce n'est pas en 1870, mais en 1850, qu'Helen Blight a été étranglée par son tigre, à Chatham (et non à Greenwich)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Henry THÉTARD, « Mea culpa », *Le cirque dans l'univers*, n°15, 4<sup>ème</sup> trimestre 1953 - 1<sup>er</sup> trimestre 1954, p. 5.

## Coupures de presse

Pour terminer sur la presse de la fin du XIX<sup>e</sup>, une gravure où l'on peut voir le dompteur François Bidel attaqué par un lion. La légende dit : « Grave accident du 6 juillet 1886, à Neuilly sur Seine, Porte Maillot, où le célèbre dompteur (François) Bidel faillit être dévoré par le terrible lion Sultan ».

# BIDEL



Grave accident du 6 Juillet 1886, à Neuilly-sur-Seine (Porte-Maillot), où le célèbre dompteur BIDEI faillit être dévoré par le terrible lion SULTAN

Article sur François Bidel.  
Coupure de presse.



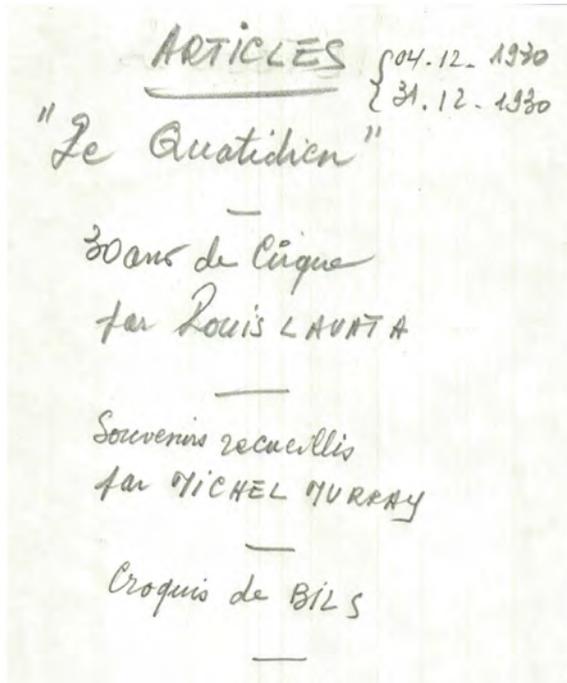
Dans le village de Miramont (Lot-et-Garonne), un dompteur est blessé par ses fauves. (Dessin de DAERLANG.)

Coupure de presse.  
Ferme du Zoo-Circus Alfred et Jules Court, [environ] 1924.

Dans une autre coupure de presse, c'est un dessin où un dompteur est blessé par ses fauves à la ferme du Zoo-Circus d'Alfred et Jules Court.

# Feuilletons hebdomadaires

Ci-dessous deux extraits du feuilleton de l'histoire de Louis Lavata racontée en cinquante-deux coupures de presse in Souvenirs recueillis par Michel Murray. Croquis de Bils, « 30 ans de cirque », *Le quotidien*, du 04.12.1930 au 31.12.1930.



## Références du donateur.

Ce feuilleton a été retranscrit moins d'un siècle plus tard par l'arrière-petite-fille de Louis Dassonville, Lydie Llorens Greppo dans l'ouvrage (*30 ans de cirque. Louis Lavata. Chef de piste au cirque d'Hiver 1900 - 1930*, Lyon, Éditions Bellier, 2007). L'ouvrage est documenté de multiples iconographies autour de la vie de Louis Lavata.





## Revue corporatives

Dans le fonds « Arts du cirque », se trouvent quelques numéros de la revue mensuelle *Le Belluaire*. Revue universelle des exhibitions zoologiques, ethnographiques et exercices de cirque fondé par M. Marin dont le premier numéro paraît en juin 1906. On trouve également le supplément littéraire trimestriel de *La Comète belge, Le Belluaire & le cirque* (1er juillet 1909) du même fondateur.





Le Belluaire et le cirque, 1er juillet 1907.  
Supplément littéraire trimestriel de *La Comète belge*.

## Quelques revues avec des articles ou des iconographies sur les fauves

Outre les revues spécialisées dans le cirque, le donateur anonyme des revues et ouvrages offerts en 2015 au fonds « Arts du cirque » de la BIU, a pris soin de relever des articles dans des revues non spécialisées sur le cirque. Tout d'abord des articles dans des revues qui ne sont pas entièrement dédiées au cirque mais qui développent sur plusieurs numéros la thématique du cirque comme dans la *Revue des deux mondes* ou *Vie et langage*.

Dans les articles relevés certains sont sur le travail animalier : « Jardins zoologiques d'hier et d'aujourd'hui »<sup>7</sup>, « Démêlés avec les fauves »<sup>8</sup>, « Une dynastie de belluaires »<sup>9</sup>, « Les reines des fauves »<sup>10</sup> dans *La revue des deux mondes*.

Les premiers dompteurs datent de 1830. Dix ans plus tard, on vit apparaître les dompteuses. La première, Mme Leprince, montait sa petite ménagerie parmi les attractions du Carré Marigny et fut blessée par un tigre à Dieppe en 1847. La collection Leprince fut vendue à Joseph Pianet et c'est de ce jour que data l'importance de la *Ménagerie des Indes* qui, à partir de 1860, fut le plus grand établissement zoologique forain de France, disputant à ceux de l'italien Faïmali et des allemands Schmidt et Kreutzberg la suprématie du continent européen.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Henry THÉTARD, « Jardins zoologiques d'hier et d'aujourd'hui », *La revue des deux mondes*, 1er avril 1949, p. 538.

<sup>8</sup> Henry THÉTARD, « Démêlés avec les fauves », *La revue des deux mondes*, 15 août 1950, p. 712.

<sup>9</sup> Henry THÉTARD, « Une dynastie de belluaires », *La revue des deux mondes*, 15 décembre 1950, p. 706.

<sup>10</sup> Henry THÉTARD, « Les reines des fauves », *La revue des deux mondes*, 15 mars 1951, p. 325.

<sup>11</sup> *Ibid.*

# LA REVUE

LITTÉRATURE, HISTOIRE, ARTS ET SCIENCES  
DES DEUX MONDES

15 MARS 1951

NOTES ET REMARQUES SUR LE COMMANDEMENT.....	MARÉCHAL GALLIENI.....	193
LES NATIONALISATIONS.....	ROBERT FABRE.....	200
DU SÉRIEUX.....	JEAN COCTEAU.....	215
LA FRANCE VUE PAR DES ALLEMANDS.....	ROBERT D'HARCOURT.....	220
PORTRAIT DE PARIS. — VII. PARIS DANS LA LITTÉRATURE.....	de l'Académie française	
JAVA. — Nouvelle.....	RAYMOND ISAY.....	231
AUTOUR DE DEUX CONFÉRENCES DIPLOMATIQUES.....	ELISABETH MULDER.....	265
VINGT-HUIT ANS A LA COMÉDIE-FRANÇAISE. — Journal (1910-1911).	PRINCE DEMÈTRE GHKA.....	285
RAMOLINO, LE DERNIER COMTE DU PREMIER EMPIRE.....	JULES CLARETIE.....	298
★ LES REINES DES FAUVES.....	de l'Académie française	
LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES. — JOHN KELLY.....	ANDRÉ GAVOTY.....	313
LECTURES ROMANESQUES.....	HENRY THÉTARD.....	325
LA VIE ÉCONOMIQUE. — LES EMBARRAS DE LA S.N.C.F.....	MARCEL BRION.....	341
	GÉRARD D'HOVILLE.....	349
	R. BOURGET-FAILLERON.....	356
	C.-J. GIGNOUX.....	363

A TRAVERS LA PRESSE. — MENUS-PROPOS. — LES LIVRES.

LE NUMÉRO : 130 francs

15, rue de l'Université - PARIS

## LES REINES DES FAUVES

Les premiers dompteurs datent de 1830. Dix ans plus tard, on vit apparaître les domptesses. La première, Mme Leprince, montait sa petite ménagerie parmi les attractions du Carré Marigny et fut blessée par un tigre à Dieppe en 1847. La collection Leprince fut vendue à Joseph Planet et c'est de ce jour que data l'importance de la *Ménagerie des Indes* qui, à partir de 1860, fut le plus grand établissement zoologique forain de France, disputant à ceux de l'Italien Faïmali et des Allemands Schmidt et Kreutzberg la suprématie sur le continent européen.

En Angleterre victorienne, terre d'élection des banquistes, existaient de nombreuses ménageries qui rivalisaient de surenchères pour garder la faveur du public des foires célèbres, celles de Stepney, de Moulsey et d'ailleurs. C'est ainsi que, vers 1845, le vieux Wombwell eut l'idée, pour « tirer la bourre » à son rival Manders, de faire entrer dans les cages une jeune fille, Nelly Chapman, qui s'exhiba sous le pseudonyme français de Pauline de Vere, la reine des lions. C'était une jolie femme qui obtint un grand succès et fut présentée à Windsor à la reine et au prince Albert qui la complimentèrent sur son courage. Elle fut distinguée également par George Sanger, un banquier qui tenait une baraque de physique amusante sous le nom du « Sorcier de l'Occident » et l'idylle finit par un mariage. Plus tard, George Sanger devait devenir le directeur du plus grand cirque ambulancier d'Angleterre. Sa cavalcade était célèbre et Mrs Sanger défilait en tête, costumée en *Britannia*, assise au sommet d'un char doré avec un lion apprivoisé à son côté.

Pour remplacer Nelly Chapman, Wombwell choisit, parmi les candidates au titre, une jeune fille de dix-huit ans dont le père était lui-même propriétaire d'une petite ménagerie. Ellen Bright avait été accoutumée, alors qu'elle était encore fillette, à entrer

Henry Thétard, « Les reines des fauves », *La Revue des deux Mondes*, Cirque, 15 mars 1951, p. 325.



### Le Cirque et son langage

(Voir *Vie et Langage* de mai 1962.)

À la belle époque du dompteur à moustaches cirées, en « dolman », veste à boutons dorés et à brandebourgs, l'entrée de cage consistait à pénétrer dans un fourgon grillagé appelé *voiture-ogre*, où les fauves étaient enfermés à vie.

Tenant de la main droite un *perpignan* ou un *sjamboke*, fouetté en *joûche* (à deux dents) ou un *hicifer* (à trois dents), le dompteur faisait exécuter la *voiture*, c'est-à-dire qu'il obligeait les fauves à sauter d'un côté à l'autre. Claquements de fouet, coups de revolver, commandements vociférés, il terminait par la *chasse* : course éperdue des fauves, harcelés, bousculés, qui bondissent et sautent au long des grilles. Heureux s'il réussissait à *panneauter*, ou à *faire le panneau* : il s'agit de poursuivre les fauves de telle sorte qu'ils bondissent des quatre pattes aux parois de la cage ou de retourner comme des acrobates dans une sorte de saut périlleux-pirouette, nommé le *bouncing*.

Voilà un aperçu de la présentation en *foirade* : impressionnables,

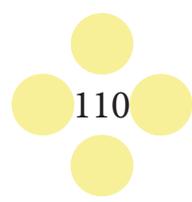
les fauves semblent féroces. Or, ils ont parfois plus peur que le dompteur, et l'état de légitime défense autorisée, n'est-ce pas, bien des choses. Une trop grande peur provoque aussi l'*acculement*. *Acculer*, c'est mettre l'animal sous l'empire d'une terreur qui le paralyse. Elle va même jusqu'à le rendre fou et le tuer. *Ramener* le sujet, c'est, par des gestes rassurants, le remettre dans un état normal. Les chiens et certains fauves sont sujets à l'*acculement*. On dit du cheval qu'il *accule* lorsqu'il plie sur ses jarrets au lieu de reculer. C'est pourquoi, en langage héraldique, le cheval ou le lion cabré est dit « *acculé* ». Le dompteur doit particulièrement se méfier du *chasseur* ; on nomme ainsi le félin qui, s'il craint l'homme qui l'affronte, ne voit dans un fuyard qu'une proie. Alors, gare à l'*accrochage* ! Attaqué, le dompteur expliquera, s'il le peut encore, que la bête lui est *partie dedans*.

Tout a changé de nos jours : la dimension de la cage, la tenue du dompteur et son genre de présentation. Après de nombreuses leçons dans la *cage de répétition*, l'entrée a lieu dans la *cage d'engagement* ou *cage centrale*, de 9 mètres de diamètre environ, dont le montage s'effectue sur la piste, soit durant l'entracte, soit pendant l'exécution d'un numéro au faîte du chapiteau. Laissons, dans la pénombre, les hommes de barrière s'affairer au port et à l'assemblage des grilles, et suivons des yeux le *ronde* de lumière des projecteurs, qui s'accroche tout là-haut.



Phot. W.F.

Jean Baudez, « Le cirque et son langage », *Vie et langage*, n° 124, juillet 1962, pp. 338-339.



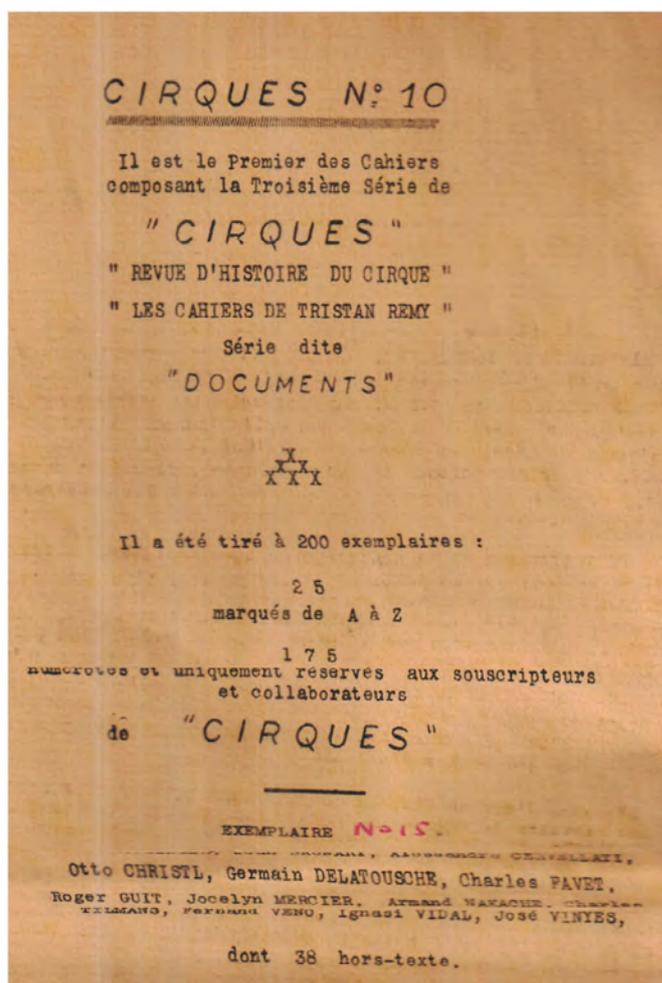
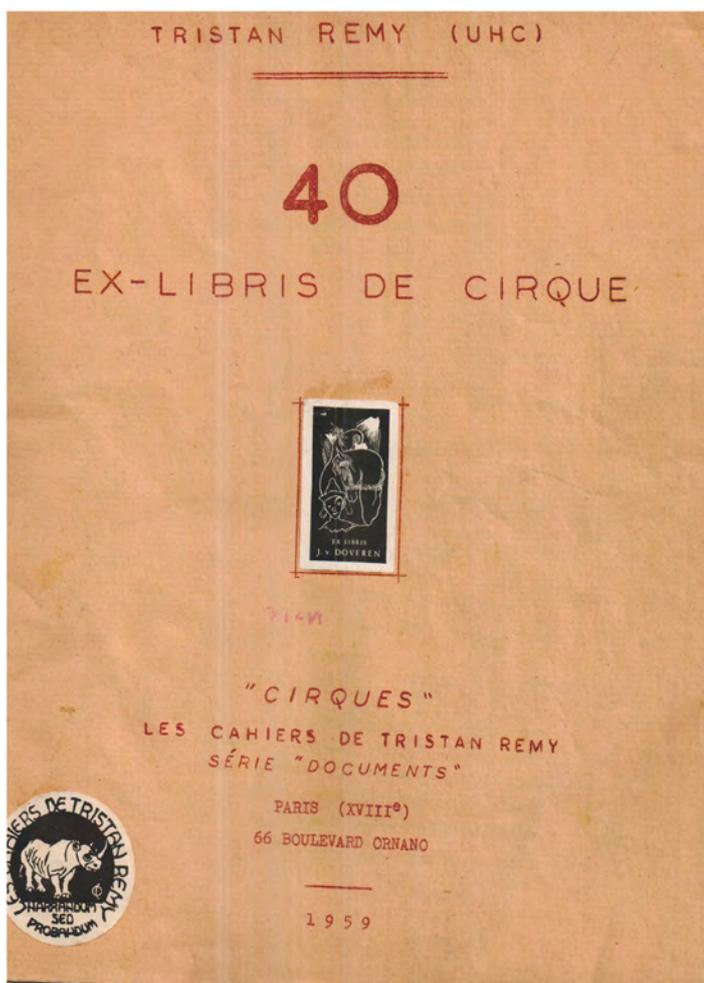
Dans cet extrait de *Vie et Langage* « Le cirque... Avant le spectacle »<sup>12</sup>, on peut se familiariser avec tout un vocabulaire sur les fauves dans la tente-ménagerie :

<sup>12</sup> Jean BAUDEZ, « Le cirque et son langage », *Vie et Langage*, n° 119, février 1962 et n°124.

Dans la *tente-ménagerie*, les voitures-cages sont alignées comme les wagons d'un train. Arrêtons-nous devant la cage des *canaris* c'est-à-dire des ours, appelés aussi *poilus* ou *berres*. Les manouches nomment *oursarié* le moniteur d'ours. N'approchons pas trop des cages où se tapissent dans la pénombre les *bestiaux*. À ce terme d'argot forain s'oppose, avec plus de distinction, celui de *chat*, qui englobe les tigres, les lions (*gros chats*), les pumas (*bébés chats*) et tous autres fauves. Dans ces cages sont entassés les *vivants* et les morts. Entendez par là ceux qui figurent dans un numéro et ceux qui demeurent exposés à la ménagerie. Ne pas dire de ceux-là qu'ils sont finis. Cet adjectif, en effet, est attribué aux animaux dont le dressage est achevé<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Jean BAUDEZ, « Le cirque et son langage », *Vie et Langage*, n° 119, février 1962, pp. 58-61.

J'ai sélectionné deux numéros de la revue *Cirques. Les cahiers Tristan Rémy*, « Série documents » éditée par HUC (Union des historiens du cirque) : un de 1969 où 40 ex-libris sont récoltés et présentés par plusieurs contributeurs et un autre de 1961 où Tristan Rémy préconise un catalogage des archives de cirque et propose une nomenclature.





## SPECTACLES D'ANIMAUX

- 000 Généralités.
- 001 Animaux domestiques et de petite taille (Chats, Chèvres, Chiens, Ecureuils, Lapins, Lièvres, Marmottes, Putois, Rats, Renards, Souris, etc...).
- 0016 Chiens écuers.
- 002 Animaux herbivores et sylvestres (Boeufs, vaches, taureaux, porcs, lamas, zébus, cerfs, dromadaires, chameaux, girafes, etc...).
- 0022 Courses landaises.
- 0025 Cerfs aéronautes.
- 0026 Corridas.
- 0028 Charlottades. Parodies du taureau, du chameau, de la girafe.
- 003 Dresseurs de serpents. Crocodiles.
- 0033 Phoques, Otaries. Lions de mer.
- 0036 Kangourous.
- 004 Fauves (loups, lions, tigres, hyènes, pumas, panthères, jaguars).
- 0040 La Paix dans la Jungle.
- 0044 Lions et tigres funambules.
- 0045 Lions et tigres parachutistes.
- 0046 Lions et tigres écuers.
- 005 Oiseaux savants (Corbeaux, oies, pies, perruches, perroquets, pigeons, autruches, pingouins, etc...).
- 006 Chevaux et zèbres. Mulets, Hémiplones, etc...
- 0066 Rodéos.
- 007 Ours.
- 008 Singes.
- 009 Pachydermes (Eléphants, Hippopotames, Rhinocéros).
- 0094 Eléphant funambule.

TRISTAN RÉMY (UHC)

PETITE HISTOIRE DU CIRQUE  
ACROBATIES SPECTACULAIRES  
ET  
SPECTACLES DE CURIOSITÉS

(ESSAI DE CLASSIFICATION DÉCIMALE)



"CIRQUES"  
LES CAHIERS DE TRISTAN RÉMY  
SÉRIE "DOCUMENTS"

PARIS (XVIII<sup>e</sup>)  
66 BOULEVARD ORNANO

1961

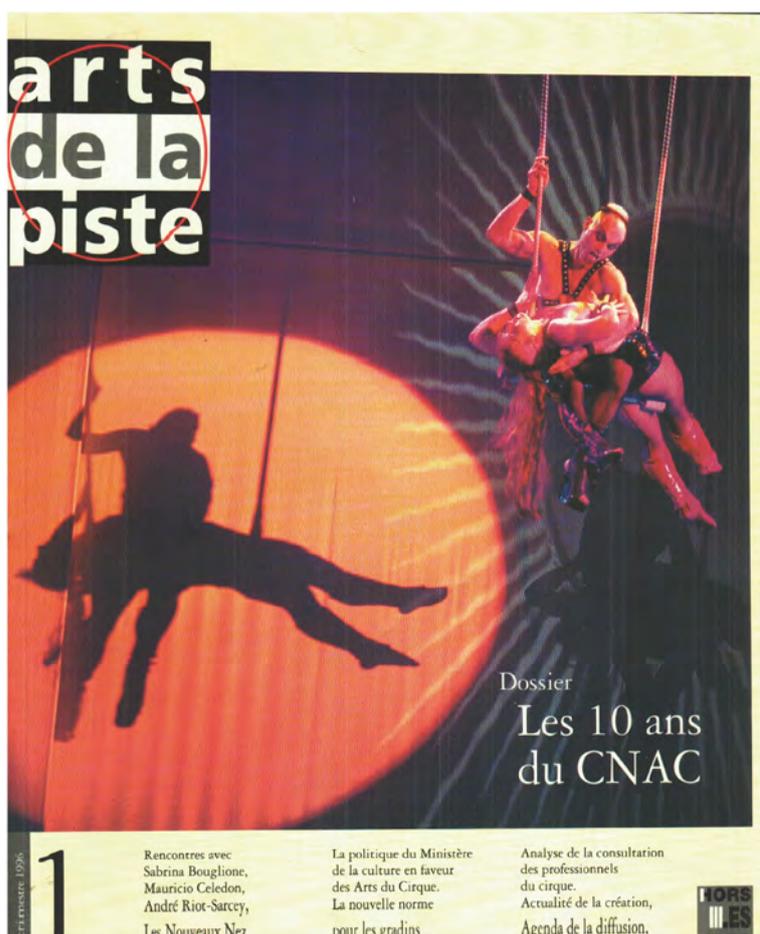
Pour un classement rationnel et chronologique des documents (affiches, articles, gravures, photos, programmes, etc...) relatifs aux établissements, lieux et salles, il n'est que de suivre leur évolution depuis le cirque antique aux cirques-ménageries d'aujourd'hui. Un tel classement est pratiquement facile. Nous proposons celui-ci avec des chiffres romains comme indicatifs

- CIRQUES ANTIQUES - HIPPODROMES - SPECTACLES D'ANIMAUX - COMBATS DE BÊTES.
- I FÊTES CIVILES, MILITAIRES ET RELIGIEUSES, CARNAVALS. CÉRÉMONIES PRINCIPALES, PELERINAGES.
- II FOIRES COMMERCIALES, TRETEAUX, THÉÂTRES FORAINS.
- III SPECTACLES DES RUES. JEUX FORAINS. MÉNAGERIES.
- IV SPECTACLES D'ACROBATIES (GRANDS DANSEURS DU ROI, SPECTACLES DES PANTAGONIENS, DE LA MALAGA, DES FUNAMBULES, DE M<sup>me</sup> SAQUI, etc...).
- V JARDINS D'ATTRACTIONS, TIVOLIS, etc...
- VI MANÈGES. THÉÂTRES D'ÉQUITATION. TROUPES ÉQUESTRES.
- VII CIRQUES-CONSTRUCTIONS.
- VIII CIRQUES À DEMEURE. HIPPODROMES MODERNES.
- IX CIRQUES ET CHÂPITEAUX VOYAGEURS, CIRQUES-MÉNAGERIES.
- IXX LE CIRQUE À L'ÉCRAN.

En 1996, paraît le premier numéro de la revue culturelle *Arts de la piste*, éditée par Hors les Murs, association nationale pour la promotion des arts de la rue et de la piste, parrainée par le Centre National des Arts du Cirque, la fédération française des Écoles de cirque ainsi que la rédaction de *Cirque dans l'Univers* pour le Club du Cirque. Si le premier numéro de la revue des *Arts de la piste* consacre un entretien avec Sabine Bouglione qui évoque succinctement le dressage des fauves, la revue s'oriente radicalement vers d'autres disciplines et thématiques de cirque.

Quant à la revue *Le cirque dans l'univers*, si sa rédactrice en chef, Marika Maynard, souhaite satisfaire ses lecteurs en maintenant une ligne éditoriale où les articles mêlent « tous les genres de l'acrobatie au dressage des animaux »<sup>14</sup>, elle souhaite également rendre compte de l'évolution des spectacles cirque.

<sup>14</sup> « Interview de Marika MAYMARD, rédactrice en chef du *Cirque dans l'univers* », *Arts de la piste*, n°1, Hors les murs, 2ème trimestre 1996.



Baudet, *Arts de la piste*, n°1, Hors les murs, premier trimestre 1996.

« Entretien avec Sabrina Bouglione », propos recueillis par Jean-Christophe Baudet, *Arts de la piste*, n°1, Hors les murs, premier trimestre 1996.

Photo: Sylvie Neveu.



Sabrina Bouglione est, à 26 ans, PDG du Cirque Joseph Bouglione. Elle joue actuellement dans « Carnets de voyage », le dernier spectacle du Cirque Joseph Bouglione où elle rend hommage à Loïe Fuller.

*Dans le même temps, vous cherchez aussi à assumer un certain héritage ?*

S.B. : De part notre nom, Joseph Bouglione, qui était celui de mon grand-père et de mon père, je crois qu'il y a des choses quasi génétiques en nous. On ne peut pas, par exemple, concevoir notre cirque sans numéro d'animaux, sans numéro de dressage avec des lions, des tigres, des chevaux, des éléphants. Si les gens viennent nous voir, c'est pour ces numéros qui sont la base des spectacles Joseph Bouglione, même si autour il y a bien sûr des numéros de visuels.

D'ailleurs, mon frère s'intéresse de plus en plus au dressage, il a épousé Sandrine Souskoff, qui est issue d'une très grande famille de dresseurs. On vient d'acheter un chameau et on prépare déjà les nouveaux numéros de dressage pour le prochain spectacle.

Dans le spectacle, je rends un hommage à Loïe Fuller, cette danseuse incroyable du XIX<sup>ème</sup> siècle, en dansant « la Serpentine ». C'est aussi un hommage rendu à ma grand-mère qui la dansait dans la cage aux fauves.

*Le Cirque dans l'Univers affirme-t-il une ligne éditoriale et laquelle ?*

M. M. : Organe d'une association, le Cirque dans l'Univers doit répondre aux attentes de ses membres. Ces attentes sont de plus en plus diversifiées. Sa ligne éditoriale suit, doucement, l'évolution d'un spectacle, qui, dans le cœur de la majorité des lecteurs doit, pour s'appeler « cirque », rester classique, mêlant tous les

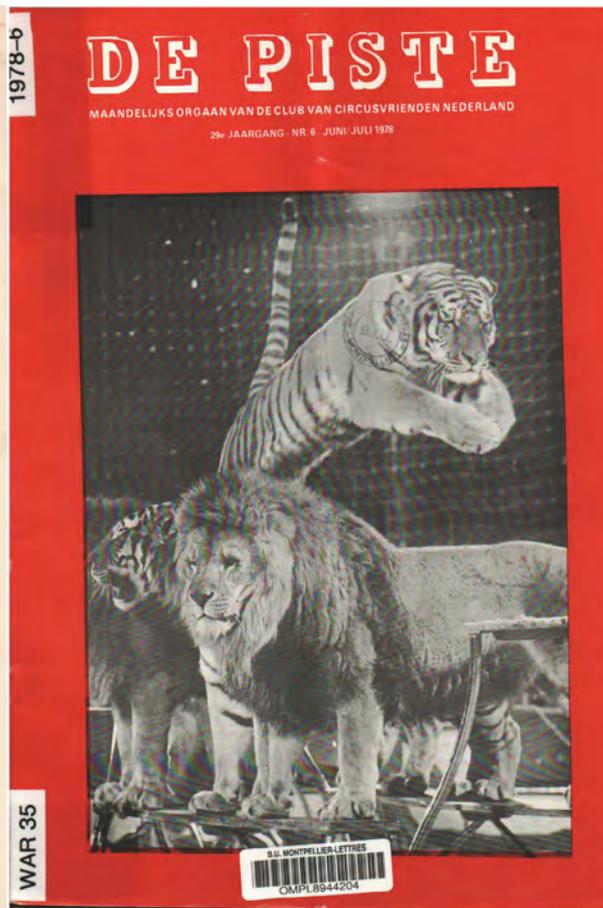
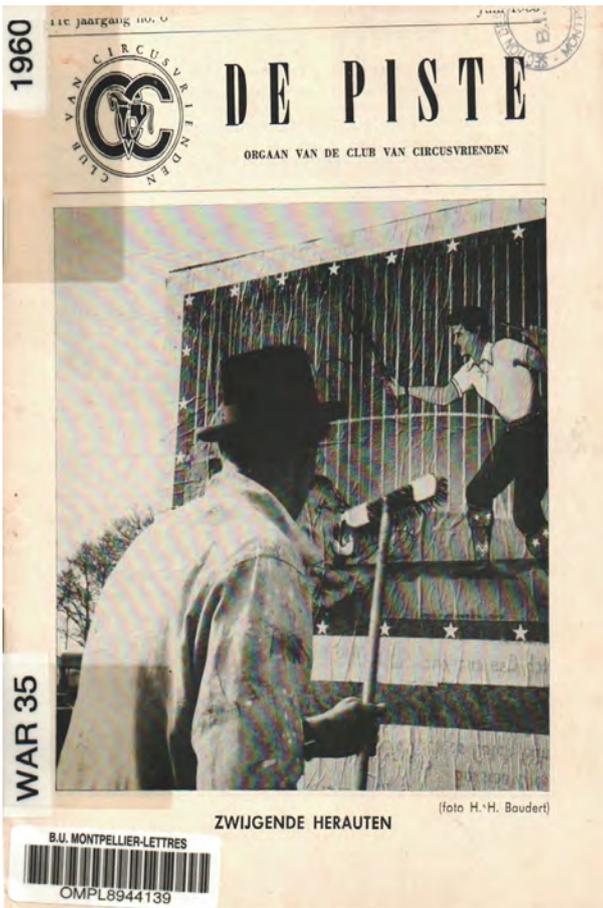
genres de l'acrobatie au dressage des animaux, être présenté dans une piste et garder des résonances familières.

Cependant, la qualité esthétique et technique de numéros, même innovants est un argument fédérateur. Le comité directeur du Club et le comité de rédaction du Cirque dans l'Univers ont voté pour que les pages de la revue s'ouvrent de plus en plus à l'information et au débat sur les divers aspects de l'évolution du cirque, et leurs causes, éthiques, économiques, historiques et culturelles.

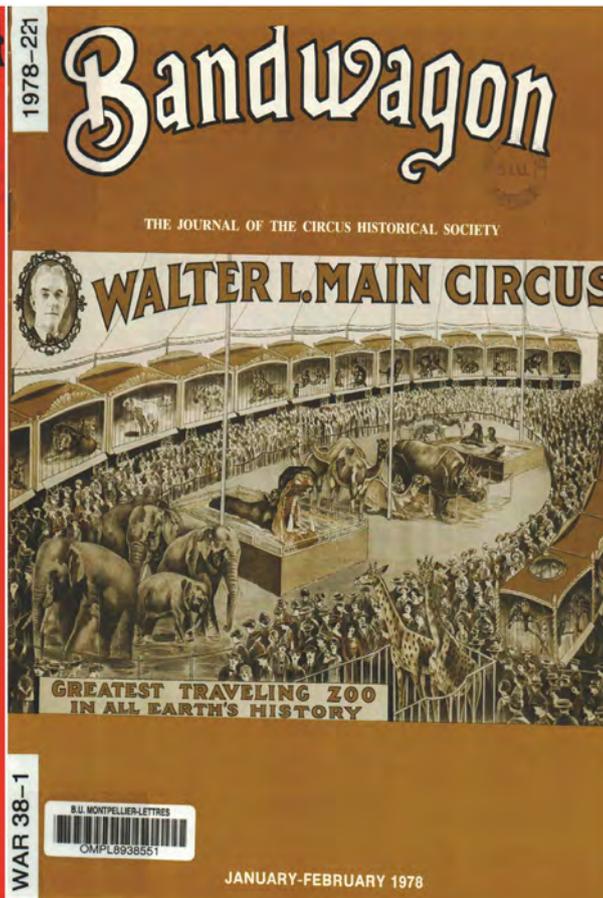
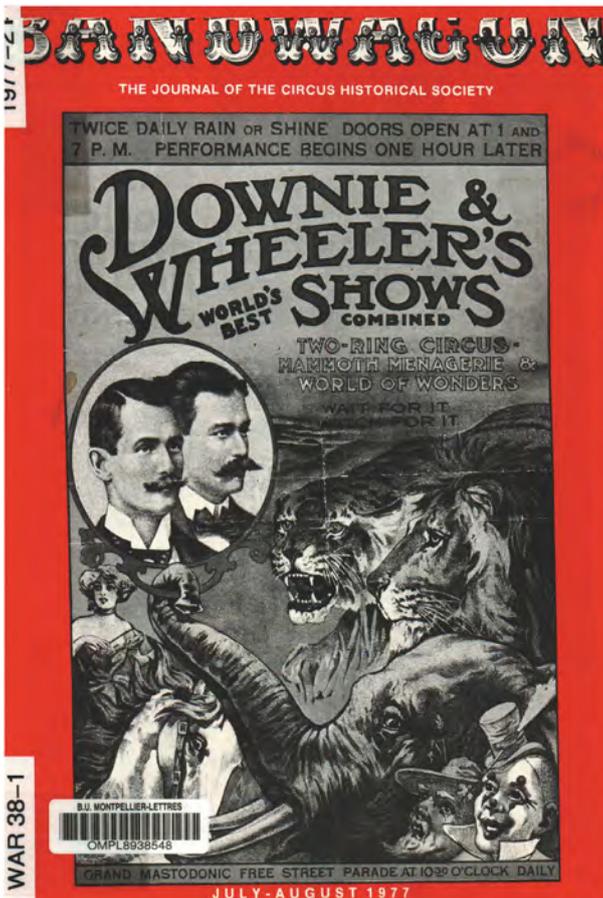
« Interview de Marika Maynard, rédactrice en chef du *Cirque dans l'univers* », *Arts de la piste*, n°1, Hors les murs, 2ème trimestre 1996.

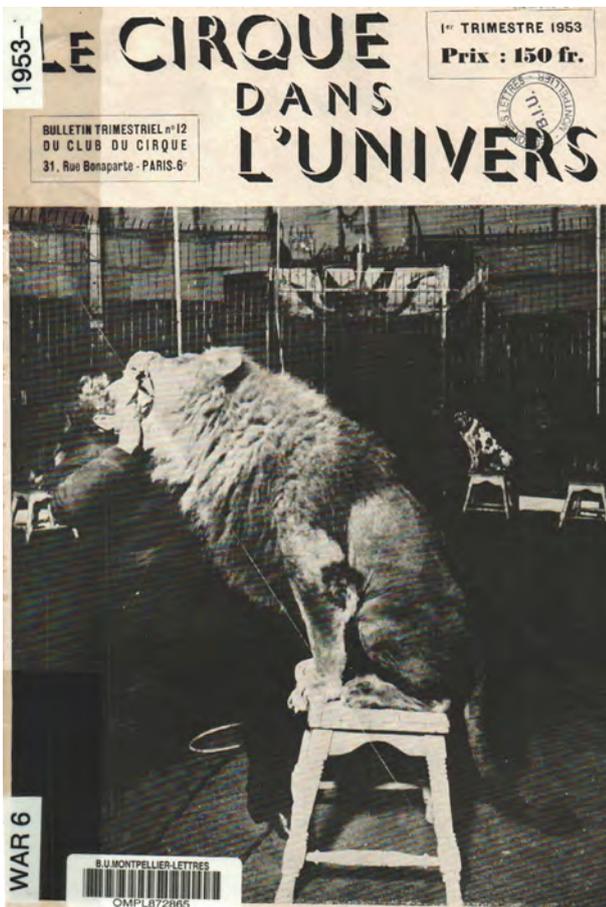
# Les fauves en vitrine dans les revues

De piste



Bandwagon





Le dompteur Willy Peters dans la gueule du lion. *Le cirque dans l'univers*, n°12, premier trimestre 1953, couverture recto.



Au cirque Amar. *Le cirque dans l'univers*, n°68, troisième trimestre 1967, couverture recto.

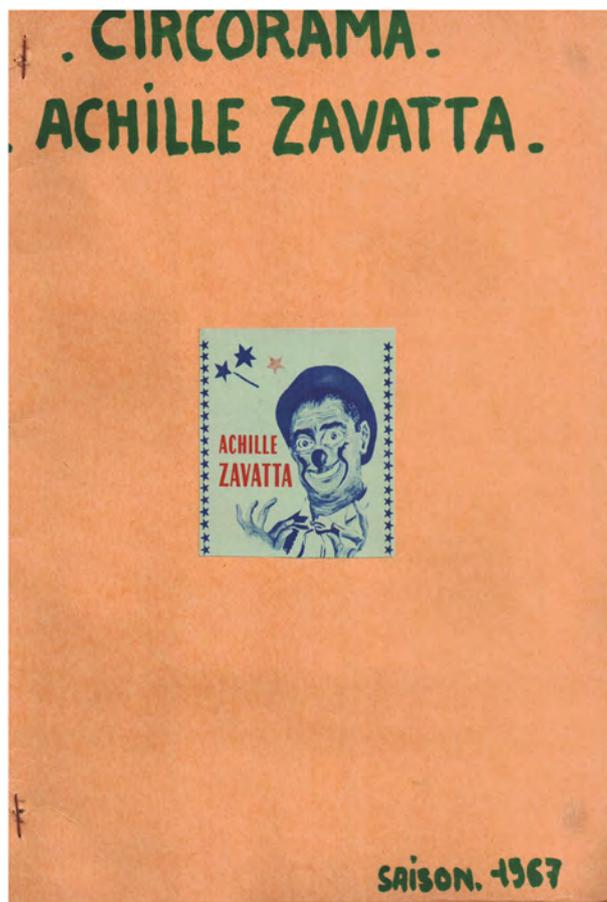


Le dompteur Alexandre Bouglione junior lors d'une répétition, photographie prise par Jean Villiers au Cirque d'Hiver. *Le cirque dans l'univers*, n°87, quatrième trimestre 1972.



Le dompteur Victor Saulevitch avec l'un des dix tigres d'Amar, photographie de Louis Bouchery prise au Cirque d'Hiver.  
*Le cirque dans l'univers*, n°56, premier trimestre 1965.

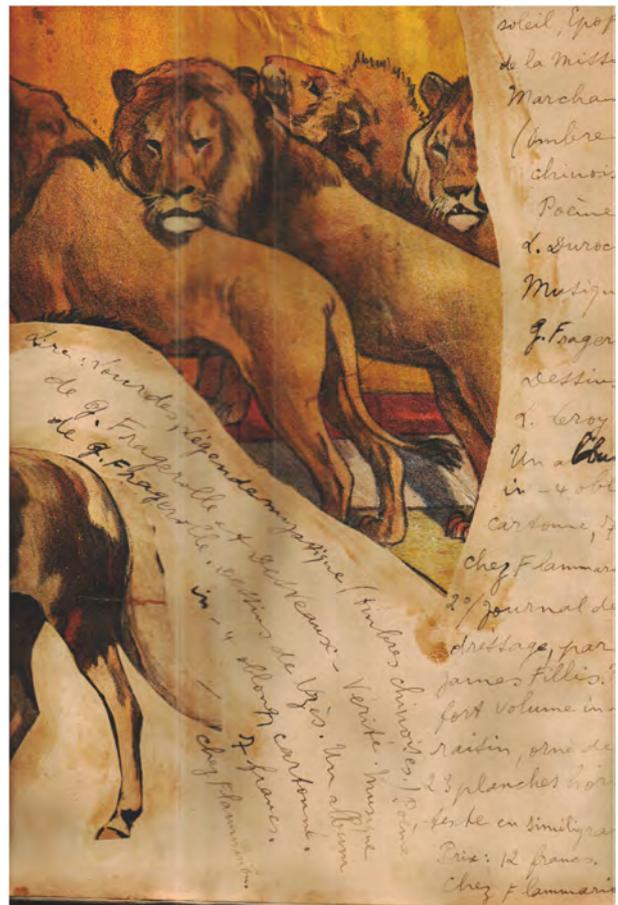
## Albums photographiques



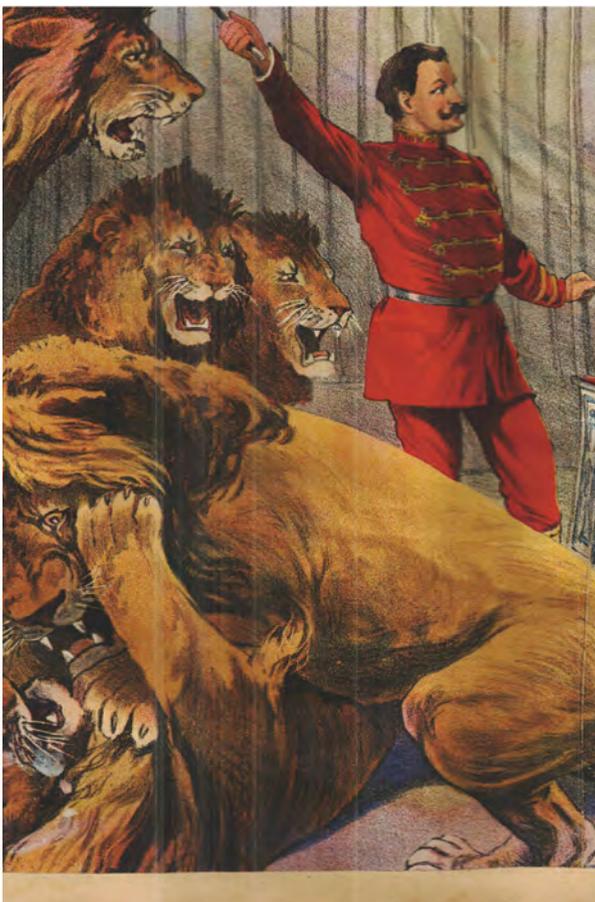
## Scrapbook

Deux albums, l'un daté de « 1911-1912 » et l'autre de « 1912-1913 », enrichissent le fonds. Deux *scrapbooks* dans lesquels des images, sans doute des lithographies, ont été découpées dans des ouvrages ou périodiques puis collées. Des notes manuscrites à l'encre embellissent les albums.

Album 1912-1913.



Scrapbook. Album 1912-1913.



## Alfred Court et les fauves dans la revue *Le cirque dans l'univers*

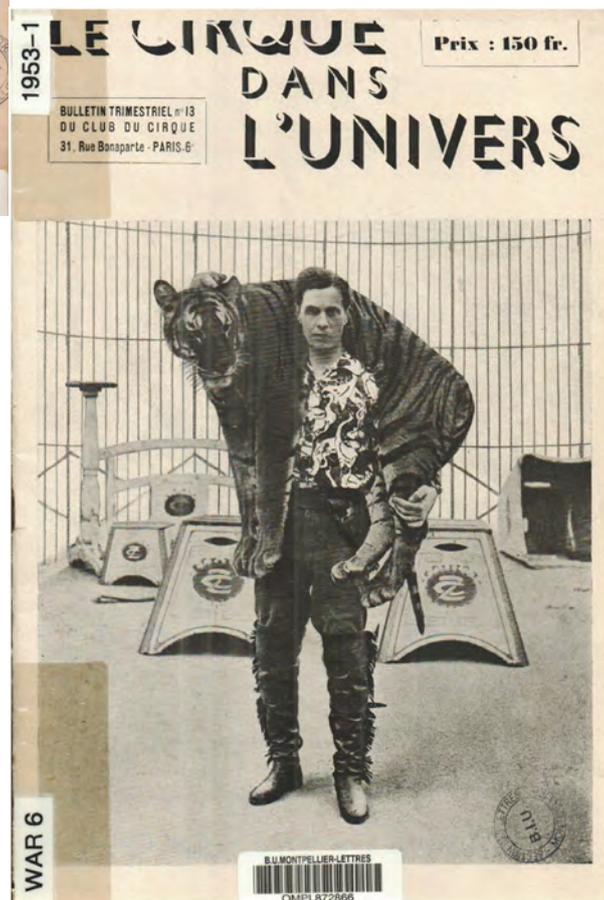
Le 9 avril 1949, un groupe de passionnés et initiés de cirque, dont Henry Thétard se réunit pour créer *Le club du cirque* pour « donner des nouvelles » du cirque. Ces *fans circus* « se retrouvaient au bord des pistes, autour d'un objectif principal : servir et faire connaître la cause du cirque ». Le bulletin associatif du *Club du Cirque* devient au début de l'année 1951 le n°6 de la revue *Le cirque dans l'univers* qui vient de sortir en octobre 2020 son deux cent soixante-dix-huitième numéro.



Le dompteur Alfred Court.

« Bulletin du *Club du cirque* », *Le cirque dans l'univers*, n°6, 1er trimestre 1951, couverture recto.

Le dompteur Alfred Court. 1925.  
*Le cirque dans l'univers*, n°1, 1953.



## Alfred Court correspondant pour la revue

Si le premier bulletin du *Club du cirque* donne le compte rendu de la constitution de l'association, y relate les sorties de ses adhérents dans des cirques, elle donne également des nouvelles des cirques à l'étranger par l'intermédiaire de correspondants comme Alfred Court.

Le dompteur et directeur Alfred Court qui était revenu à Nice en 1946, après une tournée de sept ans aux États-Unis avec ses trois grands groupes de fauves, repart pour la Floride. Il s'est embarqué le 10 mai [1949] au Havre pour New York. Alfred Court a accepté d'être correspondant pour notre club aux USA. [...] Le fameux belluaire a écrit ses mémoires [s'étendant de 1895 à 1945] et en a confié la rédaction à notre président [Henry Thétard].<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Gustave SOURY, « Nouvelles de France », *Club du cirque*, Bulletin n°1, mai 1949, pp. 2-3.

### LETTRE D'AMÉRIQUE, JANVIER 1950.

La dompteuse May KOVAR, qui a travaillé sept ans pour moi avec son mari décédé depuis, a été tuée par un lion de quatre ans et demi à la « ferme de lions » de Goebbel près de Los Angelès. Elle répétait un numéro qu'elle montait pour son propre compte. Cette triste nouvelle a été un coup pour moi. C'était une dompteuse excellente pour présenter mes groupes. Malheureusement il y a une grande différence entre présenter et dresser des animaux encore indomptés.

Le dompteur hindou Damoo DOTHREE est remisé ici avec le groupe de panthères que j'ai vendu à RINGLING en 1945.

MATHIES avec ses tigres est à Cuba.

Joe WALSH, que j'ai mis dans le métier, présente le numéro mixte que j'ai vendu à Nashua Zoo. Il est venu me voir ces jours derniers. Ce numéro qui comprend 4 lions et 9 tigres est, à mon avis, le meilleur qui existe actuellement en Amérique. On le paye 1 800 dollars par semaine, soit 630 000 francs, et je ne crois pas qu'aucun directeur européen puisse se l'offrir à ce prix. C'est regrettable car j'aurais bien voulu, mon cher Thétard, que tu puisses voir ma dernière création qui fut peut-être la meilleure.

Alfred Court

GARGANTUA, le célèbre gorille de la ménagerie de RINGLING, est mort après une maladie de quelques jours, le 25 novembre 1949, dernier jour de la tournée du cirque. Il était âgé de 16 ans, mesurait 1 m 97 et pesait 340 kilos. John RINGLING l'avait acheté en 1937, à l'âge de quatre ans, pour 10 000 dollars. C'était un bon placement car on a calculé que son exhibition pendant douze ans a rapporté plus d'un million de dollars à la firme RINGLING - BARNUM.

Alfred Court, « Lettre d'Amérique. Janvier 1950 », *Bulletin du cirque*, n°3, 1er mars 1950, p. 49.

Dans le bulletin n°4 de juin 1950, Alfred Court écrit toujours comme correspondant et répond à la commande d'Henry Thétard, président du *Club du cirque* qui lui demande « un petit papier » sur le dressage des fauves. Bien qu'il soit difficile pour Alfred Court de résumer en deux pages des années de travail, il va raconter comment, de 1938 à 1940, il crée son numéro de panthères et puis part pour les Amériques.

Mon ami Damoc DOTHREE que j'avais fait venir à l'époque spécialement de CALCOUTTA pour présenter ce groupe, est, à mon avis, le Dompteur qui a la meilleure présentation à l'heure actuelle.

Je serais heureux d'avoir ton opinion lorsque tu seras vu le numéro.

Je t'envoie mes bonnes amitiés.

Alfred COURT.

L'HISTOIRE D'UN NUMERO DE FAUVES

par ALFRED COURT

Mon vieil ami Henry THETARD m'a demandé de lui faire un "petit papier" -comme il dit- sur mes méthodes de dressage ... C'est une chose que je n'aime guère... D'abord il est difficile de résumer des mois de travail en un "petit papier". Ensuite, n'étant pas Sacha GUITRY, je n'aime pas trop parler de MOI.

Mais mon vieux copain Henry est parfois "rouspéteur" et comme je ne veux pas qu'il me traite de flemmard, j'accède à sa demande. Puisque mon groupe de panthères est en France - au Cirque AMAR - je raconterai en bref la création de ce numéro.

En décembre 1937, j'étais en engagement au WINTER-GARDEN de Berlin avec mon groupe mixte "La Paix dans la Jungle", un numéro comprenant des lions, des tigres, des ours polaires, des ours du Tibet, des chiens dancés, et, pour compléter cette salade, deux léopards. Prince et Zézette, qui avaient, comme on dit, le coeur bien attaché. Inconsciemment du danger, à chaque représentation ces deux petits diables cherchaient la bagarre avec les lions et avec les tigres et j'étais obligé de les rappeler à l'ordre, pour ne pas qu'ils aillent trop loin dans ce jeu dangereux, par un cinquant coup de fouet sur les fesses. Cela n'avait pas l'air de leur plaire et Zézette, se retournant, chargeait sur moi... Elle arrivait en vol plané et je l'arrêtais en lui fourrant dans la gueule mon bâton qu'elle brisait en deux.

Quelques jours après les débats, SCHUCK le sympathique Dineur, où étaient conviés des membres de la presse berlinoise et

..//..

plusieurs "gras bonnets" de l'époque qui ont, depuis, mal fini... On me posa mille questions et, en mauvais allemand, je répondis. Le champagne aidant, je leur racontai même pas mal d'histoires des tragédies vraies, comme on en voit dans le métier et des blagues marseillaises pour les faire rire un peu. Eux, me parlaient de mon numéro et je me rendis compte que ce qui avait surtout épaté ces gens là c'était le travail et l'effort de Prince et de Zézette.

Avec THETARD qui connaît tous les dompteurs et toutes les ménageries depuis cinquante ans, nous avions souvent parlé des petits groupes de panthères qu'on avait vus jadis chez BIDEI et chez BOSTOCK. Et je songeais qu'un grand groupe de 15 ou 16 de ces petits félins ferait un grand effet... Rentré dans ma chambre d'hôtel, cette nuit-là après un rêve que me transporta dans la jungle au milieu de centaines de léopards, je décidai de créer ce groupe... Je ne me doutais pas des difficultés que j'allais rencontrer !

Pendant toute l'année 1938, j'achetai tous les léopards, tous les jaguars et toutes les panthères à vendre en Europe : des jeunes, des vieux, des bons, des méchants... Au mois d'octobre j'en avais réuni 14, dont je perdis 4, soit par mortalité, soit par élimination pour inaptitude au dressage. Un Zoo allemand m'offrit alors un couple de jaguars noirs - grande rareté - et je trouvai à Anvers, sur un bateau soviétique qui transportait clandestinement des soldats en Espagne, un couple de panthères des neiges de Sibirie, je complétei mon stock avec 4 panes et un lot de 4 panthères noires venant directement de la jungle de Sumatra. Quand je reçus ces dernières bêtes et que je les fis passer de leurs "enbets" dans mes cages, j'eus la chair de poule en pensant à leur futur dressage !

En novembre 1938, je m'installai dans le hangar de RANCY à Asnières, avec 22 fauves pour commencer le dressage définitif... sur lequel j'aurais beaucoup à dire si l'ami Henry voulait me donner une trentaine de pages. Comme je dois faire un "petit-papier", je dirai seulement que ce numéro me coûta beaucoup plus de peine que tous ceux que j'ai dressés dans ma carrière. Il fut terminé seulement en avril 1939, quelques jours avant de débiter au cirque de Blackpool où il passa la saison.

En décembre 1939, malgré la guerre, je réussis à faire passer l'océan à mes panthères, ainsi qu'à mes autres fauves, pour débiter au Cirque RINGLING BARRUM, à Madison SQUARE, en Avril 1940. C'est à ce moment que mon numéro de panthères fut à son apogée : il comprenait 16 fauves.

Je fus légèrement blessé à la représentation d'ouverture de Madison Square mais je pus continuer à présenter le numéro. Pour me doubler en cas d'accident, je fis venir de Calcutta le dompteur Damoc professionnel.

..//..

Aujourd'hui, le groupe a perdu pas mal de sa valeur car il a passé par beaucoup de mains et plusieurs des meilleurs artistes sont morts. La belle dompteuse May KOVAR - qui a été tuée récemment par un lion en Californie - l'a présenté avec brio, Willy STOREY, VINCENT l'ont pris en main également lorsque, pour donner à RINGLING une attraction sensationnelle, j'intercalais six danseuses nues dans le numéro.

Actuellement, sur une trentaine de bêtes qui ont successivement passé dans le groupe, il en reste treize. C'est peu mais j'espère tout de même que ceux des amis du Club qui verront le numéro ne seront pas trop sévères dans leur critique... Certes, j'aurais été fier si j'avais pu présenter moi-même au public français mon groupe de panthères, quand il était à son apogée, il y a dix ans !

Alfred COURT.

Alfred Court,  
« L'histoire d'un  
numéro de  
fauves », *Club du  
cirque*, Bulletin  
n°4, juin 1950, pp.  
34-36.

## Articles d'Alfred Court sur les sauteurs à terre, barristes, ...

Alfred Court participe activement à la revue et écrit des articles de qualité sur des spécialités acrobatiques. Il détaille les figures, s'appuie sur un vocabulaire technique, décrit l'exécution des numéros « volants », « perchistes », « acrobates à terre et à cheval », ... Ces articles sont d'une extrême précision avec des définitions détaillées de pratiques acrobatiques : la svalsette, la courbette, la rondade, le flic-flac, le saut périlleux avant, en arrière en pirouette et au temps, en twist, etc.

# SAUTEURS A TERRE

par Alfred COURT

Le progrès exige l'évolution et le spectacle n'échappe pas à la règle mais, en matière de cirque, on peut se demander si l'évolution actuelle ne va pas à l'encontre du progrès dans le sens intrinsèque du mot. Vous me direz, lecteurs du *Bulletin*, ce que vous en pensez, après avoir lu ces causeries que je donne à Henry Thétard sur sa demande, à propos de certaines spécialités — trois barres, acrobaties au tapis, sauts à terre, jeux acrobates — qui disparaissent des programmes de nos cirques modernes.

Elles disparaissent, parce que trop difficiles, parce qu'on ne veut plus se donner trop de mal. C'est regrettable...

Si vous demandez à un artiste de l'ancien cirque : « Quels sont les numéros les plus « durs » dans votre métier ? Il répondra, presque à coup sûr : « Barristes et sauteurs à terre ». Et c'est vrai.

C'est que pour être un bon barriste ou un bon sauteur, il faut : d'abord être né conformé pour cela ; ensuite — même si on est doué de naissance — des années de répétitions.

Dans ces deux spécialités, pas de trugnage. Il faut payer de sa personne et apprendre par soi-même. Quelquefois, on peut trouver un bon professeur qui vous indique les « temps » à prendre, je n'ai pas eu cette chance dans ma jeunesse et je me suis débrouillé comme j'ai pu. J'ai été un bon barriste et un sauteur quelconque.

Je parlerai aujourd'hui des sauteurs, justement parce que c'est la spécialité qui fut pour moi le numéro un de la difficulté.

J'étais un médiocre sauteur en arrière, un bon sauteur en avant (loin des champions de la grande époque 1900-1914). Mais j'ai toujours été épris de ce sport acrobatique et quand je dirigeais avec mon frère Jules le cirque Egelton nous engageons toujours la crème des troupes d'acrobaties et des familles équestres où l'on trouvait les meilleurs sauteurs que nous réunissions aux clovons et aux augustes pour un chavirant monstre, tel celui de 1910 où figurait mon vieil ami, le célèbre Grock, qui avait l'honneur du *finale* avec une série d'extraordinaires cascades comiques. Il y avait là des grands artistes, grimés en arlequins et en pierrots ; les sauteurs de la troupe Inas, ceux de la troupe Vitalis (1), les frères Plattier, Oscar, Daviso et beaucoup d'autres.

On ne reverra sans doute jamais un tel spectacle : tous ces champions rebondissaient comme des balles de caoutchouc et le grand Grock terminait en apothéose... Mais où retrouver les éléments d'un tel charivari ?

(1). Son meilleur sauteur, Enrico Vitalis, est décédé en septembre dernier à Hambourg.

Les regrets sont superflus. Aujourd'hui, je tâcherais de donner, le plus clairement possible, quelques explications sur les sauts acrobatiques les plus usités. Je parle à des « cirqueurs fans », j'espère que ce ne sera pas trop du grec pour eux.

Pour un sauteur à terre, l'A. B. C. c'est d'apprendre l'équilibre sur les mains et la souplesse en arrière. Ensuite, on peut aborder les exercices les plus simples. En graduant la difficulté, ce sont : la *svaisette*, la *courbette*, la *rondade*, le *filic-flac*, le saut périlleux.

La *svaisette* est simplement le petit pas très court que le sauteur esquisse à la fin d'un pas de course avant de se lancer dans une série de sauts.

La *courbette* s'exécute en deux temps. Le premier consiste à se jeter au sol en équilibre de mains, le second à revenir debout au point de départ par une poussée des avant-bras et un vit fouetté de jambes.

La *rondade* ressemble assez à la roue que font les gosses en s'amusant. On la fait généralement précéder d'une *svaisette* et on jette les mains au sol en levant les jambes et en se retournant d'un quart de tour, de manière à se trouver en position pour tourner un *filic-flac* ou un saut périlleux.

Le *filic-flac* est, en somme, un demi-saut périlleux en arrière suivi d'une courbette. On jette brusquement le corps en arrière en souplesse, sans s'élever, pour aller poser les mains à terre à environ 30 centimètres en arrière des talons. Quand on se trouve en équilibre de mains à la suite d'un brusque coup de reins, on fait une courbette qui vous renvoie debout, prêt à tourner soit un second *filic-flac*, soit un saut périlleux.

Dans une série de *filic-flacs*, le bon sauteur, pour prendre de la vitesse (ce qui est très important si l'on veut terminer par un saut périlleux bien enlevé), doit garder ses bras et ses jambes aussi raides que possible. Quand vous voyez un artiste qui tourne ses *filic-flacs* en fléchissant les coudes et les genoux, vous pourrez le traiter de « pantre ».

« A moins que cet artiste n'exécute une série de « *filic-flacs* tracassés », cet exercice difficile qui fut jadis une spécialité des Japonais.

Vous savez ce que veut dire « tracasser » un saut ? C'est contrarier le mouvement. Par exemple, dans un saut périlleux arrière naturel, le mouvement vous fait tomber au sol en arrière de votre point de départ. Si vous donnez un coup de poitrine en avant, en prenant la hauteur avant de partir en arrière, vous contrariez l'exercice et vous retombez au sol bien en avant du point de départ, presque à un mètre parfois.

Pour exécuter des *filic-flacs* tracassés il faut être non seulement un sauteur, mais un bon contorsionniste ou caoutchouc en arrière. Pour

moi, j'aurais pu répéter cent ans sans y parvenir car la nature ne m'a pas bâti en contorsionniste.

Ces séries de *filic-flacs* tracassés s'exécutent en tenant les jambes plutôt écartées et les bras assez rapprochés, ce qui permet au sauteur quand il donne son coup de reins en souplesse d'aller poser les mains au sol entre ses jambes et, selon sa flexibilité, plus ou moins loin en avant de la place de ses pieds. Naturellement, pour ce faire, il doit plier les genoux. Quand il arrive en équilibre de mains, il fait sa courbette les jambes écartées et va poser ses pieds au sol en avant de la place de ses mains. Ainsi, un homme d'une très grande souplesse peut tracasser ses *filic-flacs* de 40 à 50 centimètres, au grand maximum.

J'ai connu jadis des jeunes sauteurs japonais des troupes O-Kabe et Rio-Go-Kou qui, partant du côté droit de la piste, allaient écrouler au côté opposé après avoir tourné une vingtaine de *filic-flacs* tracassés. Arrivés là, ils tournaient un ou deux *filic-flacs* sur place pour modifier leur temps et repartaient en *filic-flacs* normaux pour retraverser la piste en sens contraire, terminant par un magnifique saut périlleux tourné à l'endroit de leur point de départ.

Mais l'y a de nombreux façons de l'exécuter : en arrière, en avant, en arabe (sur le côté), en *filic-flac* (demi-pirouette), en full twist (pirouette entière ou même pirouette et demi et double pirouette).

Pour entreprendre une série de sauts périlleux, on commence le plus souvent par les plus faciles qui sont les sauts périlleux en arrière, au temps — c'est-à-dire à la suite les uns des autres à une cadence continue.

Le saut périlleux arrière peut s'exécuter de trois façons différentes : groupé, en planche, en temps de poitrine. Les deux premiers s'exécutent généralement à la fin d'une série de *filic-flacs*, mais, pour faire (après une rondade) une série de sauts périlleux au temps, il faut user du temps de poitrine et tourner les sauts très vite et sans élévation. Ce saut périlleux très vite et sans élévation est, en somme, un *filic-flac* légèrement élevé qu'on exécute sans poser les mains à terre. En décollant du sol, on donne un brusque coup de reins (comme dans le *filic-flac*) en jetant la poitrine en arrière. Quand on a la tête en bas, on ramène vivement les jambes vers la poitrine sans grouper et ce coup de fouet vous remet debout au sol, prêt à recommencer.

Les sauts périlleux arabes se font généralement en tour de piste, soit à la file et au temps, soit intercalés avec une rondade arabe. Mon ami Daviso, un grand zézillard de clown, faisait facilement deux tours de piste en saut arabe, soit une vingtaine de sauts périlleux au temps.

À la même époque, Inas et Bracco, deux sauteurs italiens — le dirai même inimités — faisaient aussi le tout de la piste en saut périlleux arabe avec pirouette entière.

Pour pouvoir tourner leur pirouette en même temps que leur arabe, ils étaient obligés de prendre une belle élévation et quand ils revenaient en contact avec le sol, la chute était trop brutale pour leur permettre de repartir directement en saut périlleux. Alors, ils intercalaient entre chaque saut périlleux une rondade arabe qui leur permettait d'allonger la chute et de reprendre, par un fouetté de jambes et un coup de jarret, l'élévation suffisante. J'ai vu Alfonso Bracco faire ainsi trois tours de piste complets.

Le saut périlleux en avant au temps est plus difficile à exécuter que le saut périlleux arrière. Vers 1900, nombre de sauteurs faisaient une série de 12 sauts périlleux arrière au

temps, mais on pouvait compter sur les doigts ceux qui en faisaient quatre ou cinq en avant (1).

Pour faire un bon saut périlleux en avant sur place en arrivant bien droit, on le fait généralement en temps de bras : c'est-à-dire qu'à l'instant où l'on fléchit les jarrets on lève les bras, puis, au dixième de seconde qui suit, on fait la détente de jarret et on donne un coup de tête en avant en jetant les bras en avant pour attirer le « groupage ».

C'est ainsi — vous avez dû le remarquer — que procéda Con Gollano pour son saut périlleux en avant sur le fil. C'est ainsi que procédait Charlie Clarke qui faisait, à cheval, quatre sauts périlleux en avant, au tour de piste.

Par contre, pour faire un saut périlleux en avant en course, à terre, au coussin ou à la batoude, on le fait en temps d'épaule, c'est-à-dire qu'au bout de la course, au moment de la détente de jarret, avant de donner le coup de tête, on donne un fort coup d'épaule en l'air, ce qui vous aide à prendre de la hauteur... On en prend même généralement trop et c'est pourquoi la brutalité de la chute fait la difficulté d'une série de sauts périlleux en avant, au temps.

Le saut périlleux en arrière et en avant au temps est un truc assez difficile. On peut le faire sur place ou après une série de *filic-flacs*.

Le saut périlleux arrière en pirouette se tourne généralement en planche, le plus haut possible et à la fin d'une série, Rufino, de la troupe Inas et Ricardo, de la famille Vitalis, exécutaient ce tour d'une façon magistrale, faisant, à la fin d'une série, un saut périlleux arrière en pirouette et demi suivi d'un saut périlleux en avant au temps.

Inas et le jeune Plattier exécutaient même le saut périlleux arrière en double pirouette, ce qui frise le maximum de possibilité.

Les sauts périlleux en arrière en pirouette et au temps constituent un exercice de la plus haute difficulté. Je n'ai guère connu que le voligeur de la troupe Aidas, un jeune Russe de dix-huit printemps, pour tourner une série de ces sauts, au temps et à une vitesse vertigineuse.

Encore une spécialité bien rarement vue, Maurice Gollano, le jeune Allison et peut-être un ou deux autres ont exécuté ce tour prodigieux.

Gollano, qui tient aujourd'hui un magasin de quincaillerie à Paris, fut le seul, je crois, à tourner un double en arrière sur place. Cette prouesse, qui révèle un jarret exceptionnel, ne me paraît pas cet artiste au niveau de Robert Bourtonnel, d'Oschansky, de Bracco, d'Inas qui furent les grands virtuoses du saut.

J'ai vu, par exemple, Inas faire une série de cinq sauts périlleux, tous différents et au temps :  
1° Un saut périlleux avant en twist ;  
2° Un saut périlleux arrière en temps de poitrine ;  
3° Un saut périlleux arrière en pirouette entière ;  
4° Un saut périlleux arrière en twist ;  
5° Un saut périlleux en avant.

Il terminait sur une courbette qui l'envoyait en équilibre de mains à terre, marquant l'équilibre pendant une seconde et faisait son deuxième temps de courbette, puis repartait en saut périlleux en série de *filic-flacs* pour finir sur un saut périlleux en pirouette entière tourné à point de départ.

Après cela, on pouvait tirer l'échelle. Voyez-vous encore quelquefois un artiste de la même volée ?

ALFRED COURT.

(1) Strehly dit n'avoir jamais vu réaliser ce truc.



Alfred COURT arrache d'une main son partenaire PETIT LOUIS (LOUIS VERNET).

Alfred Court, « Acrobates à terre et à cheval », *Le cirque dans l'univers*, n°9, premier trimestre 1952, p. 19.

## L'école des Fauves d'Alfred Court dans la revue *Le cirque dans l'univers*

Dans le préambule de son feuilleton « L'école des fauves », Alfred Court fait un point sur sa manière d'être avec les animaux. « Avant de parler du dressage des fauves, je tiens à donner mon point de vue sur les prétendues cruautés que reprochent certains membres des sociétés protectrices des animaux aux gens de notre métier. » Il explique que « Les inspecteurs de la SPA qui, en Angleterre, sont des « policemen » en uniforme et assermentés venaient assister à mes répétitions et contrôler les soins donnés aux animaux. Chaque fois que je les rencontrais, ils ne manquaient pas de me complimenter pour la façon dont je traitais mes bêtes.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Alfred COURT, « L'école des fauves », *Le cirque dans l'univers*, n°11, quatrième trimestre 1952, pp. 13-14.

Il ajoute : « Dans ces articles, j'exposerai en toute franchise mes méthodes. Je parlerai de coups de fourche, de coups de fouet, de sévères corrections... Cela demande explication.

Il faut savoir que nos fourches sont faites de manière à ne pas pouvoir blesser un animal, que nos « perpignans » sont plus légers que les anciens fouets de charretier.

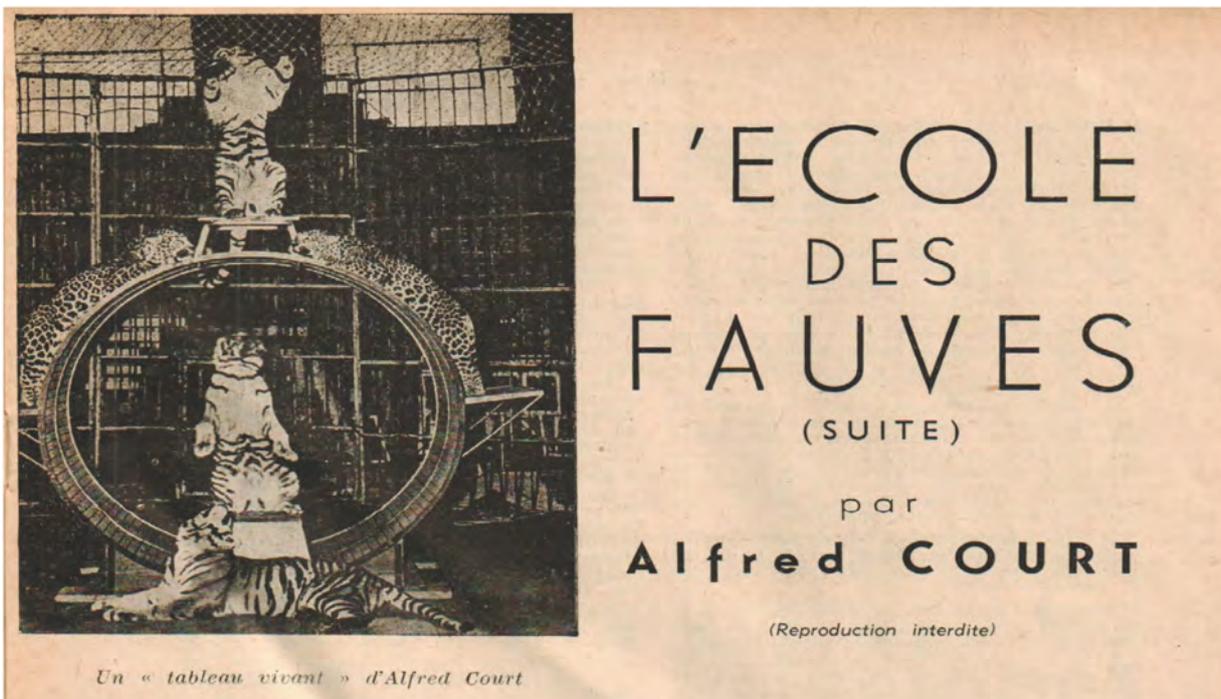
Les corrections qu'un dompteur peut donner à un fauve, dix fois plus fort qu'un homme, muni de protections naturelles (crinière, poil épais, peau coriace) ne peuvent servir qu'à le « bluffer ». Elles sont bien moins rudes que celles que j'ai vu jadis donner à un gosse récalcitrant par son père ou son professeur.

Parfois, pour sauver sa vie, le dompteur, il est vrai, peut se montrer brutal... [...] Si l'on voulait réprimer tous les actes de brutalité inutile, de cruauté gratuite qui se perpétuent aux dépens des animaux, il y aurait bien autre chose à faire qu'à interdire les dressages des fauves. Il y a la chasse à courre, le piégeage des animaux à fourrure, la vivisection des malheureux chiens dans les laboratoires, et même la pêche du thon qui lutte des heures au bout de la ligne, avec un hameçon dans la gueule...<sup>17</sup>

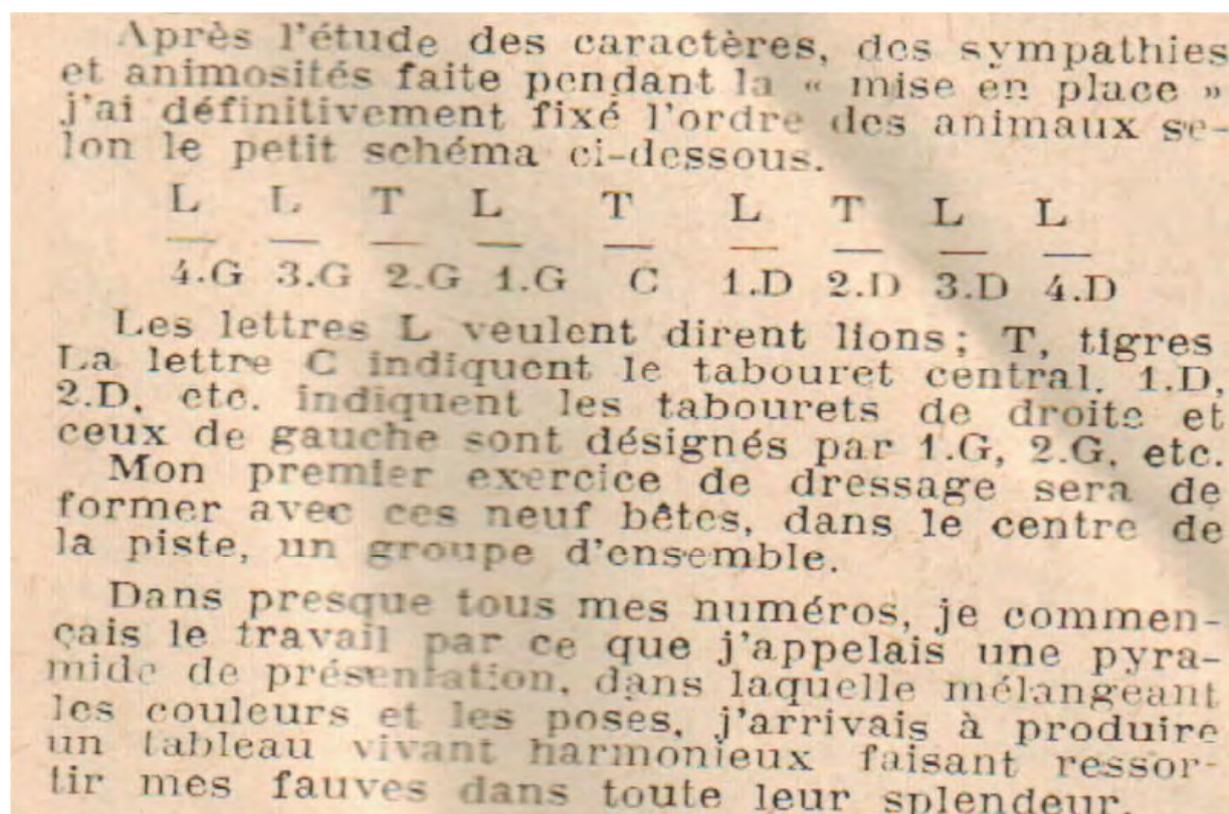
<sup>17</sup> Alfred COURT, « L'école des fauves », *Le cirque dans l'univers*, n°11, quatrième trimestre 1952, pp. 13-14.



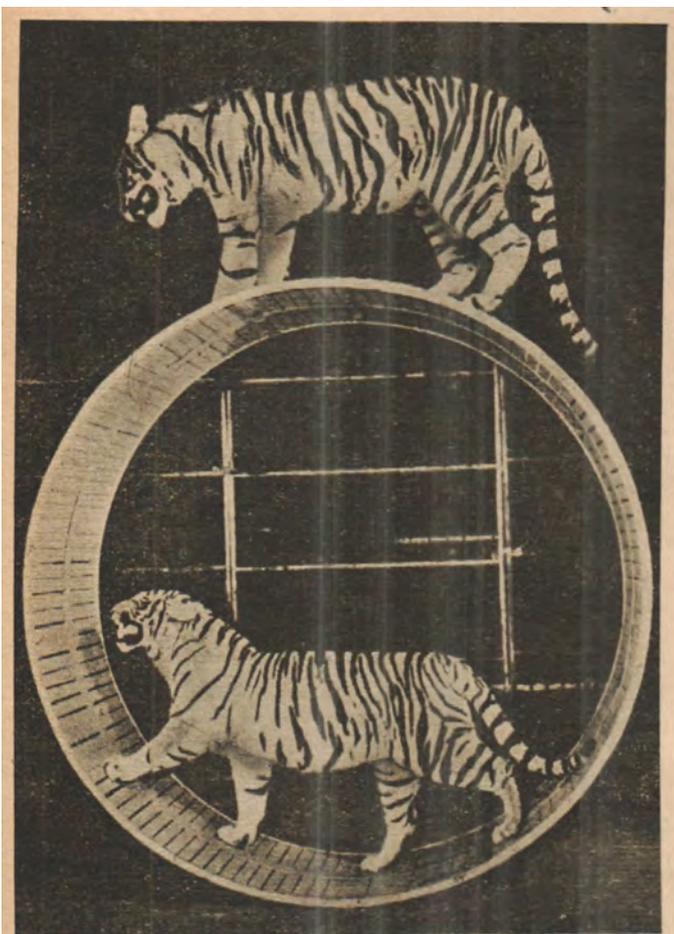
Alfred Court, « L'école des fauves »,  
*Le cirque dans l'univers*, n°11,  
troisième trimestre 1952, p. 13.



Alfred Court, « L' école des fauves », *Le cirque dans l'univers*, n°12, premier trimestre 1953, p. 13.

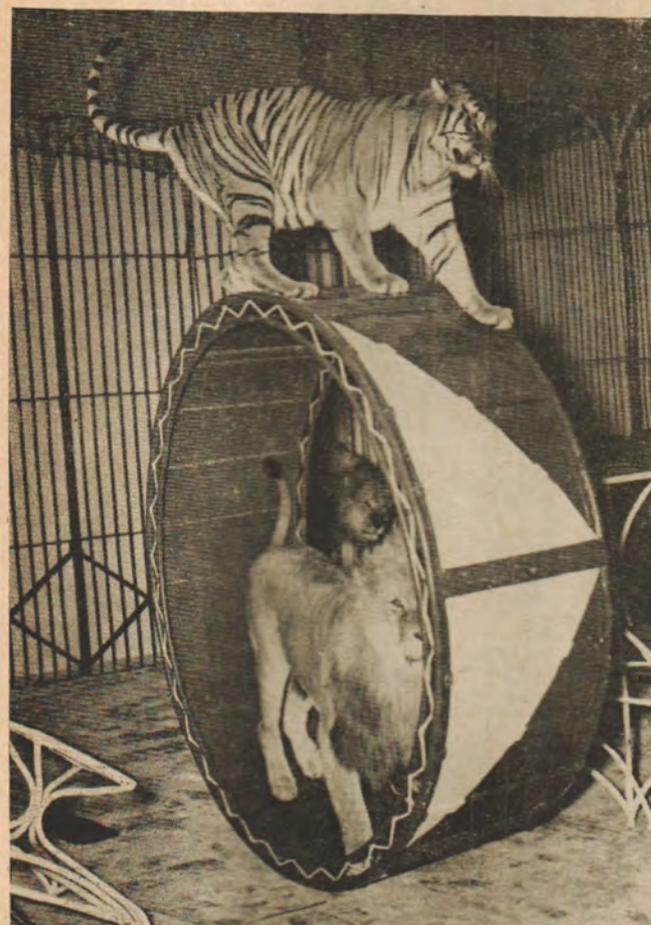


Alfred Court, « L' école des fauves », *Le cirque dans l'univers*, n°12, premier trimestre 1953, p. 17.



*Le « Big Drum » création d'Alfred Court.*

Alfred Court, « L'école des fauves »,  
*Le cirque dans l'univers*, n°13, deuxième  
 trimestre 1953, p. 17.



*Un exercice des fauves de Mills, renouvelé d'Alfred Court.*

*Le cirque dans l'univers*, n°18, quatrième trimestre  
 1954, premier trimestre 1955, p. 37.

Pour devenir un bon dresseur de fauves (je dis bien dresseur et non pas dompteur, les métiers sont totalement différents, et si tous les dresseurs sont dompteurs, peu de dompteurs peuvent se prévaloir du titre de dresseur), il n'y a point à proprement parler de secret. Mais il faut posséder certaines qualités essentielles.

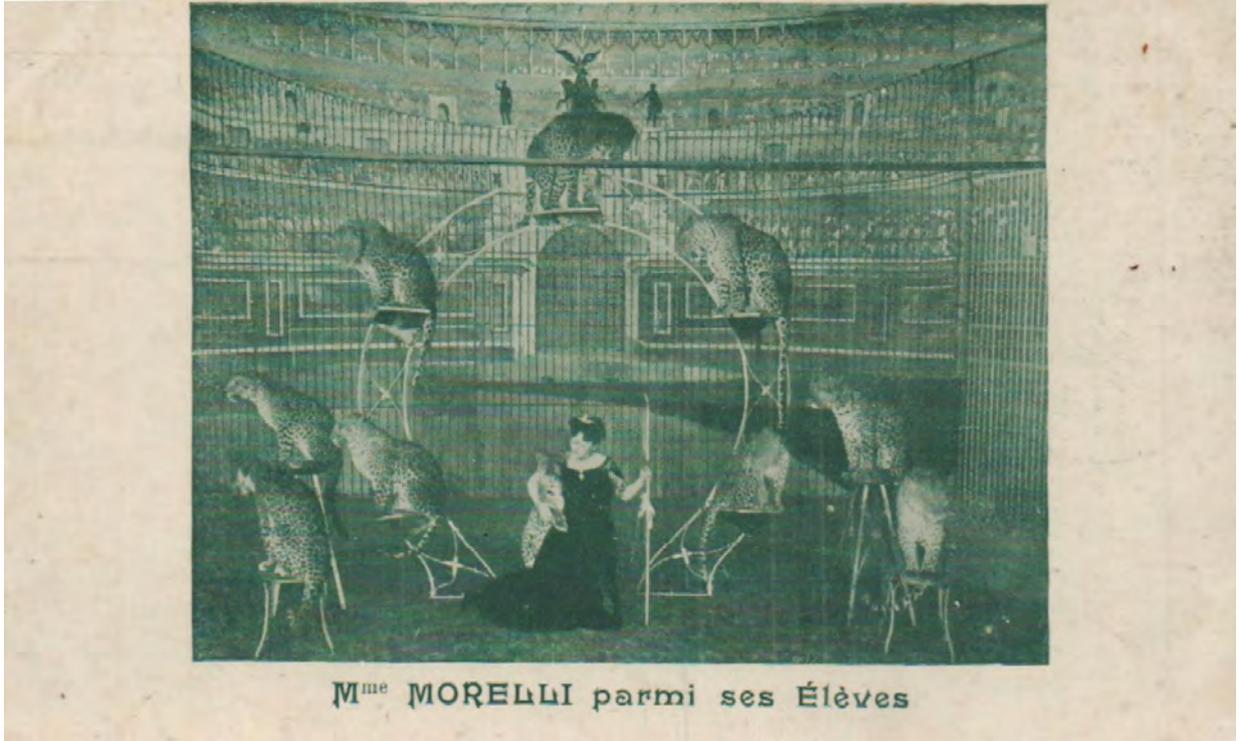
La première, et à mon avis, la plus importante, est la connaissance de la psychologie animale : il faut absolument comprendre et connaître les fauves, ne pas se tromper sur le caractère de chacun, observer leurs amitiés ou leurs rancunes, découvrir leurs dispositions naturelles et savoir exploiter celles-ci pour la réussite du numéro projeté.

Par surcroît, il convient d'avoir l'esprit inventif pour découvrir, aussi rapidement que possible, ce que j'appelle les « clefs du dressage », c'est-à-dire le moyen de faire comprendre au fauve ce que vous entendez obtenir exactement de lui. [...] Chaque espèce a, par nature, des caractéristiques bien définies ; il faut donc étudier et utiliser les dispositions naturelles de chacune d'elles. [...] Chaque sujet, selon son espèce, exigera un dressage particulier.

Comprendre les animaux et les aimer, posséder une patience sans limite, se montrer sobre, être capable d'une grande résistance physique, disposer d'un peu de courage, telles sont, à mon sens, les qualités requises pour devenir dresseur de fauves.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Alfred COURT, *La cage aux fauves*, Paris, Éditions de Paris, 1953, p. 43.

**Cartes postales « Les dompteuses »**

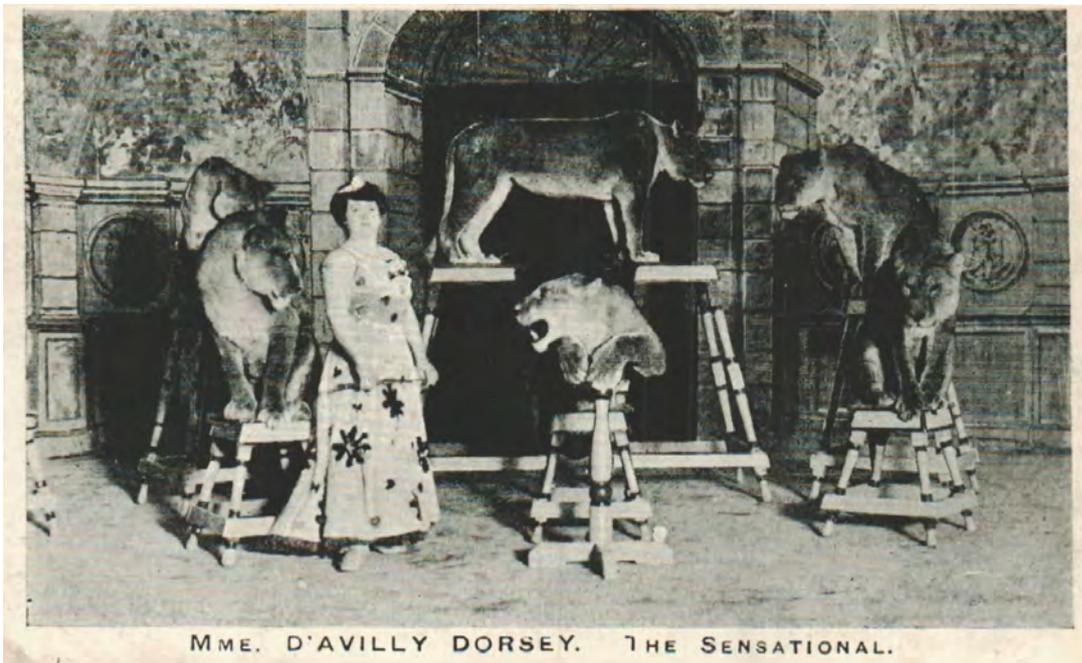




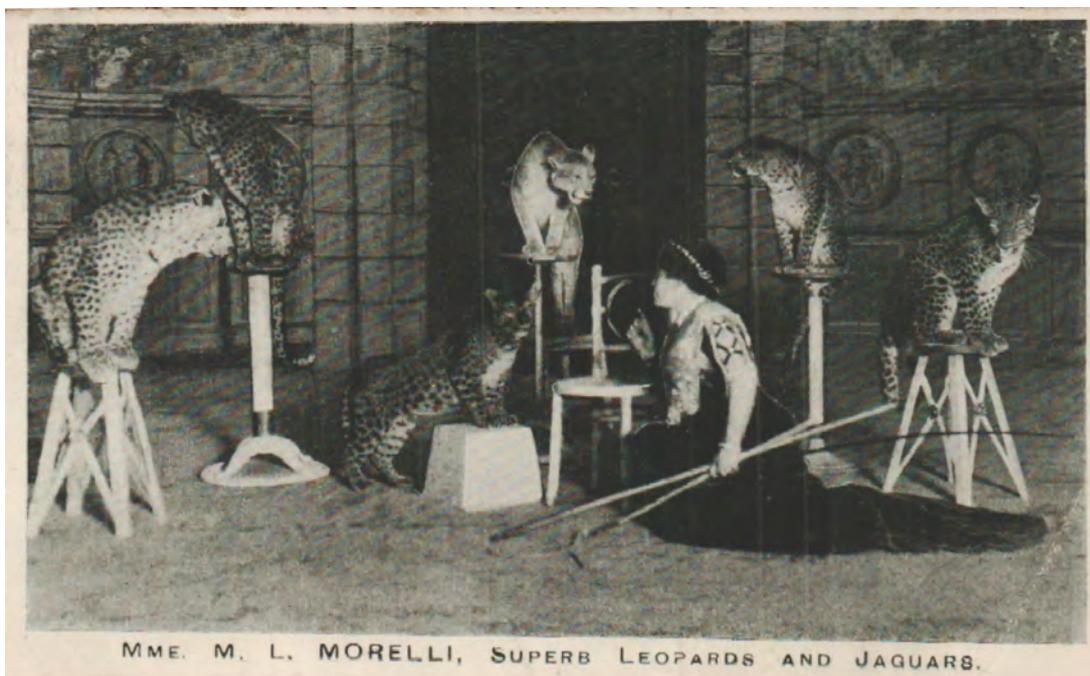
**Dompteuse Retty**  
Circus Kapitän Alfred Schneider

*besucht an  
Wölfs 8. Geburts-  
tag (26. IV. 1937)*

Fotodruck John Koefod, Hamburg 20 Eppendorferlandstr. 104



MME. D'AVILLY DORSEY. THE SENSATIONAL.



MME. M. L. MORELLI, SUPERB LEOPARDS AND JAGUARS.



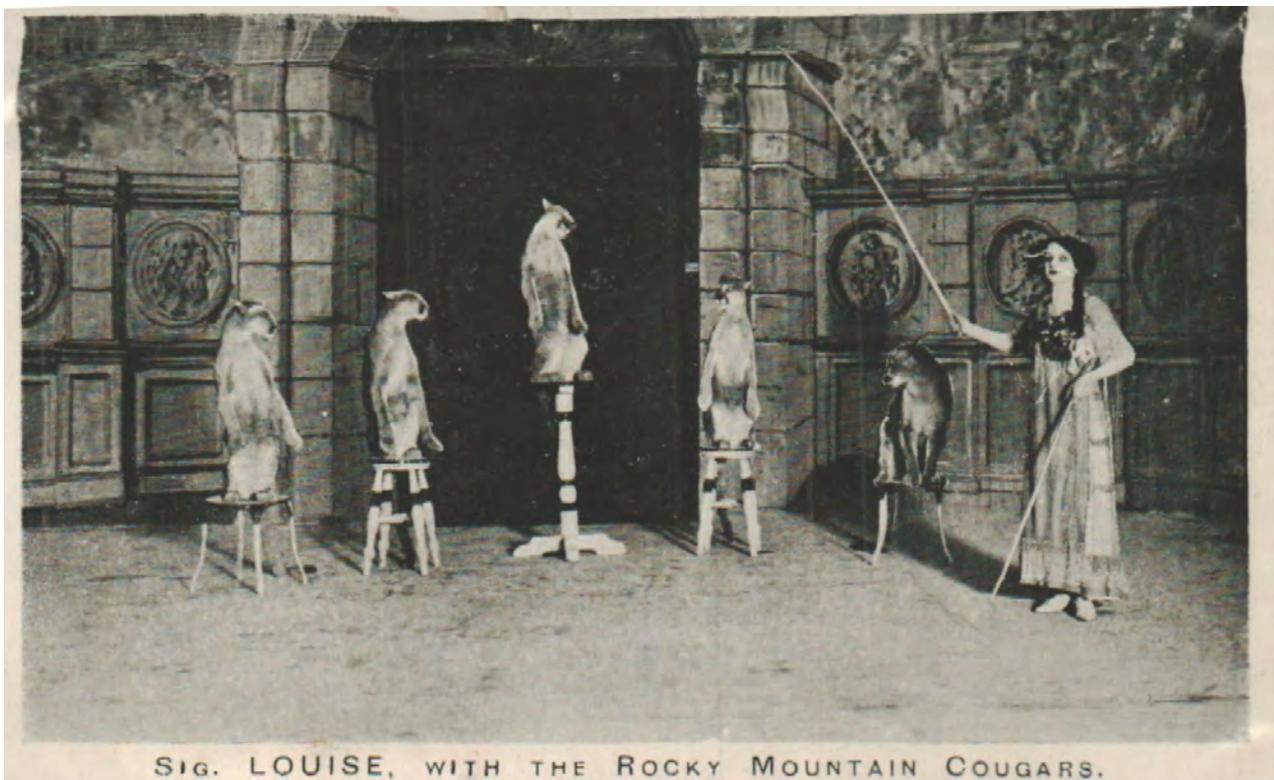
MISS AURORA'S EQUESTRIAN LION "D'ARTAGNAN."



Madame Fichtner mit ihrer Löwengruppe.



„CLARISSA“  
Wolf- und Bären-Theater



SIG. LOUISE, WITH THE ROCKY MOUNTAIN COUGARS.



URSULA BOTTCHER

SOUVENIR DE BOSTOCK

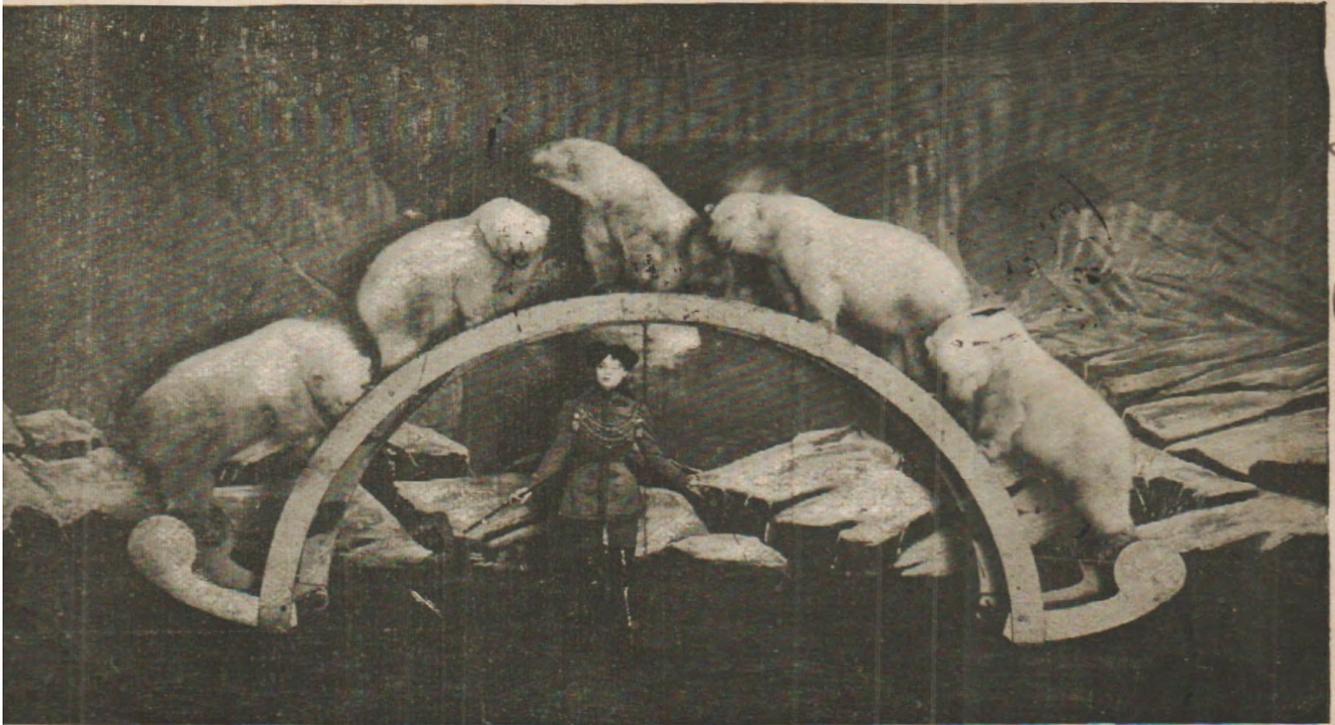


15 Mars

1904

*Ch. B.*

SOUVENIR DE BOSTOCK



24-11-08. M. Brocher



LA PLUS JEUNE DOMPTEUSE DU MONDE « MISS ELIANNE »



*Madame la Goulue et le Dompteur José*







Miss Claire Heliot, Dompteuse de Lyon.

Min mareau jante yn fatten  
 in ten Hoopelling in fengien  
 den bi Bechtel Berthold



Miss Claire Heliot, Dompteuse de lions.

Lasitans pdeceerij pog  
 Owar 'afza  
 Mrs. M. G. Muralles L. Helendora  
 Mrs. M. M. S.



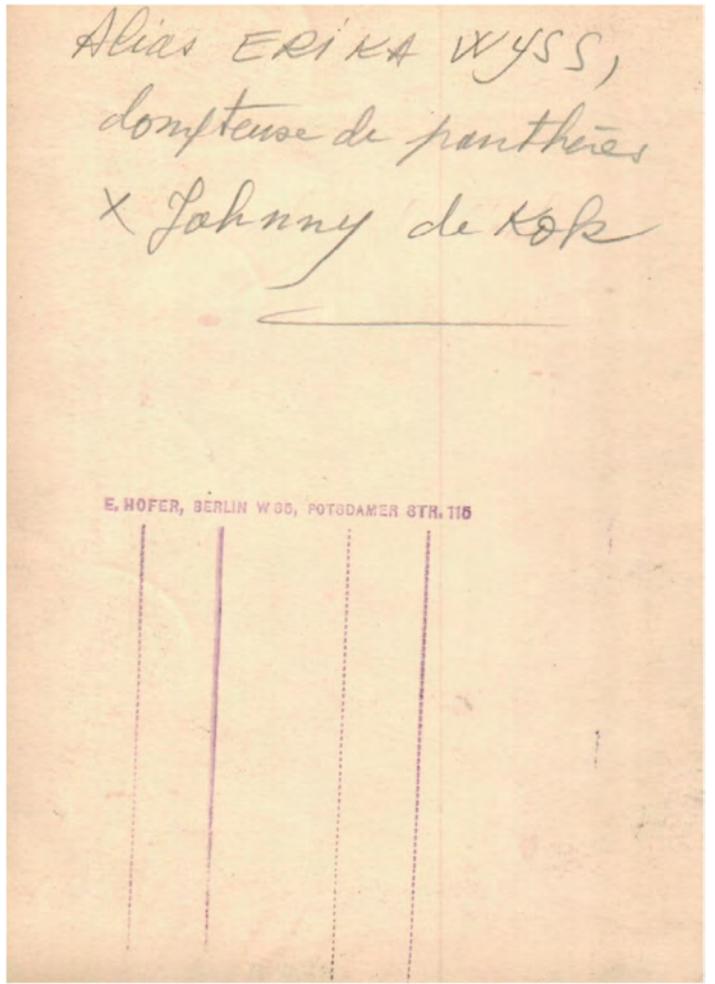
Miss Claire Heliot, Dompteuse de lions.

synogl. Ompfo pndat van van  
 jints van Londen Justoo.  
 L. 1000 000  
 1000 Ompfo a  
 fapw a h  
 van Walter  
 Robert

Wilhelm Hoffmann A.-G., Dresden.

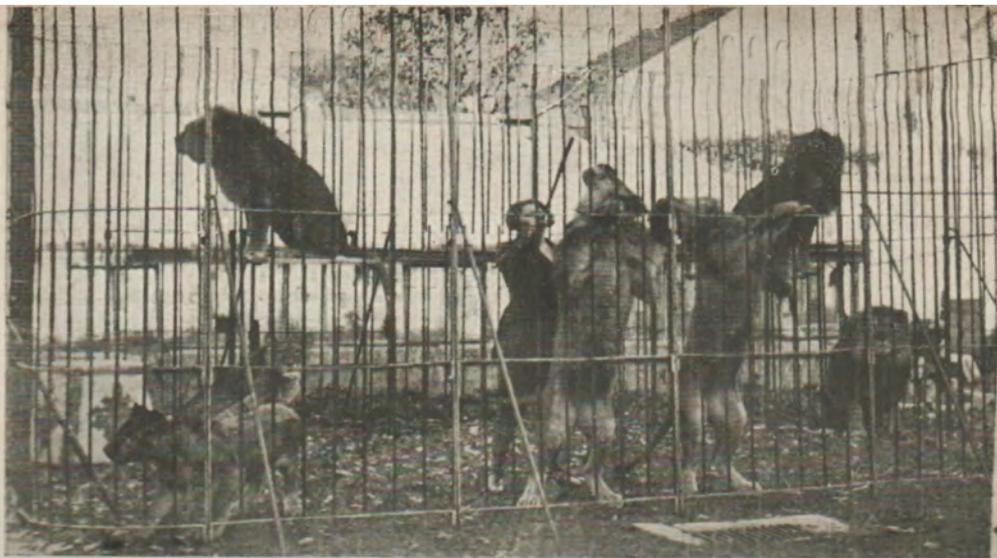


Eveline de Kok



Miss Olga, dompteuse

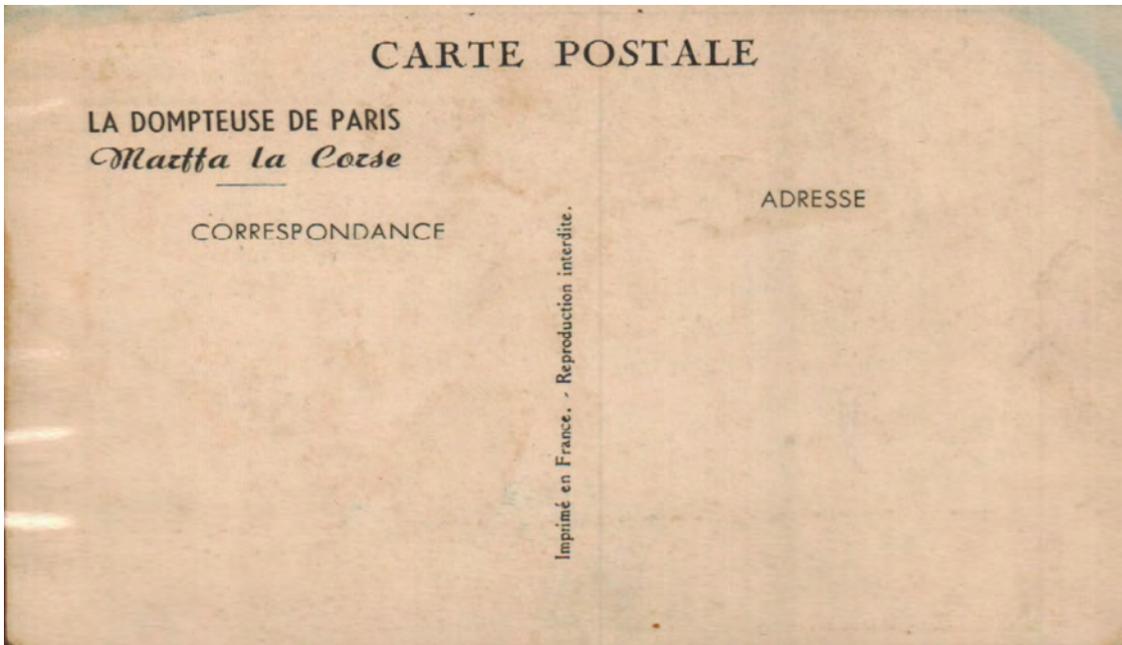
Elle est bien plus à la fois, parce que elle  
 ne s'agit pas de l'animal, mais d'un animal, il a fait  
 suite à ses deux jours: pendant deux jours, il a été  
 à la fois, pour apprendre à le faire, et à le faire  
 à son tour, pour ce qui est de la culture, et de la culture  
 et de la culture, pour ce qui est de la culture, et de la culture  
 et de la culture, pour ce qui est de la culture, et de la culture

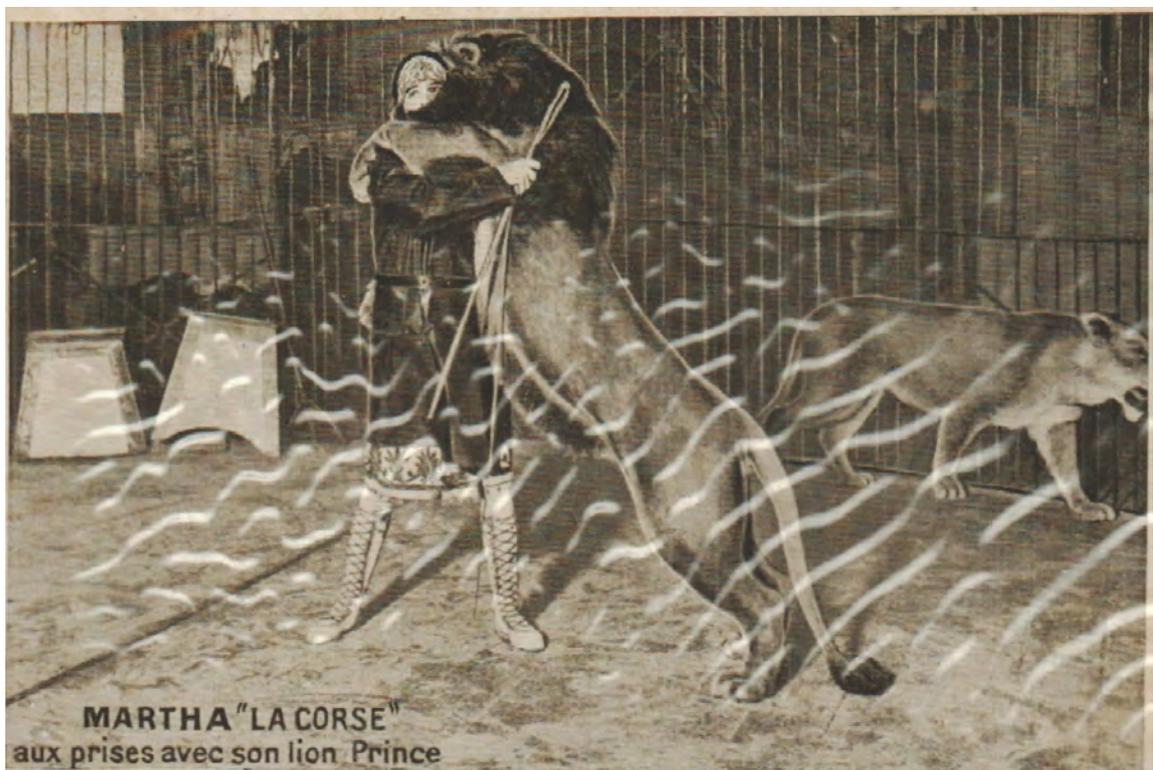


MISS MAUD













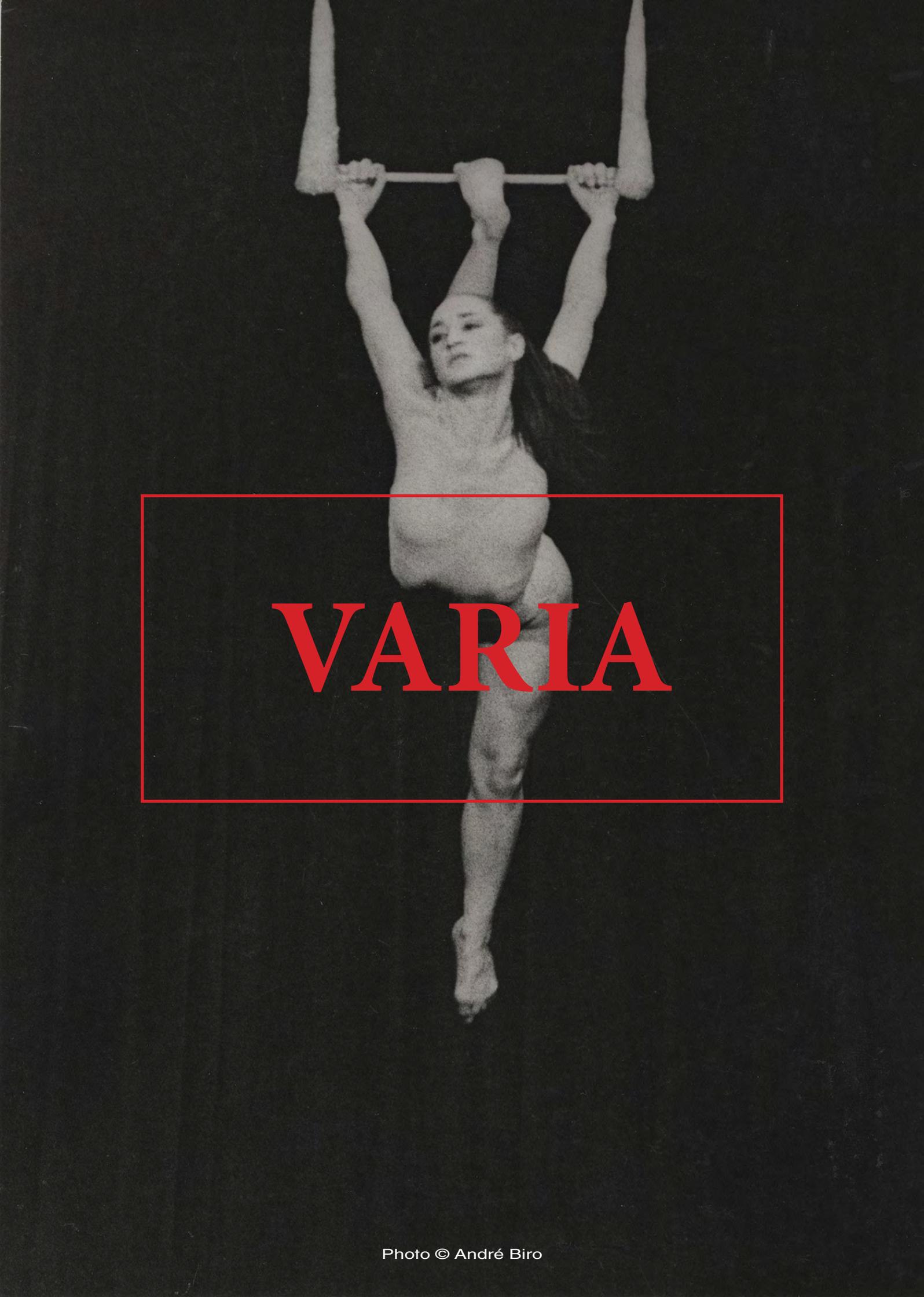
## NOUVELLES DE PARTOUT

« Nouvelles de partout », *Le cirque dans l'univers*, n°9, premier trimestre 1952, p. 3.

La grande dompteuse Claire Héliot, qui figurait avec ses lions au programme d'ouverture du Cirque Médrano en 1898, est toujours de ce monde également. Agée de quelque quatre-vingts ans, elle est pensionnaire d'un asile de vieillards de la ville de Stuttgart.



*La grande dompteuse Claire Héliot en 1898*



**VARIA**

## ***Trapèze, existence-ciel,* cirque parlé et documentaire**

*Un spectacle de et par Sandy Sun*

In her show *Trapèze, existence-ciel*<sup>1</sup>, subtitled “*Talked circus and documentary*”, and presented during the lecture “*The circus of humans and animals at work*”, at the *La Vignette Theatre* (Paul-Valéry University) on April 29, 2019, Sandy Sun addresses the audience. She offers a testimony about her career - from her debut as a mime to a virtuoso trapeze artist and beautiful author -, about the “*fellinian*” life of the traditional circus, about her accident. About her transformed body and the solitary path to come back to a high level. About the tours, the passing years, writing and transmission. With her story, texts and documents, she guides us through the thoughts and gestures of a female circus artist today.

<sup>1</sup> In French, “*Existence-ciel*” is a wordplay between *existencial* and *sky*.



Sandy Sun dans *Trapèze, existence-ciel*. Photo © Marc Ginot. 2018

## Sandy Sun, artiste invitée à l'Université Paul-Valéry

Sandy Sun a été l'invitée, en avril 2019, du colloque « *Le cirque des humains et des animaux au travail* », co-organisé par les chercheurs et chercheuses des programmes Pratiques plastiques contemporaines et contre-culture et Cirque : histoire, imaginaires, pratiques de RIRRA21, le Centre Culturel Universitaire et le Théâtre La Vignette ainsi que la Bibliothèque universitaire - Fonds arts du cirque (CollEx) de l'Université Paul Valéry Montpellier 3.

Médaille d'Or au Festival Mondial du Cirque de Demain, en 1980, et lauréate de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation, en 1981, Sandy Sun a créé un style très personnel mêlant la chorégraphie contemporaine et la virtuosité de l'agrès classique en développant au trapèze la notion de chorégraphie avec des enchaînements de très haut niveau technique.

Soliste virtuose dans les plus grands cirques et cabarets européens, elle a évolué avec des cirques traditionnels comme *Pinder, Fratellini, Orfei* et on l'a aussi applaudie dans le domaine contemporain au cirque *Archaos* et dans des cabarets européens comme le *Tiger Palatz, le Gop, La Luna*. Enseignante dans les écoles supérieures professionnelles de cirque en France et au Canada notamment, elle se consacre aujourd'hui à transmettre son art par des master classes. Titulaire du Diplôme d'Etat de professeur de cirque, chargée de cours à l'université, artiste associée au programme de recherche Cirque : histoire, imaginaires, pratiques, elle participe à de nombreuses publications et conférences internationales sur le cirque.

La photographe Kathleen Blumenfeld, dont elle avait eu l'occasion d'être l'assistante, l'ayant photographiée au trapèze, a permis que puissent être exposées à la Bibliothèque de l'Université pendant le colloque une douzaine de tirages de l'artiste, aimablement mis à disposition par Nadia Charbit-Blumenfeld, dont deux des photographies figurant ci-après.

Philippe Goudard

## Trapèze, existence-ciel au Théâtre La Vignette

Le 29 avril 2019, Sandy Sun présente son spectacle *Trapèze, existence-ciel* au Théâtre La Vignette de l'Université Paul-Valéry, en soirée du colloque « *Le cirque des humains et des animaux au travail* ». L'artiste se dévoile. Un soir, dans un cirque italien, la trapéziste chute. Deux ans plus tard, elle revient au plus haut niveau international.

Que sait-on des réalités de la vie du cirque ? Que se passe-t-il entre le moment où l'acrobate quitte le sol et où elle y revient ? Où l'artiste se lance dans la carrière ? Qu'advient-il entre l'élan et la chute ? Et après la chute ?

Sandy Sun répond magistralement à ces questions avec passion, talent et émotion. Elle s'avance. Face au public et à ses souvenirs, elle raconte :

Moi, c'est à cause de l'amour... Je pense que si on fait ces choses-là, si on pratique ces arts du cirque, c'est par une énigme d'amour non-résolue. Une prière, quelque chose que l'on offre au Ciel, à ceux qui sont absents, mais surtout aux spectateurs, bien vivants, de la Terre<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sandy Sun, *Trapèze, existence-ciel*, 2017.

C'est lors de conférences dans des universités aux USA, en 2011, puis en Allemagne et en Italie, où elle présentait sa carrière, que l'émotion et l'enthousiasme des auditeurs l'ont décidé à créer son spectacle *Trapèze, existence-ciel*, sous-titré « *cirque parlé et documentaire* ». Le texte écrit par Sandy Sun a été mis en scène par Philippe Goudard qui a su en révéler, avec brio et sobriété, les lignes de force. L'éclat de la représentation fait place à l'intime, la technique et l'entraînement exigeant laissent une empreinte textuelle. Les projections des photos de l'artiste rendent la mémoire plus vive. Elle témoigne. De son parcours, de ses débuts comme mime et auteure au café-théâtre, de sa vocation et sa carrière de trapéziste virtuose. De la vie « *fellinienne* » du cirque traditionnel. De l'accident. Du corps transformé, du retour solitaire vers le haut niveau, des tournées, de l'écriture, des années qui passent, de la transmission... Son spectacle est un dialogue avec elle-même autant qu'avec le public.

Lorsqu'un [être] témoigne de ce qu'il a lui-même vécu, c'est toujours, dans une sorte de dédoublement, à un autre que lui-même – ou à un autre en lui-même – qu'il s'efforce de donner la parole<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Jean-Pierre SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE, Georges BANU, *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*. Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2012.

Dans sa lettre à Sandy Sun, Jean-Pierre Marcos analyse la finesse et l'originalité exceptionnelle de la pensée de l'artiste qui « *combine depuis [son] plus jeune âge écriture et jeux du corps* ». Il décèle dans cette proposition artistique les interrogations qui traversent l'actualité du monde circassien.

Certains pensent que l'on pourrait dans le cirque s'affranchir de l'exercice périlleux au bénéfice du récit et d'une esthétique renforcée. Tu démontres que l'exercice au trapèze de quelques minutes s'offre comme un moment unique de force et de poésie, qu'il faut réapprendre à lire, à voir<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Jean-Pierre MARCOS - Lettre à Sandy Sun - 2018 (dossier de presse du spectacle *Trapèze, existence-ciel*, [http://sandysun.eu/?page\\_id=278](http://sandysun.eu/?page_id=278))

Par son récit, Sandy Sun nous guide dans les gestes et la pensée d'une artiste et d'une femme de cirque d'aujourd'hui.

**Annick Asso**



« J'ai écrit avant même de pratiquer le trapèze. J'écrivais partout. Dans la rue, dans les cafés, des maisons inconnues, louées, j'écris de l'intérieur des terres, face à la mer. »  
Sandy Sun dans *Trapèze, existence-ciel*. Photo © **Marc Ginot. 2018.**



« D'une voix d'outre-moi et pourtant c'est moi de nouveau et cette voix est plus que ma voix, c'est moi qui me lève et dit – de ce corps qui est par terre - : je m'en moque, je remonterai au trapèze. »  
Sandy Sun dans *Trapèze, existence-ciel*. Photo © **Marc Ginot. 2018.**

## Décroché

Je me souviens qu'en voyant mon corps – décroché – à dix centimètres de la barre

éperonnée par moi-même

sans mot...

- parce que ce ne sont plus nos mots,

ce sont des mots qui veillent à bas bruits dans de nos très vieux cerveaux, des mots d'avant les mots, (des mots d'écaille, de corne, de crêtes, d'ergot)

des mots de chair -

... je me suis dit :

« maintenant, bats-toi, sauve ta peau ! »

Cet uppercut, ce « *Eh bien bravo, tu as vraiment bien travaillé aujourd'hui !* », a-t-il décuplé ma réactivité propulsant ainsi une décharge positive ?

Je sais aussi que l'écriture et un travail en psychanalyse - pratiqués avant mes débuts de trapéziste – ont créé comme un maillage interne qui a joué le rôle d'un filet de protection intérieur. Ce dialogue avec ma psychologie des profondeurs a renforcé ma trame animale, corporelle, instinctive, organique. Oui, je pense que le fait d'être si réactive durant ma chute a induit la victoire au moment-même de celle-ci.

Mais pas question de m'arrêter en si bon chemin !

Souvenez-vous, couchée sur la piste entre abattement et détermination, cette phrase m'est venue :

« *Oui, j'atteindrai de nouveau mon trapèze !* »

Or cette invective change le résultat des radios, amadou le destin, le convainc :

se dit-il , « *OK, elle se bat bien, allez, on la récupère.* »

Souvent, tu vitupères contre le monde, la vie !

Tu vis, tu perds ? Tu vis, tu gagnes !

Qui, qui dit mieux ? !

Après des séjours à l'hôpital, en centre de rééducation, après avoir habité dans un corset de plâtre puis dans un autre de plexiglas et de cuir, dépendante des autres pour tout, même du pire, démunie, pataugeant au centre de l'humiliation, petit à petit, vous appuyant de moins en moins sur eux ...

... votre corps enfin est assez fort, vous vous sentez assez sûre pour marcher seule dans la rue.

C'est la sensation la plus émouvante, ce premier jour, vos premiers pas, sans aucune aide, vous supportez votre poids

victoire ! vous tenez verticale !

Sans canne, yes I can !

Hey gravity !

Salut la gravité ! Ça y est je suis de retour !

Vous avez retrouvé vos jambes ; la merveilleuse mécanique s'est remise en marche.

Retrouvé aussi les gens qui vous dépassent en marchant.

Vous, vous êtes tellement émue de les croiser indifférents au tumulte qui tanguent en vous,

de nouveau ouverte au monde, incertaine et heureuse en vous-même vous pleurez.

**Sandy Sun, *Trapèze, existence-ciel* (2017).**



Sandy Sun en équilibre de ventre au trapèze fixe. Photo © **Nadia Charbit-Blumenfeld / Kathleen Blumenfeld- Roger Violet. 1982.**

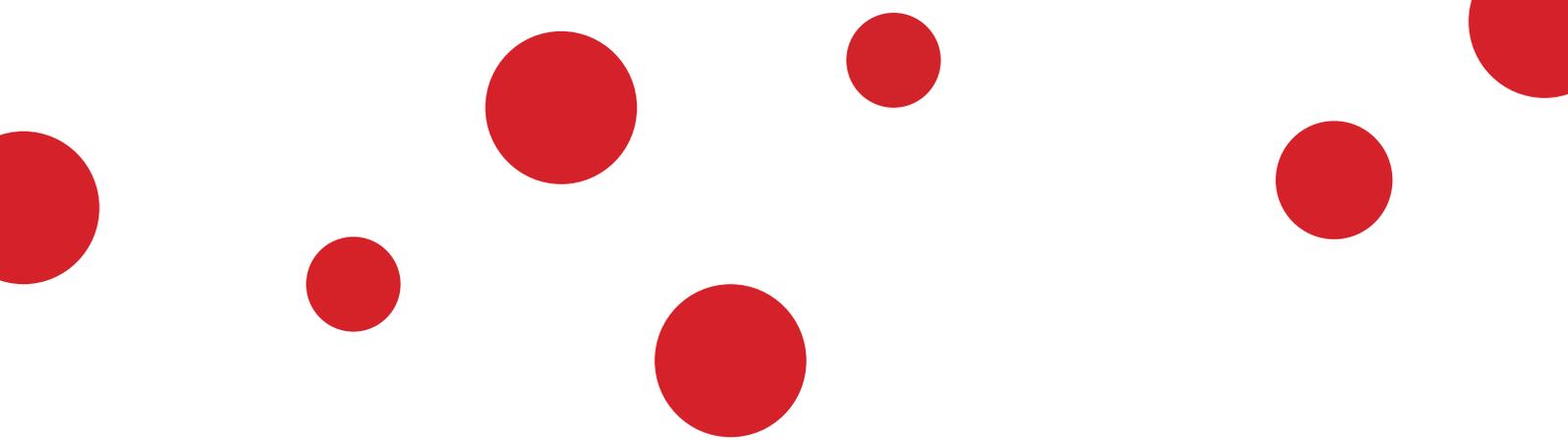
## La plainte de la trapéziste

Prétexte  
texte-t-elle ?  
que prétexte-t-elle ?  
textuel  
textes tuent-elle ?  
Intellect tue-elle ?  
Corps textes  
texte-t-il ?  
tissent-ils ?  
que tissent-ils ces textes ?  
que distillent-ils ?  
hostiles ?  
Ô style !  
instille un style hostile au stilet.  
Ô stilet !  
styl' laid...  
c'est ça ! avec un beau styl' haut !  
Au fond osent-ils oser le style ?  
quel style ? tel-quel-austère  
Ô ! se taire !  
Le style en est-il ainsi aussi haussé ?  
Mais encore ?  
mes ans corps / mets-en encore !  
messe en corps / encore une messe !  
tattoo / t'as tout compris  
ridiculte / faux-culte / consomm'action  
corps marchand  
impavide ?  
à-pas-vides / deux sens  
objet de culte / objet pour le culte / objet d'inculte.  
Un culte, un but ?  
la culbute !  
Corps objet / corps privé / corps public  
privée de corps, privée de public.  
Morale : les monte-en-l'air ne l'ont pas volé.  
C'est envoyé ça !  
Envoi : furent-ils futiles dirent-elles.



Sandy Sun suspendue au trapèze par un seul talon nu, à l'ancienne *Gaité Lyrique* de Paris, alors « *Carré Silvia Monfort* ». Photo © **Nadia Charbit-Blumenfeld / Kathleen Blumenfeld – Roger Violet. 1982**

**Sandy Sun, *Trapèze, existence-ciel* (2017).**



## Cirque : ici et ailleurs

*Par Agathe Catel*

### **Abstract**

Agathe Catel is a French artist that focuses her photographic work on circus. Around the world, she is building what she likes to call a *circus anthropology* as she studies circus artist's behaviour through her pictures. So far, she worked with many circus companies in France and abroad. She travelled with the Cuban National Circus in Cuba, Unicirco in Brazil, Cirko Alebrije in Mexico, and worked in festivals like *Festival Mondial du Cirque de Demain* in Paris and with *Cirque du Soleil*. She also works with local circus companies in South of France where she lives, most of the time.

L'univers du cirque porte en lui quelque chose d'une mélancolie sacrée, entre ombre et lumière. Alors que leur métier consiste à procurer de la joie aux autres, les artistes de cirque vivent souvent dans des conditions précaires, et surtout en marge du reste du monde. Le cirque tient du rêve, bien sûr, il est lié à l'enfance, à une dimension de nous-même que l'on ne veut pas lâcher. Le cirque est un microcosme, doux et chaleureux, riche, multiculturel. Le berceau du partage, l'indifférence face à la différence. L'admiration peut-être même, de ce qui est extraordinaire. Le contraire, en somme, de notre société. Voilà, le cirque c'est une autre société. Loin de l'image erronée que l'on peut se faire des artistes, les circassiens travaillent dur. Ils encaissent la douleur, délivrant coûte que coûte leur spectacle, outrepassant les brûlures, les courbatures et autres blessures plus ou moins profondes, tels des soldats du rêve prêts à tout pour honorer leur mission. Lorsqu'ils ne suent pas, ils réfléchissent, ils créent, ils cherchent. Les applaudissements du public les grisent et les incitent à poursuivre leur labeur. Parmi eux, certains n'auraient pas trouvé leur place dans le cadre de la société conventionnelle, car oui, ils sont un peu hors-cadre ces artistes, qui inventent leur propre famille et imaginent leur propre monde. Qu'ils soient cubains, mexicains, russes, français, américains, ils parlent tous le même langage. Celui du corps et de la lumière. Une langue qui prospère loin de la violence du monde. Car le cirque, c'est la maîtrise de soi, mais aussi l'exaltation, la volonté de se dépasser, de progresser et de ne jamais cesser d'apprendre. Une autre forme d'intelligence, celle de l'humilité. Qu'il soit jongleur, clown, trapéziste, contorsionniste, le circassien se démène,

et s'observe lui-même afin de tirer le meilleur parti de son meilleur outil, sa propre personne. Et toujours, il dompte la fatigue...

Par ailleurs le cirque réunit, car il n'a pas de frontières. Si bien qu'à Cuba en 2015, alors que le rapprochement avec les Etats-Unis en était à ses prémices, deux jeunes étatsuniens furent invités à participer à la tournée du festival *Circuba*. Une présence symboliquement forte après tant d'années de blocus entre les deux pays. Au Cambodge, nul besoin de savoir parler la langue, les yeux et le cœur suffisent pour entrer en communion avec ces athlètes de l'ombre. Au Brésil, au Mexique, en France, ceux qui vivent loin des leurs ont choisi une autre vie. Une vie d'errant, de déraciné, mais aussi d'une richesse exceptionnelle, faite de rencontres et d'émotions, entre fierté et vague à l'âme, puisque quoi qu'il advienne, le spectacle doit continuer.

La fille au justaucorps rouge



Cuba: série Derrière le rideau. 2015  
©agathecatel

Le jongleur mexicain



Cuba: série Derrière le rideau. 2015  
©agathecatel



Cuba: série Derrière le rideau. 2015 ©agathecatel

Dally, hula-hoop aérien



Sororité

Cuba: série Derrière le rideau. 2015 ©agathecatel



Cuba: série Derrière le rideau. 2015 ©agathecatel



France: Cirque du Soleil, Ovo. 2019 ©agathecatel

Charlène, Luzio et Listan en clair obscur



France: Horsystèmes. 2019 ©agathecatel

Saut graphique

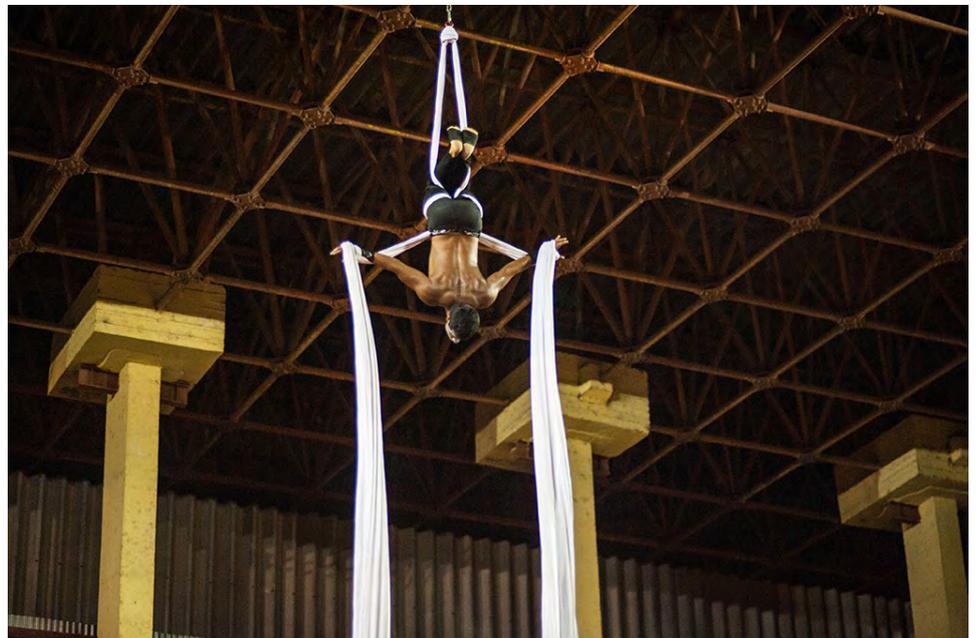


Cuba: série Derrière le rideau. 2015 ©agathecatel



Cuba: série Derrière le rideau. 2015 ©agathecatel

El cholo dans les airs



Cuba: série Derrière le rideau. 2015 ©agathecatel

Etirements Étatsuniens



Cuba: série Derrière le rideau. 2015 ©agathecatel

Sans titre



Cambodge. 2013 ©agathecatel

## Présentation des auteurs

### **Annick Asso**

Professeure agrégée de Lettres Modernes, enseignante dans le département Cinéma et Théâtre de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, Docteure en Littérature Française et en Arts du Spectacle d'Aix-Marseille Université.

Equipe de recherche : laboratoire RIRRA 21.

Chercheuse associée au Centre Georg Simmel – EHESS.

Auteure de nombreuses publications scientifiques et à destination du public étudiant, dont *Le Cantique des larmes*, Editions La table ronde, 2005 ; *Le Théâtre du génocide*, Editions Honoré Champion, 2013 ; « Jean Genet, *Les Bonnes et Le Balcon* », *In Agrégation de Lettres 2021*, Editions Ellipses, 2020.

### **Agathe Catel**

Artiste-photographe, Agathe Catel mène un travail de recherche d'anthropologie visuelle sur le cirque et écrit actuellement sur le cirque. Par ailleurs, elle est directrice artistique de la Cie L'Antre Aux Pies, metteuse en scène, compositrice et scénographe. Son travail photographique est exposé en France et à l'étranger, plusieurs fois primé (Visa Off, Havana Times, Nuits Photographiques de Piervert etc). Actuellement en lice pour les prix Zooms du Salon de la Photo.

<http://agathecatel.com/>

### **Patrice Cervellin**

Maître de Conférences à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 dans le département Arts plastiques.

Equipe de recherche : laboratoire RIRRA21.

Chercheur associé au CNRS/UMR 5140.

Tour à tour, musicien, compositeur, comédien et marionnettiste ; Game Designer, infographiste et formateur en programmation.

Après un doctorat en recherche-crédation, son parcours singulier fait de lui un scientifique praticien et théoricien critique des technologies vidéoludiques innovantes.

### **Arianna Bérénice De Sanctis**

Docteure en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts à l'Université de Paris 8, enseignante contractuelle dans le département Cinéma et Théâtre de l'Université Paul Valéry Montpellier 3.

Equipe de recherche : Laboratoire RIRRA 21 et laboratoire d'ethnoscénologie de la Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord.

Ses travaux portent sur les liens entre le théâtre européen et latino-américain contemporain, l'anthropologie théâtrale, et l'ethnolinguistique appliquée aux *performance studies*.

Depuis 2006, elle travaille également en tant qu'actrice, metteuse en scène et pédagogue au sein des compagnies *Le Nœud*, *La Théâtreria* et *Fufluns*.

### **Charlène Dray**

ATER dans le département Cinéma et Théâtre à l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Equipe de recherche : laboratoire RIRRA2, Programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques ».

Chercheuse associée à *Animal's Lab*, UMR Innovation, INRAE, Montpellier.

Directrice artistique de la compagnie *Horsystemes*.

Ecuyère-chercheuse, Charlène Dray partage ses activités de recherche entre une pratique artistique — en compagnie de ses deux chevaux partenaires— et un développement scientifique de ses découvertes.

Après son DNSEP Art et scénographie à l'école Supérieure d'Arts Plastiques de Monaco, elle obtient le grade de docteure en Art, spécialité études théâtrales et spectacle vivant de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Site de la recherche : [www.charlenedray.com](http://www.charlenedray.com)

Site de la création : [www.horsystemes.com](http://www.horsystemes.com)

### **Élisabeth Gavalda**

Docteure en Arts du spectacle. Sorbonne Nouvelle Paris 3, Élisabeth Gavalda est chercheuse associée au RIRRA 21(EA049). Elle est membre du GRIRT Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre au sein de l'IRET. Parallèlement à sa recherche sur les revues, le cirque et le théâtre, elle publie des articles dans *La revue des Revues*, n°61 (2019), *Le monument aux écritures* (L'Entretemps, 2013), *La Revue numérique d'Historiographie du Théâtre*, n°2 (2015). Elle est actuellement vacataire à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et à l'université Paris Nanterre. Diplômée de l'École Lecoq, elle dirige depuis 1991, le Théâtre de la Palabre où elle croise un travail entre le texte, la musique et l'improvisation. Elle participe à plus d'une centaine de créations théâtrales et (ou) musicales.

### **Philippe Goudard**

Engagé depuis près de quarante ans dans la recherche-crédation, Philippe Goudard est praticien et théoricien du cirque, de la médecine et du théâtre. Professeur des universités, docteur en médecine et en arts du spectacle, chercheur, il a créé et dirige le programme «Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » au sein du Centre de recherches RiRRa21 (EA4209) à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 en France. Auteur, producteur et interprète d'une quarantaine de spectacles de cirque depuis ses débuts dans les années 1970, il est également acteur et metteur en scène au théâtre.

### **Franck Leblanc**

Maître de conférences à l'Université de Montpellier.

Docteur en esthétique, sciences et technologies des arts et photographe.

Equipe de recherche : laboratoire LIRDEF.

Ses thématiques de recherche portent sur l'expérience contemporaine de l'espace urbain à travers les images ; identité et images numériques ; esthétiques et stratégies du positionnement dans l'art contemporain.

Il a publié l'ouvrage *L'image numérisée du visage. De la pose au positionnement*, Editions L'Harmattan, 2013.

### **Corine Pencenat**

Maîtresse de conférences –HDR à l'Université de Strasbourg.

Equipe de recherche : laboratoire ACCRA, Faculté des Arts, Université de Strasbourg.

Chercheuse associée à RIRRA21, Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art depuis 1987.

Son doctorat soutenu l'EHESS, sous la direction de Louis Marin, lui confère une approche transversale des questions théoriques à propos de l'art moderne et contemporain. Ses publications portent sur les liens entre arts visuels et arts vivants et questionnent la dimension spectaculaire du social, et ses possibles réponses anti-spectaculaires, par et dans les arts.

Bibliographie générale de l'auteure sur le site des Archives de la Critique d'Art : <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/pencenat-corine>

### **Natalie Petiteau**

Natalie Petiteau est Professeure d'histoire contemporaine à Avignon Université.

Equipe de recherche : LCC (Laboratoire Culture et Communication) - Avignon Université. Après avoir donné de nombreuses publications sur l'histoire du Premier Empire et de son ombre portée, elle travaille aujourd'hui sur l'histoire du cirque et des circassiens. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la compagnie Alexis Gruss, des origines à nos jours*, Nîmes, Print Team, 2018.

### **Karine Pinel**

Maîtresse de Conférences, praticienne en Arts plastiques, à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Equipe de recherche : laboratoire RIRRA 21.

Ses travaux de recherche portent sur les pratiques plastiques contemporaines *in situ* qui investissent des espaces non conventionnels alternatifs, en particulier dans l'espace public.

Elle est l'auteure de plusieurs publications et articles scientifiques dont « Renoncement à l'art comme fin ou politisation de l'art », *Séminaire de recherche du programme Pratiques Plastiques Contemporaines «La contre-culture»*, Université Paul-Valéry, Montpellier, 3 mai 2018, Montpellier France, 2018. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02107803v2/document>

### **Jocelyne Porcher**

Zootechnicienne, sociologue, directrice de recherche à INRAE (UMR Innovation, Montpellier).

Ses recherches portent sur les relations de travail avec les animaux.

Jocelyne Porcher est l'auteure d'une dizaine d'ouvrages sur le sujet, parmi lesquels : *Cause animale, cause du capital*, Le Bord de l'eau, 2019 ; *Vivre avec les animaux, une utopie pour le 21ème siècle*, La Découverte, 2011 ; *Toréer sans la mort* (avec Carlos Pereira), Quae, 2010 ; *Éleveurs et animaux, réinventer le lien*, PUF, 2002.

### **Gaëtan Rivière**

Doctorant en Histoire à Avignon Université.

Equipe de recherche : LCC (Laboratoire Culture et Communication) – Avignon Université.

Sa thèse porte sur le domptage des animaux sauvages et exotiques dans les cirques en France (1870-1940), co-dirigée par Natalie Petiteau et Philippe Goudard et financée par la région PACA, en partenariat avec la compagnie Alexis Gruss.

### **Magali Sizorn**

Maîtresse de conférences, ethno-sociologue à l'Université de Rouen, membre du CETAPS.

Ses recherches portent principalement sur les transformations des activités artistiques et des formes culturelles dites populaires (cirque, arts de la rue). Magali Sizorn participe également à la réalisation d'enquêtes sur les publics et sur les pratiques culturelles. Membre du collectif de chercheur.e.s sur le cirque, elle a publié en 2013 *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*. aux Presses Universitaires de Rennes et a co-dirigé avec Marine Cordier, Agathe Dumont et Emilie Salamero *Le cirque en transformations : identités et dynamiques professionnelles*, Reims, EPURE/CNAC, paru en 2019 (Epure/Cnac).

### **Sandy Sun**

Sandy Sun (Catherine Dagois) est Médaillée d'Or au Festival Mondial du Cirque de Demain au trapèze fixe (1980), lauréate de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation (1981) et de la SACD (« Numéro Neuf » 2005). Après avoir débuté par l'écriture qu'elle poursuit jusqu'à ce jour, elle conduit une carrière de soliste virtuose dans les plus grands cirques et cabarets européens, ainsi que de formatrice dans les écoles supérieures professionnelles de cirque (École de Montréal, Centre National des Arts du Cirque, Académie Fratellini). Titulaire du Diplôme d'État de professeur de cirque, chargée de cours et artiste associée au programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » du laboratoire RIRRA21 de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, elle est invitée à contribuer à de nombreuses publications et conférences internationales scientifiques ou artistiques sur le cirque.

La revue annuelle *Circus Sciences* entièrement consacrée à l'approche scientifique des arts du cirque est éditée avec le concours du centre de recherche RiRRa 21 (EA 4209), du Conseil Scientifique et du Service Développement et Intégration d'Applications de l'Université Montpellier 3 – Paul Valéry, en France.

Depuis 1995, une série d'enseignements pratiques et théoriques et de travaux ont consacré, à Montpellier 3, l'émergence d'un nouveau champ disciplinaire : la recherche en cirque. Notre Centre de recherche a pris position très activement dans ce domaine encore largement inexploré en accueillant et développant des recherches inédites et pluridisciplinaires. À l'image du cirque, spectacle composite et pluriculturel, notre diversité scientifique est notre singularité. Chercheurs et chercheuses en arts du spectacle, arts plastiques, musique, littérature et esthétique collaborent et invitent périodiquement artistes et créateurs, et des spécialistes venant d'autres domaines des sciences humaines et sociales, de l'histoire, l'anthropologie, des sciences et techniques des activités physiques et sportives, de l'éducation, de la biologie, de la médecine ou encore des sciences cognitive à s'intéresser aux arts du cirque, pour de nombreuses journées d'études, colloques et publications. L'enseignement proposé dans le domaine du cirque qui couvre l'ensemble du LMD (5 thèses ont été soutenues et 5 autres sont en cours fin 2020) font ainsi de notre Université un pôle universitaire d'enseignement et de recherche en cirque unique en France.

Le Fonds cirque de la BIU (Label CollEx) avec ses 2000 ouvrages, 2000 périodiques, plusieurs centaines d'objets, accès en ligne sur Foli@ d'affiches numérisées en même temps que l'ouverture sous forme participative de la Filmographie de cirque ainsi que la publication d'ouvrages scientifiques sur le cirque aux Presses Universitaires de la Méditerranée (PULM – Collection cirque) et la publication d'articles en ligne dans notre revue *Circus Sciences*, complète la visibilité de ces travaux.

Le choix de leur valorisation passant par la mise en ligne de publications et données numérisées sur la plateforme *Programme cirque* contribue au développement d'un accès le plus large au champ des humanités numériques promu par notre établissement, en s'interrogeant notamment sur l'éthique du travail au cirque (histoire, santé publique, éthologie et arts du spectacle) et sur son histoire sociale en affirmant la spécificité scientifique de notre pôle universitaire en recherche de cirque.

