



Images de cirque, entre classicisme et avant-garde

Léa de Truchis de Varennes

► To cite this version:

Léa de Truchis de Varennes. Images de cirque, entre classicisme et avant-garde. La Vie culturelle en 19**, 2021. hal-03136639

HAL Id: hal-03136639

<https://hal.science/hal-03136639>

Submitted on 9 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IMAGES DE CIRQUE, ENTRE CLASSICISME ET AVANT-GARDE

LÉA DE TRUCHIS DE VARENNES

« Messieurs les acrobates du cirque Medrano [...] semblent
les seuls spectacles qui valent la peine d'être regardés et écoutés »
Guillaume Apollinaire, « Décadence ou renaissance du cirque ? »,
Gil Blas, 11/07/1911.

Le cirque du début du XX^e siècle

Le cirque, en tant qu'art du spectacle, né en 1768 en Angleterre. Sa popularité et ses formes se sont enrichies tout au long du 19^{ème} siècle. Le tournant du 20^{ème} siècle marque autant son apogée comme divertissement de masse que son déclin dû à la concurrence du cinéma dans l'industrie des loisirs.

Dans les années 1910, Paris est la capitale mondiale des arts, et notamment du cirque avec cinq établissements permanents. Rappelons que le cirque en Europe s'est surtout développé dans des cirques en dur (en pierre ou en bois), à l'image des théâtres ; contrairement au cirque aux Etats-Unis qui s'est épanoui sous la toile du chapiteau. Cependant, ce modèle du chapiteau séduit le public européen lorsque Phineas Barnum vient faire sa tournée du *Greatest Show On Earth* en 1902 sur le vieux continent. L'idée de l'itinérance est adoptée, et le cirque sort de ses établissements en dur, poussé par la concurrence du cinéma puis par la Première Guerre Mondiale. Aussi, même si le cirque reste un spectacle très populaire chez toutes les couches de la population, il n'en reste pas moins que dès les années 1910, il perd de son éclat et son statut hégémonique en termes de divertissement. On observe par exemple les rachats des cirques en dur par des entreprises de cinéma : en 1907, l'Hippodrome de la Place Clichy devient le Gaumont Palace, en 1908 le Cirque d'Hiver et le Cirque de Paris sont transformés en cinéma par les frères Pathé.

Au sortir de la Grande Guerre, une grande partie des établissements de cirque ont été détruits et son image foraine de communauté nomade est renforcée par les images du cinéma. D'ailleurs, les grands cirques américains doivent fusionner, à l'instar des Ringling Brothers et du Barnum and Bailey Circus en 1919, pour survivre économiquement. Alors au vue de son déclin, quelle place prend le cirque dans le paysage culturel de 1921 ?

Un imaginaire classique bien instauré

Si le cirque n'a plus sa gloire du début du siècle, il n'en reste pas moins qu'il demeure un divertissement très prisé, dont les artistes et les codes sont reconnus. Les années 1920 forment une période de reconnaissance des pratiques de cirque à travers la mise en place d'une forme de classicisme. Si le cirque n'a subi aucun académisme, compris comme « à la fois cadre de production ou d'opposition favorisant la création et un langage spécifique permettant de définir et d'identifier la pratique de l'art en question avec ses constituantes¹ », selon Caroline Hodak, en revanche cet art s'est construit des codes grâce à ses artistes. On pense notamment à George Footit, le précurseur des duos clownesques avec son acolyte Chocolat. Le 29 Août 1921, Footit meurt et on peut lire dans une chronique de *La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes* l'héritage qu'il laisse derrière lui :

Pendant le quart de siècle qu'il a dépensé son talent, on pourrait dire : son génie, au Nouveau-Cirque, Footit a été la gaîté de Paris et de la France, car il n'était de voyage à Paris où les familles provinciales n'allaient demander au clown justement célèbre quelques heures dont le souvenir demeurerait impérissable. [...]

Footit est mort, dont il nous plaît encore de couler comment il rossait Chocolat dans les combats de boxe où le clown prétendait être combattant et arbitre ; comment il jouait à sa façon la scène de Guillaume Tell, pendant que Chocolat mangeait la pomme ; comment, enfin, il nous a légué pour la vie la possibilité de rire aux éclats, rien qu'en pensant à lui².

Il est le père de la comédie des claques si emblématique des duos de l'Auguste et du clown blanc, dont on retrouve la trace grâce à aux Frères Lumière qui enregistrèrent en 1897 six bandes filmées des entrées du répertoire classique de Footit et Chocolat.

Classicisme chez les clowns à travers l'hommage posthume à cet artiste, mais classicisme aussi en acrobatie, notamment dans la pratique du mains à mains (technique acrobatique qui consiste à maintenir en équilibre un voltigeur sur les mains de son porteur). À l'origine de cette discipline, c'est l'imaginaire des arts martiaux qui alimente ses codes et qui rend la pratique acrobatique en duo très dynamique. Or en 1921 la discipline du main à main se transforme et s'affirme, avec la création du numéro du duo Athéna, présenté à l'Olympia. Il faut préciser que les artistes de cirque sont nombreux à se produire sur les scènes des music-halls. Au lieu de reprendre des codes dynamiques de l'acrobatie en duo, André Ackermann (sculpteur) et Raymond Manvielle (gymnaste), proposent un numéro fait de poses et jouent sur la stabilité

¹ Caroline Hodak, « Entre la prouesse et l'écriture », in Wallon, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2002/2013, p. 155.

² G. de Laplane, « Footit est mort », in *La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes*, 03-09-1921, p. 7.

statuaire de certaines figures. Pascal Jacob décrit l'importance de ce duo dans son article pour le site encyclopédique de la Bibliothèque Nationale de France et du Centre National des Arts du Cirque :

Les Athéna créent « Art et force », une puissante synthèse entre l'immobilisme des poses plastiques et l'énergie brute de l'acrobatie au tapis complétée par l'exécution au ralenti d'un pugilat antique sur une partition spécialement écrite par le compositeur Jean Nouguès. La vogue de l'olympisme associée aux développements de la culture physique motive l'engouement pour ces jeux du corps spectaculaires³.

À mi-chemin entre gymnastique et acrobaties, les Athéna posent les bases d'une nouvelle discipline, très appréciée sur les scènes de music-hall pour le contrepoint de naturel et de simplicité apporté par rapport aux danseuses à plumes et à paillettes. Des bases qui perdurent puisque si les duos essentiellement masculins dans les débuts se sont transformés en duos mixtes, l'essentiel des figures et de la forme statique restent les mêmes encore aujourd'hui.

Une influence libératrice pour les avant-gardes

Mais si cette période marque la reconnaissance des codes du cirque dans sa forme la plus classique, on constate que ce dernier représente aussi pour les avant-gardes de l'époque une source d'inspiration et d'innovation particulièrement efficace, et ce dans de nombreux arts.

En peinture

Les peintres de la fin du 19^{ème} siècle et début du 20^{ème} s'intéressent déjà beaucoup au cirque pour ses figures, ses images et son mouvement. On note par exemple le tableau *Miss Lala* d'Edgar Degas, peint en 1879, qui sera le seul de ce peintre sur le cirque, mais bien le premier à représenter les artistes en mouvement. Issu du courant impressionniste, ce traitement du mouvement et de la vitesse à travers les images d'acrobates continuera d'inspirer de nouvelles recherches artistiques comme le surréalisme, le fauvisme, à l'image de Jean Duffy qui peint *Les danseuses* en 1920, ou encore le cubisme. Cette décennie est marquée par les différents Arlequins de Pablo Picasso (*Arlequin*, 1917, Musée Picasso, Barcelone ; *Portrait d'adolescent en Pierrot*, 1922, Musée Picasso, Paris ; *Paul en Arlequin*, 1924, Musée Picasso, Paris) et par le Cirque Medrano où les frères Fratellini triomphent depuis 1915. Amis de nombreux de personnalités de l'avant-garde artistique parisienne, ils sont le sujets de quantité

³ Pascal Jacob, « Le mains à mains », <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/mains-a-mains>. On peut retrouver sur cette même page des images des duos Athéna (http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0564.htm) et Canova (http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0565.htm) qui auront marqué les années 1920.

peintures, à l'image de celle d'Elisabeth Fuss-Amoré, égérie d'Amedeo Modigliani et amie du trio des frères clowns : *La loge des Fratellini au cirque Medrano*, peinte en 1921. Visible sur le site de la BNF et du CNAC, la notice de la peinture prise en photo précise :

Réalisée pour le Salon d'Automne 1921, l'œuvre originale est exposée au Cirque d'Hiver du 11 au 31 mai 1925 dans le cadre du premier événement autour des Peintres du Cirque. Organisée à l'initiative des trois frères Fratellini, qui nourrissent le rêve de créer un musée du cirque, l'exposition réunit près de 300 œuvres. Reprise par le peintre Jules Jouët et Gaston Desprez, directeur du cirque, elle sera renouvelée trois années de suite. Dufy, Rouault, Chagall, Heuzé, Faverot, Fernel et les sœurs Vesque, accrocheront des œuvres auprès de Degas ou Lautrec convoquées à une rétrospective⁴.

Objet de fascination pour les peintres, le cirque s'inscrit donc dans toute la première partie du 20^{ème} siècle comme motif d'exploration et de revendication artistique.

Au cinéma

Du côté du cinéma, on constate dans les années 1920 la mise en place d'une critique et d'un langage du cinéma, désormais considéré comme le « septième art ». Il devient l'objet de rubriques dans les plus grands journaux, comme *Le Petit Journal* qui inaugure en automne 1921 une rubrique de critique cinématographique sans publicité : il ne s'agit plus de vendre mais d'analyser des films, s'adressant ainsi à un lectorat spécialiste. En effet, l'apparition d'une critique d'art qui correspond à la multiplication d'expérimentations artistiques.

François Albera explique combien « la référence au cirque dans le cinéma soviétique des années 1920 » est importante pour ces expériences, à travers l'exemple de Lev Koulechov. Il explique que ce cinéaste est l'un de ceux qui « expriment le plus clairement un rapport au cirque comme « modèle » pour le travail de l'acteur et du metteur en scène⁵ ». Il est inspiré par les textes du metteur en scène de théâtre Meyerhold qui soutient une théâtralité qui repose sur les corps, pour sortir d'un théâtre trop intellectuel, et valorise le cirque comme exemple à suivre. Dans un article sur les rapports théâtre-cinéma-cirque, Koulechov exprime la parenté cirque-cinéma dans le rapport au faire : si le cirque se distingue du théâtre dans l'action, qui n'est plus imitée mais vécue, c'est cette relation à l'action qui est valorisée et recherchée dans le cinéma soviétique. C'est pourquoi le théoricien et réalisateur soviétique mène une expérience de montage d'images en 1921 à l'Institut supérieur cinématographique d'État dont il est directeur.

⁴ Photographie en noir et blanc de E. Romanais, vers 1921, BnF, département des Arts du Spectacle, FOL-ICO CIR-59, ©Bibliothèque nationale de France, http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2985.htm.

⁵ François Albera, « La référence au cirque dans le cinéma soviétique des années 1920 », in Sébastien Denis et Jérémy Houillère (dir.), *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, Presses universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle – Images et sons, 2019, p. 78.

Ce procédé sera ensuite reconnu comme l'effet Koulechov : il s'agit de créer du sens non pas par l'histoire mais par le montage à travers la superposition des images. Inspiré par l'enchaînement des numéros des spectacles de cirque et par l'expressivité des corps circassiens, le cinéma soviétique multiplie les croisements jusqu'à proposer des spectacles de cirque superposés à des projections, comme pour *Le Sage* d'Ostrovski, présenté par Serguei Eisenstein en 1923.

Le cinéma français non plus n'est pas insensible au cirque, qui devient dans les années 1920 une référence catalysatrice de réflexions entre populaire et élitaire, commercial et avant-garde, art et divertissement, attraction et narration, authenticité et stylisation. En bref, le cirque comme motif devient le point nodale de rencontre de concepts opposés qui émergent de la critique d'art et que le cinéma questionne. Si le cirque commence à être relégué au second plan par le divertissement de masse, le cinéma français garde au cours des années 1920 souvent la référence au cirque comme sujet pour travailler sur le spectaculaire. Laurent Guido, dans son article « Entre art « populaire » et avant-garde, l'attraction du cirque au cinéma (*La Galerie des monstres*, 1924) », donne l'exemple du film *La Hurle* de Georges Champavert sorti en 1921, un « drame de la vie foraine [qui représente] d'une façon saisissante les aventures d'une ménagerie⁶ ». Il explique alors le traitement du cirque par le cinéma de l'époque :

Parallèlement à l'exigence de minutie, dans la captation des prouesses physiques comme des circonstances quotidiennes de la vie foraine, c'est toujours la quête d'un certain primitivisme que mettent en évidence des films qui abordent, de façon plus ou moins approfondie, le motif du cirque⁷.

Cet art désormais nomade permet donc de questionner les principes de représentations mais aussi la relation de l'art au public, entre popularité et avant-gardisme élitiste. Laurent Guido souligne notamment l'importance de l'influence de Jean Epstein, qui imagine dans son essai *Bonjour Cinéma* publié en 1921 « le projet de réaliser une « danse photogénique » filmée sous tous les angles, exprimant aussi bien la sensation de vitesse ressentie par les exécutants que celle qui pouvait être matérialisée, désormais, par le dispositif cinématographique lui-même⁸ ». Epstein, penseur de l'école de la photogénie, est lui aussi baigné dans une époque où le cirque est au cœur de l'imaginaire populaire, et on retrouve dans ses idées de vitesse des corps et de poésie de l'image toute l'importance de ce motif circassien.

⁶ Albert Bonnaud, « *La Hurle* », in *Cinémagazine*, n°3, 4 février 1921, p. 20-22.

⁷ Laurent Guido, « Entre art « populaire » et avant-garde, l'attraction du cirque au cinéma (*La Galerie des monstres*, 1924) », in *Cirque, cinéma et attractions. Intermédialité et circulation des formes circassiennes*, op. cit., p. 94.

⁸ *Ibid*, p. 104.

Au théâtre

Le théâtre non plus n'est pas indifférent à cet art qui imprègne toute la société des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, et il inspire dès le tournant du siècle le metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold pour repenser la formation de l'acteur à travers sa nouvelle théorie de la biomécanique. On comprend dès lors l'intérêt de la thèse de Krizia Bonaudo sur les *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XXe siècle en France* :

Comme nous le rappelle Adolphe Appia, les « salles, quelles qu'elles soient, ont pris une élasticité qui ne peut échapper à personne. Des réunions politiques, religieuses, des conférences, des concerts, etc. se donnent fréquemment dans un cirque, un théâtre ; et par contre, le théâtre se transpose volontiers dans un cirque⁹. » Dans son *Œuvre d'art vivant* (1921) le metteur en scène suisse [...] souligne aussi combien le cirque commence à devenir le lieu idéal pour des représentations théâtrales¹⁰.

Le cirque contribue donc largement aux réformes de théâtre de la première partie du 20^{ème} siècle, comme on peut le constater avec l'exemple de Charles Dullin qui ouvre en 1921 L'Atelier, et que Krizia Bonaudo examine :

Dès 1921, Dullin commençait à « radicaliser » son expérience en s'approchant de façon toujours plus forte du modèle de théâtre de foire et en mettant en scène des exploits physiques et des personnages extravagants et burlesques. [...] Avec sa compagnie, le Théâtre de l'Atelier, il met en scène des auteurs comme Marcel Achard et Armand Salacrou fortement inspirés par le cirque. [...] Dullin entrevoit dès le début de son travail avec Achard la possibilité de porter sur scène son désir de renouvellement selon le modèle forain qu'il cherche à reproduire, car il trouve en le jeune Marcel un estimateur à sa fois du cirque et de « tous ces artistes [qui] risquent leur vie et leur raison pour imposer au public leur vision du monde¹¹ »¹².

Le cirque, largement associé au modèle forain part son histoire et ses nouvelles formes nomades, est donc au cœur des nouvelles expérimentations dramatiques de Dullin, héritier de Jacques Copeau et de Firmin Gémier, eux aussi largement inspirés par cet art. Mais outre des innovations scéniques, le cirque lui inspire également un nouveau modèle de spectacle : il fonde en 1927 avec Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff le « Cartel des quatre » vise qui un renouvellement du théâtre par une popularisation du spectacle. Le modèle populaire et ambulant du cirque pousse à la décentralisation et à l'ouverture sociale des publics.

⁹ Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, dans *Œuvres complètes*, L'Age d'homme, Lausanne, 1988, t.III, (1906-1921), p. 400.

¹⁰ Krizia Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XXe siècle en France*, thèse dirigée par Marie-Ève Therenty et Franca Bruera, Université de Montpellier 3 et Università degli studi (Turin, Italie), 2017, p. 159-160.

¹¹ Marcel Achard, *Miracles du cirque*, dans *19e Gala de l'Union des artistes : Cirque d'Hiver*, 2 avril 1949, Lajeunesse, Paris, Brochure.

¹² Krizia Bonaudo, *Hybridations entre cirque et théâtre au début du XXe siècle en France*, op. cit., p. 171-172.

1921, une année de cirque à l'image de la décennie

Si 1921 n'est pas une année décisive pour le cirque, en revanche elle illustre parfaitement l'importance de cet art pour la décennie, voir la première partie du siècle. Certes, le cirque est en perte de vitesse, face à la concurrence et aux différentes crises économiques et sociales, mais il reste un divertissement très important dans la vie culturelle de cette période. À titre d'exemple, la famille suisse des Knie publie en 1921 le journal *Illustré du cirque Knie*, démontrant à la fois l'intérêt continu du public et la reconnaissance de cette dynastie de cirque fondée en 1803. Aussi, une forme de classicisme apparaît au tournant du 20^{ème} siècle, au moment du déclin du cirque et de sa réappropriation par les avant-gardes. Le cirque comme motif permet d'exprimer, autant en peinture qu'au cinéma ou au théâtre, une forme d'anti-académisme, de rejet des règles et des normes, et de célébrer les couleurs, le mouvement et la vitesse de cette période moderne. L'année 1921 est prise dans ce foisonnement d'innovations parsemées d'images de cirque.