



**HAL**  
open science

# Le cirque, entre marginalité et culture de masse au XIXe siècle

Léa de Truchis de Varennes

► **To cite this version:**

Léa de Truchis de Varennes. Le cirque, entre marginalité et culture de masse au XIXe siècle. Marges et marginalités au XIXe siècle, Doctoriales de la SERD, Dec 2020, Paris, France. hal-03144121

**HAL Id: hal-03144121**

**<https://hal.science/hal-03144121>**

Submitted on 2 Mar 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.

# Le cirque, entre marginalité et culture de masse au XIX<sup>e</sup> siècle

Léa de Truchis de Varennes, doctorante à l'Université Paul Valéry Montpellier 3

Communication du 12 Décembre 2020, Université Paris Diderot.

*Marges et marginalités au XIX<sup>e</sup> siècle*, séminaire organisé par les Doctoriales de la SERD, années 2020-2022.

<https://doct19serd.hypotheses.org/category/marges>.

## *Introduction historique*

Bonjour à tous et merci à l'équipe des doctoriales de la SERD de me permettre de partager mon champs de recherche aujourd'hui, le cirque. Pour ma thèse, je m'intéresse à notre période contemporaine, mais pour les cours que je donne et pour ma propre curiosité, je suis bien obligée de me pencher sur ce qu'était le cirque dans ses débuts, et donc au 19<sup>ème</sup> siècle. Car parmi les formes marginales qui divertissent le public durant les 18<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècles, il y a celle du cirque.

Le cirque, c'est bien une forme de spectacle – à ne pas confondre avec les pratiques acrobatiques, dont on retrouve des traces depuis la nuit des temps et dans la plupart des cultures ; une forme de spectacle donc dont on date la naissance en 1768 avec la première représentation de Philip Astley à Londres. Le cirque est un art d'extérieur, de foire, et Astley est le premier à faire payer ses représentations en instituant l'espace de la piste. Les spectacles d'Astley sont des représentations de voltige et de dressage équestre, soit des représentations d'une culture et d'un savoir-faire bourgeois/aristocratique. Et il les édulcore grâce aux exploits forains : jonglage, danse sur corde etc. Ainsi, même s'il né dans un espace de spectacles relativement marginalisé – les foires –, le cirque tente dès ses débuts d'entrer dans un modèle culturel.

Cependant, en faisant du cirque un espace de représentation payant, Astley et ses concurrents doivent faire face aux impératifs dus aux privilèges des théâtres. La parole étant interdite sur la piste, Astley se retrouve plusieurs fois en prison pour non-respect de cette consigne. Ces passages devant la justice permettront d'obtenir gain de cause, et de se voir accorder le droit à la parole, à travers la reconnaissance du cirque comme un « théâtre équestre ». On assiste donc à la mise en place d'un lieu : plus qu'une piste, Philip Astley fait construire des cirques en dur, qui sont des lieux de représentations fermés, sur le modèle du théâtre. Avec la popularisation des cirques, on passe à une reconnaissance de la forme et à une économie du divertissement de masse. Cependant, on constate que le cirque oscille entre une contre-culture, qui inspire les avant-gardes d'art, et un art de masse qui se construit des temples de spectacle. Des montreurs de foire et des alchimistes dans leurs baraques, on est passé aux acrobates et aux magiciens dans les cabarets et les cirques-théâtres en dur.

Si les *side shows*, les attractions, sont toujours très présents pour montrer les bizarreries et les raretés, la monstration de la marginalité s'est déplacée avec le convoi de caravanes américaines, et non dans les cirques en dur qui naissent partout en Europe. Aux Etats-Unis, les convois de cirque développent une nouvelle économie, celle du nomadisme sous chapiteau. Or même si le système médiatique du cirque crée une starification des artistes qui se joue sur la bienséance de leur vie et sur leurs qualités athlétiques, le nomadisme reste l'apanage du marginal. C'est cette image qui contribuera à rendre le cirque un lieu peu fréquentable à mesure qu'il perdra de sa superbe. La marginalité des monstruosité montrées dans les *side shows* finit par contaminer toute la caravane, comme on peut le voir dans le film *Freaks* de Tod Browning (1932). Le cirque reste donc pendant toute cette période le spectacle de la marginalité attirante, quelle que soit sa reconnaissance dans l'industrie du spectacle. Cette communication aura pour but de déployer l'oscillation du cirque entre marginalité et culture de masse tout au long de la période, dans ses formes européenne et américaine.

On verra comment le cirque s'inscrit dans une nouvelle culture du divertissement, et du coup comment il s'ancre dans une image populaire de la marginalité, répondant à une dynamique de fascination-répulsion avec son public.

## **1. Art de la ville : culture du divertissement**

Alors tout d'abord comment cet art qui naît en ville s'inscrit dans le paysage culturel du 19<sup>ème</sup> siècle.

### **a. Les cirques en durs : la nouveauté**

Le cirque est d'abord reconnu comme un lieu : en 1832, le mot « cirque » entre dans le dictionnaire de l'académie française, qui le décrit d'abord comme le lieu des jeux romain, puis comme une enceinte de spectacles donnés par des écuyers. Ce n'est qu'ensuite que Le petit robert parlera « d'une sorte de théâtre circulaire (bâtiment fixe ou sous tente) où ont lieu des exercices d'équitation, de domptage, d'équilibre, des exhibitions ».

Les premiers lieux sont donc des manèges à ciel ouvert, puis des bâtiments fermés en bois. Philip Astely inaugure en 1782 l'Amphithéâtre Anglais à Paris, qu'il laissera aux mains des Franconi. Les premiers cirques sont souvent la victime des feux, mais les reconstructions amènent à chaque fois des améliorations d'aménagement pour accueillir confortablement un public nombreux. Les cirques en dur fleurissent, et on voit apparaître à Paris le Cirque Olympique en 1835, le Cirque des Champs Elysées en 1841, et le Cirque Napoléon en 1852, premier cirque en pierre en France, aujourd'hui connu sous le nom du Cirque d'Hiver. Les cirque en dur sont construits sur le modèle proposé par Charles Hughs, concurrent de Philip Astley, avec une scène derrière la piste<sup>1</sup>. Le cirque jouit de sa popularité, s'intégrant en moins de 50 ans à grands fracas dans la vie

---

<sup>1</sup> [http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir\\_3058.htm](http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_3058.htm).

culturelle urbaine en en reprenant les codes. A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle on compte plus de 200 cirque en dur en Europe.

Pendant je tiens à noter que si ces bâtiments sont acceptés alors que règnent les théâtres sur le monde du spectacle vivant, c'est parce que le cirque est considéré comme un « établissement de curiosités » et non comme un théâtre. Le cirque est certes populaire, mais il n'est pas admis au rang d'Art – avec un grand A – malgré son héritage académique équestre. D'ailleurs avec la construction de l'Hippodrome de la place Clichy en 1854, on constate que l'on peut très vite distinguer deux cultures équestres différentes : celle des pantomimes équestres et celle du cirque.

Le cirque est un divertissement accessible à tous, dont la spécificité reste la présentation de pratiques minoritaires spectaculaires basées sur l'anormalité. Aussi, avec abolition des privilèges des théâtres (1864), on remarque que le cirque s'émancipe du modèle du théâtre : on ne cherche plus à raconter avec du mime ; et même l'espace impose des codes différents : on y va pour être vu (avec la disposition des spectateurs), car le public reste éclairé, malgré la révolution de Wagner en 1876 qui met le public dans le noir. Le public fait partie du décor.

Le cirque s'inscrit donc dans le paysage culturel sur le modèle du théâtre, mais s'en émancipe pour pouvoir exprimer ses spécificités.

## **b. Le cirque comme creuset de la contre-culture**

Vous me direz donc : où est la marginalité dans ce cas ? Et bien au 19<sup>ème</sup> siècle en Europe, le cirque, ce n'est pas une affaire de marginaux. Ou du moins c'est une affaire d'artistes, tout au plus. Et on gardera le débat de savoir si les artistes sont des marginaux pour plus tard. En fait, c'est ce que le cirque et ses artistes inspirent, c'est l'image qui est renvoyée par l'imaginaire collectif qui en fait un art marginal.

En effet, que ce soit en théâtre, en peinture, ou plus tard en cinéma, le cirque inspire les avant-garde de la fin de 19<sup>ème</sup> siècle et du début du 20<sup>ème</sup> siècle. En 1897, le cirque Fernando deviendra le cirque Medrano. Un lieu mythique est né, « véritable royaume de l'art moderne ». C'est le lieu de rencontre de l'élite intellectuelle et artistique. D'ailleurs, Krizia Bonaudo dans sa thèse sur les hybridations entre cirque et théâtre chez l'avant-garde du début du 20<sup>ème</sup> siècle relève cette anecdote de Guillaume Apollinaire disant dans une interview au journal *Gil Blas* de 1911 que « les acrobates du cirque Medrano [...] semblent les seuls spectacles qui valent la peine d'être regardés et écoutés ».

Le cirque comme motif d'expression libre, extra-ordinaire, c'est-à-dire allant au-delà des limites, transgressif, est source d'inspiration permanente. On le retrouve en peinture chez les impressionnistes comme Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec ou encore Edgard Degas. Ce dernier n'aura peint qu'une seule peinture sur le cirque – *Miss lala* en 1879 – mais elle est fondatrice pour inspirer tous ceux qui suivront, car c'est la première œuvre à montrer un artiste en mouvement. On retrouve également le cirque comme motif pour exprimer la pensée des artistes du fauvisme, du cubisme, du surréalisme etc. Si ces mouvements sont aujourd'hui institués, il faut se rappeler qu'à l'époque, l'avant-garde, c'est quand même un groupe d'artistes marginaux, c'est-à-dire en dehors de la

norme. En fait le cirque inspire l'anti-académisme de ces artistes, alors même que cet art ne joue de son décalage que pour plaire au public.

Le jeu avec le hors norme est ce qui fait son attrait et sa popularité. Le cirque en Europe c'est le lieu admis pour une marginalité cultivée, accueillie comme exotique et extra, plutôt que monstrueuse.

## ***2. Sous le chapiteau : culture de masse et nomadisme***

En revanche aux Etats unis ce n'est pas tout à fait la même affaire puisqu'on n'est pas tout à fait sur la même dynamique culturelle.

### **a. L'économie du chapiteau**

Le cirque arrive sur le continent américain en 1792, avec John Bill Ricketts (élève de Charles Hughes) qui crée le premier cirque américain en ouvrant un manège à Philadelphie. Succès immédiat, et il ouvre plusieurs établissements de cirque, qui sont souvent sujet aux incendies.

Mais la particularité des Etats-Unis c'est qu'à l'époque, le pays en expansion donc en 1825, certains (Joshua Purdy Brown selon P. Jacob ou bien les frères Nathan, Seth B. Howes et Aaron Turner, selon C. Dupavillon) ont l'idée de présenter leur spectacle sous une tente en toile : facile à monter, démonter et transporter n'importe où, pour rejoindre les villes éloignées et aller à la rencontre du public, puisque lui s'en va ailleurs.

C'est donc sur ce continent que naissent les caravanes de cirque, d'abord sous forme de convois de chariots, puis par wagon avec l'apparition des chemins de fer en 1869. Phineas Barnum et ses associés investissent les voies ferrées dès 1872 avec le lancement du *Greatest show on earth*. Le cirque Barnum a même une équipe publicitaire qui devançait l'arrivée du cirque pour placarder des affiches et distribuer des prospectus, imaginant par là un modèle de publicité sauvage et massive. Le cirque n'est pas aux Etats-Unis le lieu où l'on se retrouve le soir pour les mondantités, c'est un événement en ville. Son arrivée est annoncée, des hommes sont embauchés pour le montage et le démontage, la troupe parade en ville avant le spectacle, et les enfants peuvent aussi profiter des galeries des phénomènes en plus du spectacle.

Le fait que le cirque ne soit plus quelque chose que l'on peut croiser tous les jours en ville mais qu'il soit un temps hors du quotidien engendre sa marginalisation, tout en gardant une certaine tonalité positive à cette marginalité : elle ne dure pas suffisamment longtemps pour être gênante, puisqu'à cette époque on reste maximum 2 jours dans les villes, et c'est une marginalité qui permet d'apprendre, puisqu'on y découvre les bizarreries du monde.

Aussi, même si le format de représentation diffère avec la dynamique du chapiteau, le succès du cirque comme divertissement de masse permet à cet art de se développer tout autant sur le continent américain. A titre d'exemple, en 1911 on compte environ 20

compagnies dans le pays, et le cirque Barnum fait des spectacles avec un espace de jeu formidablement grand où 3 pistes et 4 scènes s'alternent, entourées d'un hippodrome.

## **b. Une société à part**

Vous pouvez donc deviner qu'avec l'ampleur que prennent certains cirques, c'est une véritable cité chapiteau qui se déplace. Chez Barnum, on recense la tente principale (190m sur 85m et 12 000 places), la tente des ménageries (140m sur 105m, 15m de hauteur), le pavillon des attractions, la tente vestiaire (les loges des artistes), deux tentes écuries (pour 150 chevaux), le pavillon garde-robe (pour les costumes), deux tentes bureau (pour l'administration et le service presse), une tente buffet, une tente salon de coiffure, une tente forge, une tente sellerie, une tente réfectoire (pour 600 personnes) et une tente cuisine (68 personnes) ; le tout transporté avec 64 wagons de 20m répartis en 4 trains.

Imaginez tout de même de nombre de personnes que ça rassemble. Les convois de cirque forme des communautés qui ont leur propre cohésion sociale, malgré toutes les langues qui s'y parlaient, parfois regroupées en une langue mélangée qui leur était propre. D'ailleurs le lien entre les artistes et les locaux étaient très fortement découragés par de nombreuses compagnies. Cette distinction entre les citadins et les gens de cirque n'est donc pas uniquement du fait d'une marginalisation du nomadisme et de l'autre, mais bien d'une distinction de cultures. Et pour le cirque, la valeur de la famille et de la communauté est largement mise en avant.

Cependant, comme le fait observer Linda Granfield dans l'ouvrage dirigé par Daniel Noel *The Circus 1870s-1950s*, « Sous la tente réfectoire, le cirque reflétait le reste de la société : on prenait le repas convenablement habillé » (p. 734) et on ne se mélange entre les groupes : techniciens, subalternes, artistes, responsables. Aussi, le cirque, malgré sa marginalisation par rapport à la société américaine sédentaire reste un miroir de la société dans son microcosme.

Le format américain du chapiteau et des convois de caravanes entraîne donc une marginalisation sociale, qui n'est pas tant dans le rejet du nomadisme – après tout nombreux sont les américains qui ont voyagé pendant un moment avant de s'installer sur leurs nouvelles terres – mais bien une marginalisation due à la mise en place d'une culture propre au cirque.

## **3. Le spectacle et ses attractions : monstration et fascination**

Alors qu'est-ce qui donne au cirque cette image de marginalité un peu négative, aux États-Unis comme en Europe, même s'il s'agit d'un phénomène culturel largement établi et accepté par les cultures occidentales au 19<sup>ème</sup> siècle ? Et bien c'est cette spécificité de monstration de l'étrange et de l'hors normes, que ce soit sur le mode de la monstration ou de la démonstration.

### **a. L'idéologie et la pédagogie apportées**

La démonstration, c'est celle de l'homme (ou de la femme), avec ses capacités. Le cirque véhicule des valeurs de conquête et de réussite par le travail qui représente l'homme moderne, que ce soit sur un vélo ou sur un trapèze. Le cirque n'est pas marginal dans l'idéologie qu'il présente. Toutes les parades d'animaux sauvages, parades à thèmes du type les Indes ou encore la Chine, permettent de valoriser le héros colonialiste et d'ouvrir une fenêtre sur le monde, un lieu pédagogique.

Mais c'est cette fenêtre de possibles de l'homme et du monde qui fait un cirque un lieu à part, un lieu de rêves, mais donc aussi un lieu coupé de la réalité.

### **b. Les *side shows*, marginalité fascinante**

La monstruosité, que l'on retrouve surtout dans les cirques sous chapiteau, c'est celle de la tente des exhibitions, avec des attractions qui attirent le public autant que le spectacle. Ces *sideshow*s sont les héritières des ménageries ambulantes qui parcouraient les routes pour présenter des animaux exotiques. Les galeries des phénomènes se sont donc alimentées pour présenter autant d'attrait dans l'érotisme, l'exotisme que le voyeurisme et la curiosité. Ces attractions foraines font fureur dans les cirques parce que la publicité mise sur la côté pédagogique et divertissant. Trois types d'exhibitions : les nouveaux numéros relevant du surhumain, de l'exotisme et de l'extraordinaire (avaleurs de sabres, cracheurs de feu, fakir...), le bric-à-brac d'étranges créatures conservées par le cirque, et les monstres (malformations). La crédulité et l'ignorance de l'époque fait des « monstres » les attractions les plus prisées : des tatouages aux pathologies (anorexie, albinos, problèmes hormonaux, obésité ...), tout faisait sensations.

Le principe de cette monstruosité que l'on va voir traduit à la fois la fascination pour l'autre, le différent, et en même temps la répulsion : nombres sont celles qui s'évanouissent devant ceux qui ressemblent au *Elephant man* de David Lynch. D'ailleurs, je reviens sur le film *Freaks* de Tod Browning de 1932. S'il a fait grand bruit au moment de sa sortie, c'est parce que les acteurs engagés pour faire les monstres (les nains, les hommes troncs, les siamoises et tous ceux avec une microcéphalie) ne sont pas des acteurs maquillés mais bien des personnes atteintes de malformations. Or le propos du film est de dénoncer la monstruosité non pas de ces marginaux, mais de l'être humain lambda. Mettre donc le public de l'époque devant sa propre monstruosité face à celui qui est considéré depuis un siècle comme un objet difforme à peine humain, c'est pointer du doigt le voyeurisme et la cruauté du public des galeries des phénomènes du 19<sup>ème</sup> siècle. Alors le film n'a pas été bien reçu lorsqu'il est sorti, bien qu'il fasse désormais parti des classiques, et il était même classé dans la catégorie horreur.

Ce qui me permet de soulever combien les galeries des phénomènes, des monstruosité, qui accompagnaient le cirque ont largement contribué à cette image de marginalité.

## **Conclusion**

Il apparaît donc que si les fonctions sociales premières du cirque à cette époque sont le divertissement, et le rassemblement de la communauté – à commencer par la famille – autour de valeurs supposées transcender les différences sociales (d'âge, de condition économique, d'instruction, de genre), pour autant c'est un élément social qui reste en marge. Car parmi les variations de la culture du cirque – esthétique foraine et gitane, grand spectacle avec beaucoup d'effets, cirque sans animaux, ou au contraire exclusivement équestre – certaines prennent beaucoup de place dans l'imaginaire collectif. Avec la popularisation en Europe du cirque sous chapiteau au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, c'est l'image des forains qui s'attache le plus à celle du cirque.

Le monde forain est un univers en soi. Le bourgeois de l'époque entre le XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle se sent attiré par ce contexte mais aussi exclu. Le monde forain est un monde à part aussi à cause de ce qu'il propose, et s'il est invité à partager ses attractions fascinantes, pour autant, ces choses-là ne sont acceptables que dans ce contexte. Pour rappel, les « monstres » qui rejoignaient les caravanes de cirque étaient souvent vendus jeunes par leurs parents, qui avaient l'espoir pour eux d'avoir une vie décente dans un cirque, ce qu'ils n'auraient pu espérer ailleurs.

C'est donc l'image des freaks, mélangé à celle communautaire des gens du cirque qui alimentent les imaginaires collectifs et qui restent dans les productions artistiques cinématographiques et littéraires du 20<sup>ème</sup> siècle. C'est l'image de marginaux rendus par la projection collective qui fait du cirque un art de marginaux alors que pendant un siècle il s'agit, surtout en Europe, d'un divertissement urbain au même titre que les music-hall et les théâtres de boulevards.

## **Bibliographie indicative**

*Les arts du cirque*, BnF/CNAC, <https://cirque-cnac.bnf.fr/>.

BONAUDO, Krizia, thèse sous la direction de Marie-Ève Therenty et Franca Bruera, « Hybridations entre cirque et théâtre au début du XX<sup>e</sup> siècle en France », Littératures Françaises comparées, Université de Montpellier 3 et Università degli studi (Turin, Italie), 2017.

Daniel, Noel (direction), *The Circus, 1870s-1950s*, Taschen Biblioteca universalis, 2008 (2016).

DUPAVILLON, Christian, *La tente et le chapiteau*, Norma Editions, 2004.

HODAK, Caroline, *Du théâtre équestre au cirque ; la cheval au cœur des savoirs et des loisirs 1760-1860*, Belin éditeur, 2018.

JACOB, Pascal, *La fabuleuse histoire du cirque*, Editions du Chêne, 2002.