HAL open science

Le cirque français dans l'entre-deux-guerres : entre innovation, culture de masse et imaginaire colonial

Quentin Villa

▶ To cite this version:

Quentin Villa. Le cirque français dans l'entre-deux-guerres : entre innovation, culture de masse et imaginaire colonial. Histoire. 2021. dumas-03346336

HAL Id: dumas-03346336

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03346336v1

Submitted on 16 Sep 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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le cirque français dans l'entre-deux-guerres.

Entre innovation, culture de masse et imaginaire colonial.

Tome 1

Introduction

Chapitre I : Le cirque, spectacle de masse

Chapitre II : Le cirque et les circassiens

Sous la direction de Pierre KARILA-COHEN

Mémoire final de M2 Histoire HISS

Juin 2021

Quentin VILLA

UNIVERSITÉ RENNES 2

Illustration de couverture : Affiche réalisée pour le cirque Mogador, atelier Florit, 1938, 119 x 160 cm (Université d'Amsterdam, C03036.000).

Remerciements

Je remercie tout d'abord M. Karila-Cohen qui a dirigé ce mémoire, pour son aide, son temps et son soutien. J'adresse également des remerciements à l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master Histoire, civilisations, patrimoine de l'Université de Rennes 2. Je remercie M. Michel Tissier pour avoir accepté de faire partie de mon jury de soutenance.

Pour m'avoir donné accès à leurs collections sans réserve, pour leur sympathie et leur accueil, je tiens ensuite à exprimer de chaleureux remerciements au Docteur Alain Frère qui m'a invité à Monaco et à M. Bernard Bodiguel et son épouse qui m'ont ouvert les portes de leur maison.

Pour leurs conseils avisés, je remercie également M. Philippe Goudard, professeur à l'Université Paul Valéry de Montpellier, Mme Natalie Petiteau, professeure à l'Université d'Avignon, ainsi que Gaëtan Rivière à qui je souhaite toute la réussite possible pour sa thèse.

Je remercie aussi les archives du cirque de Marburg et en particulier Florian Fuchs.

J'adresse mes remerciements à M. Pierre Raynal qui m'a apporté son érudition sur les supports de communication et notamment l'imprimerie et la lithographie et à M. Christian Gansmann pour m'avoir mis en contact.

Je remercie enfin mes proches, ma famille et mes amis pour leur soutien, leurs conseils et leur aide précieuse lors des corrections.

Table des abréviations

- ADW : *Animal Diversity Web*, site web mise en place par le Museum de l'Université du Michigan et proposant des fiches zoologiques pour de nombreuses espèces animales ;
- BNF : Bibliothèque nationale de France ;
- CDU : *Cirque dans l'Univers*, revue du Club du Cirque ;
- CNAC : Centre National des Arts du Cirque, installé à Chalons-à-Champagne ;
- CNRTL : Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales ;
- EHESS : École des Hautes Études en Science Sociales ;
- MUCEM : Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ;
- PCF : Parti communiste français ;
- PUF : Presses Universitaires de France ;
- RIRRA21 : Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXIe siècle, laboratoire de l'Université Paul Valéry (Montpellier 3) ;
- UICN : Union internationale pour la conservation de la nature ;
- URSS : Union des Républiques Socialistes Soviétiques.

Introduction

Lorsque l'on évoque le développement de la culture de masse en France, on cite généralement l'essor de la presse écrite, l'émergence d'une littérature populaire ou encore la mise en place d'une industrie cinématographique. En revanche, on ne parle jamais du cirque ; tout au plus en dit-on quelques mots. Pourtant, au début du XXe siècle, le cirque constitue un phénomène culturel majeur, une industrie internationalisée qui mobilise un nombre important d'hommes, de femmes, de bêtes et divertit chaque année des milliers de spectateurs. Partant de se postulat, ce mémoire se propose d'étudier le cirque en France durant l'entre-deux-guerres[1], période au cours de laquelle la culture de masse entre dans son dernier stade de développement. Ce travail cherche ainsi à comprendre comment le cirque participe de ce phénomène, en analysant la nature des spectacles et ce qu'ils véhiculent mais également la manière dont ils sont produits, vendus et reçus. En apprendre plus sur le cirque permet en effet d'en apprendre plus sur la société française en générale.

L'historiographie du cirque

Les historiographes du cirque

L'histoire du cirque intéresse la recherche universitaire seulement depuis les années 1990-2000. De fait, la majorité des travaux sur le sujet que l'on trouve actuellement en France sont le fruit d'amateurs éclairés – dans le sens noble du terme. Des ouvrages pionniers en la matière paraissent dès la Belle Époque. La postérité a retenu Georges Strehly (né en 1851)[2] ou l'Allemand Hermann Waldemar Otto (1863-1941) dit Signor Saltarino[3], les plus souvent repris par leurs successeurs. Toutefois, on compte également les travaux d'Achille-J. Dalsème (1840-1904), Henry Frichet (né en 1861), Pierre Hachet-Souplet (1869-1947) ou encore Hugues Le Roux (1860-1925)[4]. Si ces auteurs ne se présentent pas comme historiens du cirque, leurs ouvrages font néanmoins œuvre historique dans certaines de leurs parties.

---

[1] Il se fixe pour limites chronologiques le 1er janvier 1919 et le 31 août 1939.
[2] STREHLY Georges, *L'Acrobatie et les acrobates*, Paris, Delagrave, 1903.
[3] SALTARINO Signor, *Artisten-Lexikon*, Düsseldorf, Lintz, 1895.
[4] DALSÈME Achille-J., *Le Cirque à pied et à cheval*, Paris, 1890 ; FRICHET Henry, *Le Cirque et les forains*, Tours, Alfred Mame et Fils, 1899 ; HACHET-SOUPLET Pierre, *Le Dressage des animaux*, Paris, Firmin-Didot, 1897 ; LE ROUX Hugues, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, s. n., 1889.

L'écrivain Tristan Rémy (pseudonyme de Raymond Desprez – 1897-1977), spécialiste des clowns[5], est l'un des premiers à être présenté comme historien du cirque. La figure majeure de ces premiers historiens ou historiographes du cirque est cependant Henry Thétard (1882/83-1968). Fils d'un officier de l'armée française possédant des écuries, Thétard développe très tôt une passion pour l'hippisme. Dans ces années 1890-1900, le cirque reste un spectacle essentiellement équestre ; l'intérêt qu'il suscite chez le jeune Henry répond donc à une forme de logique. Thétard occupe un premier emploi à la banque et s'initie au journalisme en parallèle. Appelé en 1904 dans l'infanterie, il est cependant rapidement muté dans la cavalerie, au 6e régiment de chasseurs d'Afrique. Ce passage dans l'armée coloniale est déterminant lorsqu'il s'agit de comprendre la mentalité du chroniqueur, en particulier son rapport à l'Autre. À l'issue de la Première Guerre mondiale, Thétard est embauché par *Le Petit Parisien* et lance définitivement sa carrière de journaliste. Pour le quotidien, il suit les courses mais s'impose aussi comme le rédacteur attitré des nouvelles relatives au cirque. En 1928, il lance ses *Chroniques du Cirque*, sur lesquelles nous reviendrons largement. À la même époque, il s'adonne à un hobby peu ordinaire puisque, à l'occasion de gala ou d'évènements de charités, il officie régulièrement comme dompteur amateur. Dans les années 1900, alors que ses parents lui avaient coupé les vivres, Thétard s'étaient en effet fait engagé à la ménagerie Darius en qualité de dompteur pour 4 francs journaliers[6]. Sa passion pour les fauves ne devait plus le quitter. Il développe de plus un savoir zoologique reconnu qui conduit le maréchal Lyautey à lui confier la direction du zoo de l'Exposition colonial en 1931 – l'actuel Zoo de Vincennes. Il dirige le parc d'avril 1931 à février 1932[7].

En 1928, Henry Thétard publie son premier livre, *Les Dompteurs ou la Ménagerie des origines à nos jours*, dans laquelle il se propose de retracer l'histoire du dressage des fauves et surtout de ceux qui en ont fait leur métier[8]. Entre avril et juillet 1933, sur le modèle des romans feuilletons d'alors, Thétard publie dans les colonnes du *Petit Parisien* un reportage intitulé *Coulisses et secrets du cirque* ; les articles sont réunis en livre l'année suivante[9]. En 1947, il revient sur son expérience de directeur de zoo dans *Des hommes et des bêtes*[10]. La

---

[5] RÉMY Tristan, *Les clowns*, Paris, Grasset, 1945 ; *id.*, *Le Cirque et ses étoiles*, Bruxelles, Artis, 1949 ; *id.*, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962.
[6] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 58.
[7] VIALAR Paul, « Henry Thétard », *Le Cirque dans l'Univers*, n°70, 1968, p. 3-4 ; GARNIER Jacques, « La jeunesse d'un mousquetaire », *Ibid.* p. 6-8.
[8] THÉTARD Henry, *Les Dompteurs ou La ménagerie des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, 1928.
[9] *Id.*, *Coulisses et secrets du cirque*, Paris, Plon, 1934.
[10] *Id.*, *Des hommes et des bêtes. Le zoo de Lyautey*, Paris, La Table Ronde, 1947.

même année paraît surtout l'œuvre majeure d'Henry Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque*, qui se présente comme la synthèse de son travail historique précédent[11].

Dans cet ouvrage encyclopédique, Thétard cherche à retracer l'histoire du cirque dans son intégralité, des origines aux années 1940. Celle-ci se prétend de surcroît mondiale mais, dans les faits, se cantonne surtout à la France et ses voisins. L'ouvrage se divise en deux grandes parties. La première serait une sorte d'histoire entrepreneuriale. Après une « genèse » dans laquelle il établit des liens avec les jeux antiques et la banque médiévale, Thétard revient sur les origines du cirque dit « moderne » puis sa diffusion dans les principaux pays européens. Il y décrit les grandes familles et les grandes compagnies. La seconde grande partie, elle, se concentre sur les différents arts du cirque. Thétard centre son histoire sur de « grands » hommes et quelques femmes. Il ne s'agit pas d'une histoire-bataille mais d'une « histoire-exploit », pourrait-on dire, rehaussée de touches romanesques à la Michelet. Jamais ennuyeuse, souvent truculente, elle accorde une grande place à l'anecdote et, finalement, s'avère surtout énumérative et peu analytique. Thétard ne s'intéresse quasiment qu'aux plus grands cirques et aux meilleurs artistes – à tout le moins les plus fameux. Par conséquent, on ne peut appliquer les informations recueillies dans ces pages au cirque français dans son ensemble : *La merveilleuse histoire du cirque* n'est pas celle de tous les circassiens. Un défaut qui ne surprend guère, tant la tâche semblait titanesque, impossible même. L'ouvrage n'en contient pas moins une somme d'informations utile au chercheur. Bien que l'inexactitude d'une partie ait été établie depuis, elles ont le mérite d'ouvrir des pistes.

Thétard est enfin à l'initiative de la création du Club du Cirque. L'association voit le jour en 1949, réunissant passionnés et gens de métiers comme le dompteur retraité Alfred Court ou l'affichiste Gustave Soury. La même année, le club lance sa revue, *Le Cirque dans l'Univers*, qui paraît encore aujourd'hui. Thétard en reste le rédacteur en chef jusqu'en 1959. La revue a une influence déterminante puisqu'elle constitue un lieu de réunion et une rampe de lancement pour les historiens du cirque amateurs qui s'imprègnent d'une même façon d'écrire l'histoire du cirque. Le modèle de *La merveilleuse histoire du cirque* reste la référence pendant plusieurs décennies et la grande majorité des historiographes du cirque ayant publié en France depuis 1949 ont également été contributeurs du *Cirque dans l'Univers* (*CDU*).

Le bibliothécaire Paul Henwood (1919-2013) dit « Adrian » commence à écrire dans le *CDU* à partir de 1951. En 1954, il crée sa propre revue, en collaboration avec l'illusionniste

[11] *Id.*, *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Éditions Prisma, 1947, en 3 volumes.

Carrington, qui perdure jusqu'en 1987. Il continue néanmoins à fournir des articles au *CDU* jusqu'en 2008[12]. Celui qui s'autoproclame « écrivain-circologue » écrit ses premiers livres dans les années 1950. C'est néanmoins en 1968 qu'il lance son projet majeur en autoéditant le premier tome de sa collection « L'Encyclopédie du Cirque », consacré à l'art équestre. Suivent six autres volumes consacrés aux clowns (1969), aux acrobates (1973), aux jongleurs (1977), aux liens entre cirque et cinéma (1984), aux acrobates aériens (1988) et enfin aux équilibristes (1993)[13]. Curieusement, la collection ne comporte aucun volume consacré au dressage. Les premiers livres de la collection annonçaient la parution à venir d'un volume intitulé *Les bêtes du voyage*[14], projet abandonné en cours de route. Les travaux d'Adrian sont avant tout descriptifs et s'inscrivent bien dans la lignée de ceux de Thétard. L'auteur y décrit les différentes disciplines, rassemblées en grande famille, note des éléments d'évolutions et cite les artistes y ayant acquis la plus forte reconnaissance. Ces ouvrages constituent néanmoins un appui précieux pour les chercheurs puisqu'ils comportent tous, à la fin, une table des artistes, listes importantes d'artistes et troupes vues en France classés par ordre alphabétique par l'épouse de l'auteur, Geneviève « Adrian ». À côté de chaque nom sont mentionnées une ou plusieurs disciplines et une ou plusieurs dates permettant de le situer chronologiquement. Dans une démarche proche de celle d'Adrian et ses listes, les ouvrages de Robert et Philippe Barrier sont également d'une grande utilité aux chercheurs. Si le couple Adrian liste des artistes, le père et le fils Barrier listent quand à eux des cirques dans divers ouvrages. Le plus complet est le *Grand répertoire illustré des cirques français*, qui dresse une liste d'établissements français, sur le voyage ou sédentaires, entre 1845 et 1995[15]. Si la liste ne prétend pas à l'exhaustivité totale, elle n'en reste pas moins extrêmement complète, et permet notamment de clarifier le parcours entrepreneurial, parfois tortueux, de certaines enseignes ambulantes.

Tout deux sortis en 1977, *Le Grand Livre du Cirque* (ouvrage collectif dirigé par Monica Renevey)[16] et *Histoire mondiale du Cirque* de Dominique Jando[17] reprennent le plan et l'esprit de *La merveilleuse histoire du cirque* avec de premiers chapitres consacrés au

---

[12] GARCIA Joëlle, HENWOOD Philippe, « Le cirque commence à cheval : les archives de Paul Adrian au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France », *In Situ* [en ligne], n°27, 2015.
[13] ADRIAN Paul, *Le Cirque commence à cheval*, Paris, Paul Adrian, 1968 ; *id.*, Ce rire qui vient du cirque, Paris, Paul Adrian, 1969 ; *id. En piste les acrobates*, Paris, Paul Adrian, 1973 ; *id., À vous les jongleurs*, Paris, Paul Adrian, 1977 ; *id., Cirque au cinéma. Cinéma au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1984 ; *id., Ils donnent des ailes au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1988 ; *id., Le sens de l'équilibre,* Paris, Paul Adrian, 1993.
[14] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 6.
[15] BARRIER Robert, *Grand répertoire illustré des cirques en France, 1845-1995*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1997.
[16] RENEVEY Monica (dir.), *Le Grand Livre du Cirque*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1977 (en 2 volumes).
[17] JANDO Dominique, *Histoire mondiale du Cirque*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977.

cirque dans le monde puis une seconde série dédiée aux différentes spécialités. Ces ouvrages présentent toujours la même approche historiographique ; l'histoire reste avant tout factuelle. Ils traduisent toutefois certaines évolutions car la partie « cirques du monde », notamment dans le premier, porte ici bien son nom : elle ne se cantonne plus à l'Europe et à l'Amérique du Nord mais s'ouvre désormais à l'Amérique latine, l'Asie, l'Afrique et même l'Océanie.

À la fin du XXe et surtout au début des années 2000, l'influence de *La Merveilleuse histoire du cirque* décline. Alors que de premiers travaux universitaires paraissent peu à peu sur le sujet, un tournant qualitatif s'opère aussi chez les amateurs éclairés qui dépassent enfin le modèle défini par Henry Thétard. Deux auteurs actuels ressortent : Pascal Jacob et Dominique Denis. Les travaux de Pascal Jacob constituent aujourd'hui la « vitrine » grand public de l'histoire du cirque en France. Né en 1962, Pascal Jacob poursuit des études en art du spectacle à l'Université Paris-III avant de se lancer dans une carrière de metteur en scène et de costumier. Il vit donc le cirque de l'intérieur mais, il est important de le noter, il s'agit avant tout de cirque dit « contemporain ». Il débute sa carrière d'écrivain prolifique dans les 1990. À ce jour, il a publié une trentaine d'ouvrages, portant quasiment tous sur le cirque et son histoire. En 2002, il publie par exemple *La fabuleuse histoire du cirque,* qui, en dépit de son titre hommage à Thétard n'en reprend pas totalement l'approche[18]. L'exposition des différentes disciplines est abandonnée pour se consacrer sur l'histoire du phénomène culturelle en lui-même. La prétention est toujours globale néanmoins et la période chronologique s'étend de la naissance du cirque moderne, au XVIIIe siècle, à la période contemporaine. Et il s'agit là de la principale limite des ouvrages de Pascal Jacob. En raison de leur format limité (ils excèdent rarement 300 pages), ces livres manquent de profondeur et font preuve d'une tendance à la simplification pouvant induire en erreur. On peut de plus leur reprocher de se répéter fortement de l'un à l'autre. À quelques exceptions près, *Une histoire du cirque*, sorti en 2016[19], reprend par exemple les mêmes éléments que *La fabuleuse histoire du cirque*.

Ancien clown, Dominique Denis commence à écrire dans les années 1970, d'abord sur sa profession. À la fin des années 1990, il se lance dans l'écriture à plein temps et diversifie ses thémes de recherche pour s'intéresser au cirque (traditionnel) dans son ensemble. Auteur prolifique, il a écrit à ce jour une trentaine d'ouvrages portant sur le cirque et son histoire, une œuvre toujours en cours. Dominique Denis se démarque des auteurs précédents de par son approche monographique. Au lieu de se lancer systématiquement dans une histoire du cirque

[18] JACOB Pascal, *La fabuleuse histoire du cirque*, Paris, Hachette, 2002.
[19] *Id.*, *Une historie du cirque*, Paris, Seuil, 2016.

des origines à nos jours, il préfère se concentrer sur une discipline (par exemple, *Les jongleurs à cheval*[20]), des artistes (souvent des clowns, comme Zavatta, les Bario ou encore les Rudi Llata[21]) ou des entreprises, notamment celles des frères Court ou des frères Amar[22]. Toutefois, Dominique Denis n'a pas totalement renoncé aux vues « universalistes » de ses prédécesseurs et c'est ainsi qu'est paru en 2013 ce qui constitue peut-être son *magnum opus*, l'*Encyclopédie du Cirque de A à Z*, une somme illustrée et extrêmement complète de 4 000 entrées, à la fois lexicales et historiques[23]. Dominique Denis s'illustre également par une rigueur historique plus importante : en fin de livre, il cite ses sources. Depuis 1998, ses ouvrages sont édités par Arts des 2 Mondes, éditeur spécialisé sur le cirque dont il est à l'origine et constitue le principal contributeur. En 2016, Dominique Denis a également lancé le site *Circus Parade*. Alimenté de manière hebdomadaire, *Circus Parade* est une encyclopédie en ligne qui héberge des fiches sur les différents arts du cirque, des artistes ou cirques fameux, ou encore des précis de vocabulaire de langue du cirque (franco-anglais et même franco-allemand)[24].

Auteur au parcours assez similaire, Dominique Jando (né en 1945) est également un ancien clown qui a lui aussi commencé à écrire dans les années 1970. Installé aux États-Unis, il consacre la plupart de ses travaux à l'histoire du cirque dans ce pays. En 2008, il est notamment le co-auteur d'un ouvrage trilingue (anglais, allemand et français) dirigé par Noël Daniel, dense et richement illustré, portant sur le cirque étatsunien des années 1870 à 1950[25]. La même année, Dominique Jando lance aussi son encyclopédie en ligne, *Circopedia*, avec le soutien du *Big Apple Circus*[26].

Gérard Noiriel résume assez bien les qualités propres à ce genre de travaux mais également leurs défauts. Il s'agit de travaux de passionné qui écrivent avant tout dans un but « hagiographique ». Ils s'inscrivent « dans une logique mémorielle indispensable à l'historien mais qui atteint vite ses limites ». Bien souvent ces auteurs possèdent leurs propres collections et applique cette logique de collectionneur à leur façon d'écrire l'histoire. Dominique Denis et

---

[20] DENIS Dominique, *Les jongleurs à cheval*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2009.
[21] *Id.*, *Achille Zavatta, star du cirque*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2010 ; *id.*, *Les Bario, du cirque à la télévision*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2015 ; *id.*, *Les Rudi Llata, clowns universels*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004.
[22] *Id.*, *Dossier de l'Histoire du Cirque n°4. Les Zoo-Circus des frères Court. Première partie*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004 ; *id.*, *Dossier de l'Histoire du Cirque n°5. Les Zoo-Circus des frères Court. Deuxième partie*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004 ; *id.*, *Les Cirques des frères Amar*, Aulnay-sous-Bois, Art des 2 Mondes, 2006.
[23] DENIS Dominique, *Encyclopédie du Cirque de A à Z*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2013.
[24] *Circus Parade* [en ligne], http://www.circus-parade/ (consulté le 01/06/2020).
[25] DANIEL Noel (dir.), *The Circus : 1870s-1950s*, Cologne, Taschen, 2008 (rééd. 2016).
[26] « Circopedia : About », *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/Circopedia:About (consulté le 01/06/2020).

Pascal Jacob mis à part, cela aboutit sur de beaux-livres richement illustrés et au contenu bien souvent fort érudit mais dénué d'une « véritable problématique d'ensemble[27] ». Le monde des historiens du cirque amateurs en France forme un microcosme dont la majorité des acteurs, fédérés autour de deux associations principales, le Club du Cirque et Bretagne Circus (depuis 1980), se connaissent et, pour la plupart, s'apprécient. Ils développent ainsi une histoire qui s'inscrit dans la continuation des travaux précédents plutôt qu'en rupture, perpétuant une « vulgate » – pour reprendre le terme employé par Gérard Noiriel – bien souvent héritée d'Henry Thétard.

Le cirque et les chercheurs

Portées par la vogue de l'histoire culturelle et le développement des études du spectacle, des histoires du cirque ont commencé à se développer dans le champ universitaire à partir des années 1990. C'est aux chercheuses et chercheurs anglo-saxons que l'on doit cet élan initial, et, à l'heure actuelle, ce sont eux qui produisent encore la majorité des travaux. La discipline n'a pas encore pris une ampleur suffisante pour que l'on puisse parler de *circus studies*, néanmoins les progrès accomplis en la matière ne peuvent que réjouir le chercheur désireux d'entreprendre une histoire du cirque et qui, en 2021, ne se trouve plus démuni comme il l'eût été quinze ans plus tôt. Si l'ère des primo-découvreurs semble désormais révolue, l'histoire du cirque demeure néanmoins un front pionnier, notamment en France. Si quelques travaux en langue française existent, les universitaires français semblent en effet encore réticents à aborder la question, plus que leurs collègues australiens, étatsuniens ou britanniques.

La recherche australienne apparaît à la pointe de l'historiographie du cirque mondiale. Elle le doit en bonne partie aux travaux de Peta Tait. Professeure à l'Université de La Trobe (Melbourne), Peta Tait s'est faite une spécialité des questions de genre et de l'histoire des sensibilités. Dans les années 1990, le théâtre constituait son principal terrain, avant que son regard ne se tourne vers le cirque dans les années 2000. Elle lui a dédié trois ouvrages principaux. Dans *Circus Bodies* (2005), Peta Tait s'empare de la question des artistes aériens ; les réflexions sur les représentations de genre sont au cœur de son propos[28]. *Wild and Dangerous Performances* (2012) s'empare de la question des fauves, des éléphants et ce ceux

[27] NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012, p. 229, 231, 240-241.
[28] TAIT Peta, *Circus Bodies : Cultural Identity in Aerial Performance*, Abington/New-York, Routledge, 2005.

et celles qui les présentent au XXe siècle[29]. Enfin, avec *Fighting Nature* (2016), la chercheuse australienne s'intéresse à la culture guerrière du cirque et de la ménagerie foraine au XIXe siècle en plaçant, là encore, les animaux exotiques au centre de la réflexion[30]. Ces ouvrages s'inscrivent dans une logique de *performance studies* puisque c'est avant tout l'acte artistique qui intéresse Peta Tait. Elle y étudie la manière dont sont construits les numéros, les imaginaires à l'œuvres, les figures mobilisées, les émotions qu'ils génèrent auprès du public mais également des artistes ou encore les idéologies qu'ils véhiculent. Les *performers*, humains comme animaux (*animal performers*), en sont donc les protagonistes principaux. Par la place qu'elle accorde aux animaux, les travaux de Peta Tait intègrent aussi certains concepts propres aux *animal studies*. Elle construit son argumentaire à partir de quelques artistes significatifs, ceux qui présentaient des *leading acts*, c'est-à-dire des têtes d'affiches. Pour les dompteurs, il s'agit par exemple d'Alfred Court, Clyde Beatty ou Mabel Stark et des Codonas ou Barbette pour les aériens. Son travail s'appuie donc beaucoup sur les mémoires écrits par les artistes. Dans *Wild and Dangerous Performances*, elle investit également le cinéma. Peta Tait déploie enfin son propos à l'échelle d'un cirque « euro-américain » qui intègre aussi l'Australie et la Nouvelle-Zélande (surtout dans *Fighting Nature*). Du point de vue des *performance studies*, la démarche s'entend parfaitement puisque les artistes majeurs font preuve d'une importante mobilité au cours de leur carrière, souvent transatlantique.

Le fait que l'une des principales spécialistes du cirque soit australienne pourrait surprendre. Néanmoins, la tradition circassienne de l'Australie, si elle est méconnue en Europe, se révèle vivace. Le pays posséda des entreprises d'importance, comme le cirque Wirth, et accueillit des artistes majeures. C'est à Sydney, en 1897, que le premier triple saut périlleux fut tourné au trapèze volant, par une jeune fille née à Riga, Lena Jordan. Et c'est chez Wirth que débutèrent les Codonas en 1913[31]. De plus, nous rencontrerons dans les pages suivantes plusieurs artistes australiens devenus célèbres en Europe. Le pays possède ainsi un autre spécialiste de l'histoire du cirque, en la personne de Mark St Léon dont les ouvrages portent plus spécifiquement sur l'histoire du cirque en Australie[32]. Il a de plus écrit la biographie d'un artiste australien majeur, le fil-de-fériste Con Colleano[33].

---

[29] *Id., Wild and Dangerous Performances. Animals, Emotions, Circus*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
[30] *Id., Fighting nature. Travelling menageries, animal acts and war shows*, Sydney, Sydney University Press, 2016.
[31] *Id., Circus bodies… op. cit.* p. 57-58 et 96.
[32] Voir par exemple ST LÉON Mark, *Circus: The Australian Story*, Melbourne, Melbourne Books, 2011 ou *id., Circus and Nation*, Melbourne, Melbourne University Press, 2011.
[33] *Id., The Wizard of the Wire. The Story of Con Colleano*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 1993.

Le cirque nord-américain est bien mieux connu en Europe. Une part significative des ouvrages publiés sur l'histoire du cirque porte sur le cirque et la culture circassienne aux États-Unis. La liste de ces travaux est déjà longue et a été rendue possible par l'existence de deux grands fonds d'archives constitués sur le cirque, l'un conservé au Circus World Museum de Baraboo (Wisconsin) et l'autre au Ringling Museum de Sarasota, en Floride. Parmi les ouvrages qui composent cette liste, on citera *The Circus Age* (2002) de Janet M. Davis[34], *The Greatest Shows on Earth* (2014) de Linda Simon[35] ainsi qu'un ouvrage collectif, *The American Circus* (2012)[36]. La question de l'éléphant, centrale dans le cirque étatsunien au point d'avoir influencé la culture politique du pays, a fait l'objet de travaux spécifiques[37]. Sur le plan des histoires nationales du cirque, il convient de faire une place à *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance*[38]. Miriam Neirick y propose une histoire du cirque soviétique, qui offrait un modèle radicalement différent des compagnies occidentales et dont les cirques russe et à plus forte raison nord-coréen actuels constituent les descendants directs. L'historienne y établit notamment des ponts entre histoire du spectacle et histoire politique. Si l'on élargit aux spécialistes du cirque à l'international, il faut aussi faire une place à la monographie remarquable de Ramon Bech i Battle qui étudie 250 ans de cirque à Barcelone[39]. Le fondateur de la *Circus Art Fondation* en Catalogne qui conserve d'importants fonds sur le cirque européen, Genís Matabosch a récemment soutenu une thèse sur les premières compagnies équestres en Espagne[40]. Des chercheurs sud-américains ont également porté des travaux sur le cirque et son histoire. Mario Fernando Bolognesi s'est lui aussi intéressé au cirque révolutionnaire, dans un article qui offre une très bonne porte d'entrée sur l'histoire du cirque[41] ; mais il s'est avant tout fait une spécialité de la figure du clown[42]. Le cirque fait enfin l'objet d'un intérêt certain en Argentine notamment le *circo criollo*, forme propre à la

---

[34] DAVIS Janet, *The Circus Age. Culture and Society under the American Pig Top*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002.
[35] SIMON Linda, *The Greatest Shows on Earth : A History of the Circus*, Londres, Reaktion Books, 2014.
[36] WEBER Susan, AMES Kenneth J., WITTMANN Matthews (dir.), *The American Circus*, New Haven, Yale University Press, 2012.
[37] SCIGLIANO Eric, *Love, War and Circuses. The Age-Old Relationship Between Elephants and Humans*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2002 ; NANCE Susan, *Entertaining Elephants : Animal Agency and the Business of the American Circus*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.
[38] NEIRICK Miriam, *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: A History of the Soviet Circus*, Madison, University of Wisconsin Press, 2012.
[39] BECH I BATTLE Ramon, *La Història del Circ a Barcelona del segle XVIII a l'any 1979*, Barcelone, Viena/Ajuntament de Barcelona, 2015.
[40] MATABOSCH Genís, *Orígens del Circ: activitat de les companyies eqüestres (1768-1915)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction d'Enric Ciurans, Université de Barcelone, 2019.
[41] BOLOGNESI Mario Fernando, « O circo na história : a pluradidade circense e as revoluções francesa e soviética », *Repertório Teatro & Dança*, n°15, 2010, p. 11-16.
[42] *Id.*, *Circos e palhaços brasileiros*, São Paulo, Cultura acadêmica, 2009.

région du Rio de la Plata apparue au XIXe siècle. Le projet de recherche de Laura Mogliani déposé en 2016 traduit bien cet intérêt pour la question[43].

En France, l'histoire du cirque, longtemps restée aux mains des amateurs éclairés, ne suscite un intérêt que depuis peu. Il se manifeste par la création, en 2012, du groupe de recherche *Cirque : histoire, imaginaires et pratiques* au sein du laboratoire RIRRA21 de l'Université Paul Valéry de Montpellier. S'il s'agit d'un groupe multidisciplinaire, on note que l'histoire en constitue le premier axe énoncé. À ce jour, il demeure le seul groupe de recherche entièrement tourné vers le cirque qui existe en France. À l'initiative du projet se trouve Philippe Goudard. Médecin de formation, il a poursuivi en parallèle une carrière artistique (acrobate puis clown) avant de soutenir une seconde thèse, cette fois en arts du spectacle, en 2005. Ces travaux ne s'inscrivent pas dans le champ historique au premier chef mais contiennent souvent des réflexions sur l'histoire du cirque. Dans *Le Cirque, entre l'élan et la chute* (2010), il ouvre par exemple certaines pistes historiographiques[44]. En 2018, il codirige avec François Amy de Brétèque un recueil des chroniques circassiennes du journaliste Jacques Richard, un héritier spirituel d'Henry Thétard, qui publia dans *Le Figaro* et *L'Aurore* entre 1968 et 1997[45]. Une telle démarche ne peut qu'être utile à l'historien du cirque du second XXe siècle. Enfin, en 2020 il dirige, cette fois avec Nathalie Vienne-Guerrin, un ouvrage portant sur les figures du clown et qui met notamment en perspective son évolution dans le temps[46]. Philippe Goudard a aussi dirigé plusieurs thèses, comme celle de Wei Liang, soutenue en 2018, portant sur « Zaji » (杂技), l'art acrobatique chinois[47].

L'Université de Montpellier n'exerce pas le monopole sur l'histoire du cirque en France. Caroline Hodak a soutenu l'une des premières thèses sur le sujet, sous la direction de Daniel Roche, à l'EHESS en 2004[48]. Avec *Chocolat clown nègre* (2012), Gérard Noiriel est le premier historien français à dresser la biographie d'un artiste de cirque. Dans cet ouvrage, il revient sur le parcours de Rafael, né esclave à Cuba vers 1865 et mort à Bordeaux en 1917,

---

[43] MOGLIANI Laura, *Historia del circo en Buenos Aires. De los volatineros a la formación universitaria, Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Tres de Febrero, 2016.
[44] GOUDARD Philippe, *Le Cirque entre l'élan et la chute*, Les Matelles, Éditions espace 34, 2010.
[45] GOUDARD Philippe, AMY de LA BRETÈQUE François (dir.), *Trente ans de cirque en France (1968-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018.
[46] GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020.
[47] LIANG Wei, *Zaji ou les arts acrobatiques chinois : un voyage entre Chine et France*, thèse de doctorat en art du spectacle, sous la direction de Philippe Goudard, Montpellier, Université Paul Valéry, 2018.
[48]HODAK Caroline, *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)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Daniel Roche, Paris, EHESS, 2004.

devenu, au Nouveau-Cirque de Paris, l'un des clowns les plus célèbres de la Belle Époque sous le nom de Chocolat. La postérité l'a surtout retenu pour son association avec l'Anglais Georges Foottit, qui campait un clown blanc sévère et cruel ; mais Noiriel montre bien qu'il ne faut pas réduire Chocolat à ce duo. Son ouvrage est d'ailleurs plus qu'une biographie ; il revient notamment sur la figure du clown et la présence noire dans le Paris fin-de-siècle[49]. Depuis peu, Natalie Petiteau, professeure à l'Université d'Avignon, s'intéresse également au cirque et dans ce cadre dirige la thèse de Gaëtan Rivière portant sur la présentation des animaux exotiques sous la IIIe République. Universitaire ou non, il n'existe à l'heure actuelle aucun travail d'ampleur entièrement consacré au cirque d'entre-deux-guerres. La période est régulièrement évoquée, mais dans des contextes temporels plus larges, ce qui conduit souvent à gommer ses spécificités. Il faut toutefois signaler le travail de l'archiviste Clotilde Angleys qui, après avoir soutenu une thèse en 2007 sur les mises en scène de Géo Sandry, le chorégraphe des pantomimes du Cirque d'Hiver à partir de 1933[50], a rédigé un article notable consacré aux affiches de cirque dans l'entre-deux-guerres[51]. On ne peut que regretter que cette initiative n'ait pas donné lieu à une suite. Citons enfin une initiative collective et numérique puisqu'en 2016, le CNAC et la BNF ont lancé une encyclopédie des arts du cirque en ligne qui comportent de très nombreuses notices – sur les différentes disciplines, notamment – et donne accès à une riche documentation[52]. Les entrées du site sont le fruit d'un large panel de contributeurs, tant des universitaires que des amateurs éclairés et des circassiens directement.

Enfin, il convient de citer deux travaux qui ne retournent pas directement de l'histoire mais qui participent également de ce mouvement. Docteure ès-lettres et linguiste, Agnès Pierron publie en 2003 un *Dictionnaire de la langue du cirque*[53]. Par rapport à l'encyclopédie de Dominique Denis dont les entrées sont très concrètes, certaines définitions d'Agnès Pierron basculent parfois vers la philosophie ; ceux deux outils apportent ainsi des visions complémentaires. Le second livre est *L'imaginaire du cirque* (2005) de Hugues Hotier[54]. Titulaire d'un doctorat en sociolinguistique et professeur émérite à l'Université de Bordeaux, Hugues Hotier est le président-fondateur du Cirque éducatif de Douai depuis 1975. Dans ce

---

[49] NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre : L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012.
[50] ANGLEYS Clotilde, Les mises en scène de Géo Sandry pour le Cirque d'Hiver (1933-1954). Le grand spectacle, histoire d'un goût, thèse de doctorat, École des Chartres, 2007.
[51] *Id.*, « L'affiche de cirque illustrée dans l'entre-deux-guerres : un matériau pour l'histoire du spectacle », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 167, 2009, p. 69-87.
[52] https://cirque-cnac.bnf.fr/fr (consulté le 04/06/2021).
[53] PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Paris, Stock, 2003.
[54] HOTIER Hugues, *L'imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2005.

livre, certes plutôt anthropologique, il met en place des concepts en rapport avec le cirque actuel (du moins celui de 2005) mais qui peuvent être appliqués aux périodes antérieures. Il faut enfin saluer le projet CARP (Circus Arts Research Platform), initiative conjointe du CNAC, de l'École du cirque de Montréal du Circuscentrum belge, l'Université des Arts de Stockholm, l'Université d'État de Campinas (UNICAMP), l'Institut national des Arts du Cirque australien et CircusInfo Finland. CARP recense une somme importante de travaux en libre accès portant sur le cirque. Ces travaux peuvent être de tout type (ouvrages, articles, thèses et mémoires universitaires) et relever de toute discipline ; leurs auteurs sont originaires du monde entier.

Corpus documentaire

Ce mémoire s'appuie sur un corpus documentaire constitué à partir de sources de natures diverses : imprimées, manuscrites, iconographiques et, dans une moindre mesure, audiovisuelles. Dans l'entre-deux-guerres, la presse reste le principal média de masse ; en terme quantitatif, elle constitue à ce titre la principale source du corpus. De part leur large diffusion et une facilité d'accès permise grâce aux fonds d'archives numérisés (*Gallica* et *RetroNews*), les journaux constituent un bon point de départ pour étudier le cirque – d'autant plus lorsqu'il s'agit de le mettre en perspective avec le phénomène de culture de masse. Rapidement, il a donc été décidé d'étudier la presse de manière quantitative en relevant toutes les occurrences du mot « cirque » entre le 1er janvier 1919 et le 31 août 1939, à travers le moteur de recherche de *Gallica*, dans quelques quotidiens choisis. Deux principes initiaux ont présidé à la sélection. D'une part, il fallait que les titres choisis soient parus sans interruption tout au long de la période ; d'autre part, ils devaient être accessibles facilement et donc numérisés. Cinq titres ont ainsi été retenus : *L'Humanité*, *Le Figaro*, *Le Petit Parisien*, *L'Ouest-Éclair* et *L'Écho d'Alger*.

Avec *Le Figaro*, conservateur, et *L'Humanité*, organe de presse du PCF, l'objectif était de disposé de deux quotidiens généralistes aux affinités politiques opposées. *Le Petit Parisien*, même s'il n'occupe plus une position aussi dominante qu'en 1914, conserve une large diffusion. Initialement centriste, il glisse au cours des années 1920 et 1930 vers un positionnement plus à droite. Surtout, et c'est la raison qui a motivé son choix, il témoigne d'une ligne « circophile » en publiant, notamment, les articles d'Henry Thétard. Face à ces trois journaux nationaux ou parisiens, il paraissait important d'analyser aussi un quotidien

provincial. *L'Ouest-Éclair* s'est imposé naturellement. Ce quotidien proposait trois éditions distinctes : Rennes, Nantes et Caen. Puisque j'étudiais à Rennes, c'est la première qui a été retenue. Fondé par l'avocat Emmanuel Desgrées du Lôu et l'abbé Trochu en 1889, *L'Ouest-Éclair* présentait dans les années 1920 et 1930 une certaine proximité avec le Parti démocrate populaire (PDP), le principal représentant de la démocratie chrétienne en France[55]. En 1924, le journal atteint les 250 000 tirages ; avec ses 800 000 lecteurs chaque jour, il s'agit alors du premier quotidien régional français[56]. Enfin, c'est dans une logique similaire qu'a été retenu *L'Écho d'Alger* – principal quotidien français d'Algérie – dans le but, cette fois, d'avoir un regard sur les colonies françaises. L'Afrique du Nord ne constitue pas un choix anodin. Les cirques y présentent en effet une vivacité étonnante. La région possède ses enseignes attitrées mais constituent également un terrain de conquête épisodique pour les grandes compagnies métropolitaines.

Initialement, la méthode de collecte consistait à relever toutes les occurrences. Toutefois en raison, du nombre d'articles concernés (20 553 résultats cumulés), un tri a été opéré. N'ont ainsi été répertoriés que les articles parlant de cirque au premier chef, c'est-à-dire du cirque en tant qu'entreprise de spectacle. Toutes les offres d'excursion au Cirque de Gavarnie ont bien sûr était écarté, tout comme les articles traitant des combats de boxe se déroulant dans l'enceinte du Cirque de Paris ou ceux traitant des meetings nazis au cirque Krone. De même, les feuilletons et articles traitant de films ou pièces de théâtre ayant le cirque pour thème – comme *Le Cirque* de Chaplin – ont été écartés. Selon ces critères 18 202 articles ont été relevés au total. Ils sont répertoriés dans des tableaux Excel par titre et année. Pour chacun, les informations suivantes sont précisées : numéro du journal (date) ; nombre d'articles relevés dans celui-ci ; longueur (article petit, moyen ou long) ; nature de l'article (programme des spectacles, publicité, critique, fait divers, etc.) ; place dans le journal (l'article apparaît-il en une ou non ?) ; auteur, s'il est mentionné ; cirque(s) cité(s) ; artiste(s) et discipline(s) cité(s) ; enfin, une dernière colonne contient d'éventuelles précisions complémentaires. Des statistiques qui seront détaillés et exploités ensuite ont ainsi pu être constituées à partir de ce corpus. Cependant, l'approche statistique ne suffit pas ; c'est pourquoi certains articles, plus denses, ont également fait l'objet d'une analyse qualitative. C'est notamment le cas des *Chroniques du Cirque* d'Henry Thétard (242 parues entre 1928 et

---

[55] DELBREIL Jean-Claude « Chapitre 6. *L'Ouest-Éclair* et le parti démocrate populaire » dans LAGRÉE Michel, HARISMENDY Patrick, DENIS Michel (dir.), *L'Ouest-Éclair. Naissance et essor d'un grand quotidien régionale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 79-100.
[56] HAMON Christian, « Chapitre 7. Le développement de l'entreprise » dans *ibid*. p. 101-115.

1939), intégralement retranscrites en volume d'annexe. D'autres articles, jugés intéressants, ont fait l'objet du même traitement. Une partie d'entre eux provient d'autres journaux que les cinq présentés et se trouvent donc en marge du corpus statistique.

La presse offre un point de vue extérieur sur le cirque. Toutefois, les articles ne sont pas toujours le fruit de journalistes spécialisés et ils laissent de nombreux aspects de la vie du cirque dans l'ombre. Pour tenter de les approcher et, surtout, confronter le point de vue de circassiens, je me suis tourné vers les mémoires de certains d'entre eux. J'ai pu étudier cinq ouvrages autobiographiques : *La Cage aux Fauves* d'Alfred Court (1953)[57], *Mes fauves* de Vojtech Trubka (1947)[58], *Face aux fauves chez Pinder* (1978) de Roger Spiessert dit « Spessardy »[59], *Le Cirque est mon royaume* (1962) de Firmin Bouglione[60] et *Wild Animal Man* (paru en 1961 et réédité en 1973) de Damoo Dhotre[61]. Quatre ont donc été écrits en français, le cinquième en anglais. Ce sont surtout les quatre premiers qui ont été étudiés. On reviendra sur la biographie de chacun de ces auteurs mais il convient dès à présent de soulever la limite majeure de cette sélection. Ces cinq hommes présentent des profils proches, à savoir il s'agit de cinq dresseurs-dompteurs reconnus qui pour trois d'entre eux (Court, Bouglione et Spessardy) ont été directeur ou associés à la direction de leur propre cirque – des établissements important de surcroît (le Zoo-Circus, les cirques Bouglione et le cirque Pinder). Cette prédominance du dompteur n'est pas anodine puisqu'il s'agit du métier circassien qui fait le plus rêver dans la première moitié du XXe siècle. Les dompteurs ne sont pas plus ou moins lettrés que les autres artistes et, *in fine*, ils n'ont probablement pas plus de choses à raconter ; mais leurs souvenirs revêtent un intérêt hautement plus grand aux yeux d'un éditeur que ceux d'un jongleur… Précisons tout de même que d'autres circassiens ont écrits (ou ont reçu de l'aide pour le faire), notamment des clowns[62]. Mais je n'ai pas eu l'occasion de consulté les ouvrages en question. Certes, le point de vue de ces cinq hommes est biaisé et ne constitue pas celui de l'ensemble des circassiens. Toutefois, ces livres s'avèrent précieux car ils contiennent de nombreuses informations ayant trait à la vie banquiste et à l'exercice du métier de dresseur-dompteur. Ils permettent de plus de cerner la

---

[57] COURT Alfred, *La Cage aux Fauves*, Paris, Éditions de Paris, 1953.
[58] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves*, Neuchâtel, Delacheaux & Niestlé, 1947.
[59] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves chez Pinder*, Paris, Guy Authier, 1978.
[60] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque est mon royaume*, Paris, Presses de la Cité, 1962.
[61] DHOTRE Damoo, TABLINGER Richard, *Wild Animal Man*, New York, Tablinger Publishing Company, 1973.
[62] Par exemple, GARNIER Jacques, AUBIN-ZAVATTA Suzanne, *Une vie de clown. Souvenirs de Rolph Zavatta*, Éditions du Bourdon Blanc, 1963 ; GROCK, BEHRENS Eduard, *Grock raconté par Grock*, Genève, Heros-Limite, 2011.

manière dont les circassiens se percevaient eux-mêmes. Des références plus ponctuelles à d'autres ouvrages ont également été effectuées. On en trouvera la liste dans la bibliographie.

Ces sources imprimées sont complétés par quelques sources manuscrites, dont des brouillons rédigés par Alfred Court (22 pages) postérieurs à la parution de *La Cage aux Fauves*, confiés par le Dr Alain Frère. On en trouvera la retranscription en volume d'annexe. Alfred Court y livre un résumé de sa vie dans lequel il aborde des évènements laissés de côté dans ses précédentes mémoires ; ces brouillons constituent un bon complément à celles-ci mais comportent les mêmes biais et limites (celle de l'écart temporel avec les faits relatés est encore accrue). Dans cette catégorie on retrouve également l'album souvenir du dompteur Togare (Georg Kulovits), utilisé avec la gracieuse autorisation des *Circus-, Varietè- und Artistenarchiv* de Marburg (centre d'archives allemand spécialisé dans la conservation de documents et artefacts en relation avec le monde du cirque). Ce document singulier se compose de photographies accompagnées de dédicaces signées par les artistes qui y apparaissent. D'un usage certes plus réduit, il permet de retrace le parcours de cet artiste marquant. Cependant, c'est le journal des sœurs Vesque qui constitue la principale source manuscrite du corpus.

Toute leur vie durant, Marthe (1879-1962) et Juliette Vesque (1881-1949) sont restées inséparables. Filles du botaniste Julien-Joseph Vesque (1848-1895), elles apprennent auprès de lui l'art du dessin scientifique et développe un style extrêmement précis et minutieux. Devenues dessinatrices professionnelles, elles travaillent d'abord à la Manufacture de Sèvres avant de rejoindre le Muséum d'histoire naturelle de Paris en 1925. Elles y réalisent de nombreuses planches zoologiques et botaniques. Jamais mariées, elles vivent ensemble jusqu'au décès de Juliette. Chaque week-end, ces passionnées de spectacle vivant se rendent au cirque ou au music-hall, visitant les établissements parisiens mais également les compagnies itinérantes de passage, partant même en excursion en province voire à l'étranger. Entre 1904 et 1947, elles tiennent ainsi un journal, se passant régulièrement la plume, dans lequel elles notent leurs impressions de spectatrices averties mais également les nouvelles du milieu. À partir des ces observations, elles réalisent ensuite des aquarelles qui immortalisent les numéros et les artistes vus[63].

Le journal se décline en 23 carnets dont 19 couvrent l'entre-deux-guerres. Leur production artistique, quant à elle, se compose de milliers d'aquarelles et travaux préparatoires. Légué au Musée national des Arts et Traditions Populaires (MNATP) au début

[63] BOUSTANY Bernadette, *En piste ! Le cirque en image des sœurs Vesque*, Paris, Gallimard, 1992, p. 97-99.

des années 1960, l'ensemble du fond Vesque a été transférer au MUCEM de Marseille à la fermeture du MNATP en 2005. Il constitue une ressource tout à fait précieuse pour l'historien du cirque d'entre-deux-guerres. Extrêmement dense, il est de surcroît libéré des contraintes qui pèsent sur un écrit voué à la publication. Les sœurs Vesque y livrent des impressions spontanées et sincères ; leurs sentences sont parfois sévères. L'importance de ce corpus n'a pas permis de lui appliquer un traitement systématique et statistique comme ce fut le cas des *Chroniques du cirque*. Néanmoins, le journal des sœurs Vesque est intégralement disponible sur une base en ligne qui permet les recherches dans le texte[64]. Il constitue ainsi pour ce mémoire une source d'appui de premier choix, utilisée aussi souvent que possible. Il en va de même pour la partie iconographique du fond. Elle présente deux avantages. D'abord, ces dessins constituent la seule représentation visuelle dont l'on dispose pour nombre de numéros. Par ailleurs, la formation scientifique et la minutie des Vesque confèrent à leur dessin une valeur presque photographique. Dans des cas nombreux, ils permettent de compenser les lacunes de la photographie de l'époque qui s'accommodait assez mal du mouvement. De plus, ils permettent d'appréhender les couleurs.

Parler du fond Vesque conduit à aborder le reste des sources iconographiques. Celles de ce corpus proviennent de quatre collections principales : les fonds du musée de l'Université d'Amsterdam et du MUCEM ainsi que les collections privées du Dr Alain Frère et de Bernard Bodiguel. Il s'agit d'affiches, de photographies, de cartes postales et de dessins. Bernard Bodiguel collectionne tout ce qui a un rapport avec le cirque. Il possède une importante collection de livres de toute nature, des revues, des coupures de presse, des programmes classés par cirque et date, des affiches, des photographies, des cartes postales mais aussi des figurines, de la vaisselle, des timbres ou encore des articles de maquettisme. Il ne s'impose aucune limite chronologique ou géographique. Le Dr Frère conserve les mêmes catégories d'archives, auxquelles il faut adjoindre une exceptionnelle collection de costumes et d'accessoires ; il possède aussi des contrats[65]. Le musée Allard Pierson de l'Université d'Amsterdam est officiellement présenté comme un musée d'archéologie, mais il conserve également d'importants fonds numérisés d'archives relatifs aux arts du spectacle[66]. On y

---

[64] http://www2.culture.gouv.fr/documentation/vesque/accueil.html (consulté le 26/04/2021).

[65] Une partie des pièces appartenant au Dr Frère ont été vues à l'occasion de deux expositions. La première, *Le Cercle enchantée*, qui s'est tenue à la Villa Macéna de Nice du 8 novembre 2019 au 3 février 2020 a été visitée en janvier 2020 et la seconde, *Destins de Cirque*, est installée aux Salines royales d'Arc-et-Senans depuis octobre 2020.

[66] https://theatercollectie.uva.nl/search/simple (consulté le 03/06/2021).

trouve notamment 27 000 affiches de cirque dont environ 2 000 datées des années 1920 et 1930. Pour la période qui nous intéresse, beaucoup font la publicité pour des cirques allemands ; mais l'on retrouve aussi une importante collection d'affiches française, notamment de cirques français en tournée aux Pays-Bas, mais aussi des affiches britanniques, néerlandaises, américaines ou tchèques. Cette diversité permet d'établir des comparaisons. Dans un même but comparatif, des affiches américaines ont été consultées sur le site du Ringling Museum[67].

Le MUCEM a hérité des collections du MNATP en 2005. Outre le fond Vesque, elles comprenaient aussi le fond Soury et d'autres documents, notamment des affiches. Gustave Soury (1874-1966) est l'un des principaux affichistes français ayant travaillé pour les cirques durant l'entre-deux-guerres ; il travaille encore ponctuellement au début des années 1960. En plus de ses travaux préparatoires, le fond qui porte son nom contient de nombreuses photographies et cartes postales en lien avec le monde forain, le cirque et, dans une moindre mesure, les parcs zoologiques. Soury entretenait une passion pour les fauves, ainsi nombre de ces clichés documentent le monde de la ménagerie foraines, ses fauves, ses dompteurs et ses dompteuses. Le MUCEM annonce que ce fond regroupe plus de 10 000 photographies et cartes postales classées dans 31 albums, 600 affichettes datant de 1880 à 1914 et un millier de croquis et esquisses peintes[68]. Les photographies et les cartes postales sont datées, légendées et annotées. Gustave Soury prend grand soin d'identifier les acteurs – humains comme animaux – qui apparaissent sur les clichés, mais il va plus loin. Lorsqu'il s'agit d'une ménagerie, il n'est pas rare que Soury fasse l'inventaire de sa collection zoologique au dos du document. Bien souvent la légende se révèle donc plus instructive que le cliché en lui-même. Les plus anciennes de ces photographies et cartes postales remontent à la fin du XIXe siècle et les plus récentes aux années 1950-1960, mais la plupart datent des années 1900-1920.

Affiches et photographies apportent sur le cirque des informations complémentaires. Les affiches, d'une part, constituent le support publicitaire privilégié des cirques. Elles permettent d'étudier les stratégies promotionnelles mises en œuvre, la représentation des différents arts du cirque ainsi que les différents imaginaires mobilisés. Les photographies permettent d'appréhender la réalité des choses ; confronter au affiches, elles servent à mesurer l'écart ou au contraire la conformité entre ce que l'on annonce et ce qu'on présente

---

[67] https://emuseum.ringling.org/emuseum/collections (consulté le 03/06/2021).

[68] CHRISTOPHE Jacqueline, « Gustave Soury (1874-1966) : la passion du cirque et de la fête foraine » sur *culture.gouv.fr* [en ligne], http://www2.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/Soury-presentation.pdf (consulté le 03/06/2021).

réellement. Pour l'historien, la carte postale se trouve au croisement des deux, puisqu'il s'agit, d'une certaine manière, d'une affiche photographique. L'Université d'Amsterdam conserve environ 1 600 photographies portant sur le thème du cirque datées de l'entre-deux-guerres. Plusieurs dizaines d'affiches et de photographies consultées proviennent aussi des collections de Bernard Bodiguel et du Dr Frère. Ce dernier possède notamment les albums personnels d'Alfred Court et Shérif Amar. Plusieurs documents (surtout des photographies) ont aussi été consultés sur l'encyclopédie numérique conjointe du CNAC et de la BNF. Les pièces mises en lignes sur le site proviennent des fonds des deux institutions fondatrices mais aussi de certains centres d'archives municipaux.

Le corpus comporte enfin des sources audiovisuelles, en l'occurrence des films. Le cinéma a été intégré tardivement. Initialement, il ne devait pas faire partie du corpus, jusqu'à ce qu'un article paru dans *L'Intransigeant* du 28 novembre 1935 attire mon attention sur cet objet. Dans celui-ci, le journaliste établit un parallèle entre l'entrée de cage du dompteur Togare et deux films : *Tarzan* et *Le Voleur de Bagdad*[69]. La question de la représentation du cirque au cinéma a déjà fait l'objet de plusieurs travaux, comme celui d'Adrian par exemple[70]. La question inverse, en revanche, a plus rarement été posée. Qu'en est-il de la réappropriation de références cinématographiques par les circassiens ? L'objectif n'était donc pas d'élever le cinéma au rang de source principale mais plutôt de choisir quelques films qui semblent représentatifs d'un ensemble plus large. Pour répondre à cette problématique, le but n'était pas non plus de choisir des films mettant en scène le cirque mais, au contraire, des films ayant connu un fort succès populaire et qui aurait pu faire l'objet d'une réappropriation circassienne. On en trouvera la liste complète en fin de mémoire. Ces longs-métrages sont aussi bien hollywoodiens qu'européens mais tous ont été projetés en France au cours des années 1920 ou 1930. La plupart relèvent des films de genre. Plus précisément, beaucoup sont des films d'aventure fortement marqués d'exotisme, à l'instar des différents films Tarzan. Ces films permettent également de cerner les goûts de l'époque en matière de divertissement.

Ce corpus documentaire comporte deux limites principales. D'une part, les années 1920 sont moins bien documentées. En effet, la première *Chroniques du Cirque* paraît seulement en 1928. Surtout, jusqu'en 1921 les journaux sont encore soumis à des restrictions

---

[69] DAUVEN L.-R., « Togare et ses tigres », *L'Intransigeant* du 28/11/1935, p. 8.
[70] ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma… op. cit.*

sur le papier[71]. La presse se concentre donc sur les sujets « vitaux » dont le cirque ne fait pas partie. Une fois les restrictions levées, la part des sujets périphériques et donc du cirque augmentent progressivement. Cette rareté du papier affecte aussi la production d'affiches que l'on imprime en moins grand nombre ; à propos des affiches il faut par ailleurs soulever le problème de la conservation. Le fond Soury permet en partie de combler les lacunes pour la période 1919-1921 – et même au-delà. Cependant, il porte avant tout sur les ménageries foraines. Si ce mémoire s'intéressera aussi à la question, c'est bien le cirque qui est au cœur de son propos. On pourrait ainsi se tourner vers le fond Vesque. Cependant, j'ai n'ai pu appliquer de traitement systématique ni au journal ni aux aquarelles. De surcroît, les sœurs Vesque assistent principalement aux représentations des cirques parisiens ; le reste de la France et la plupart des cirques itinérant restent donc en marge du fond, textuel comme iconographique. Cela amène à énoncer la seconde limite principale du corpus : celui-ci fait la part belle aux grands cirques. Les petites et moyennes compagnies – qui sont pourtant les plus nombreuses – sont largement ignorées par la plupart des sources. On observe de plus un biais semblable au sujet des disciplines. Certaines sont beaucoup plus mises en avant que d'autres, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre. Enfin, le corpus comporte d'autres zones d'ombre, plus spécifiques, qui seront soulevées lors des passages concernés.

[71] KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 12.

CHAPITRE I : Le cirque, spectacle de masse

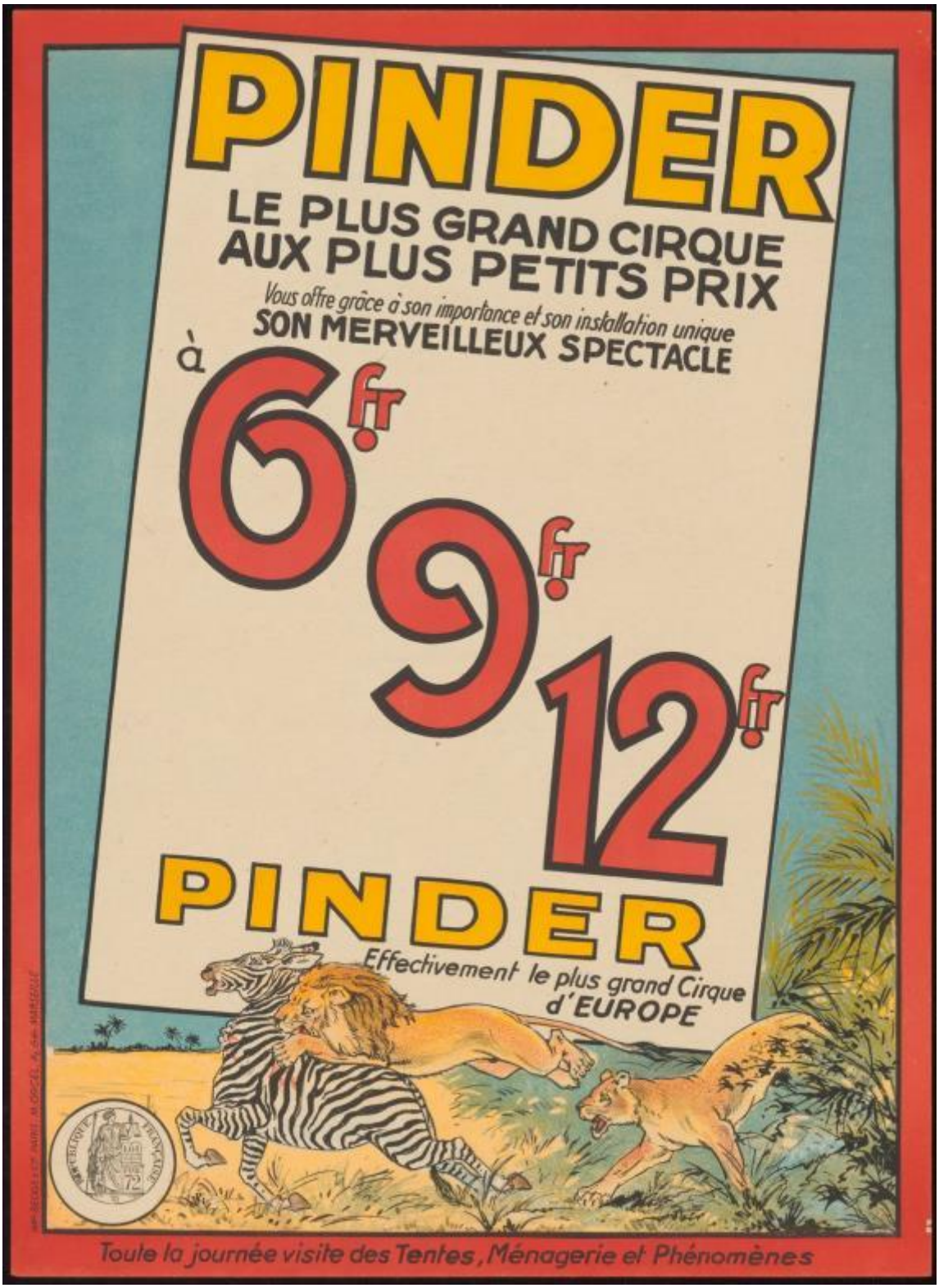

Figure 1 : « Pinder, le plus grand cirque aux plus petits prix », affiche, Bedos & Cie, 1938, 38.6 x 28.1 cm (Université d'Amsterdam, C10057.000).

La culture de masse que l'on peut aussi appeler industrie culturelle désigne un phénomène de diffusion de produits et pratiques culturels (livres, journaux, spectacles, etc.) à grande échelle. Apparu au XIXe siècle, le phénomène apparaît comme le corolaire de l'essor d'une société de consommation industrialisée et urbanisée. Il est permis par les transformations rapides, provoquées par le progrès technique, qui modifie en profondeurs les sociétés occidentales. La mise en place de cette culture de masse s'accélère au début du XXe siècle et notamment au sortir de la Première Guerre mondiale[1]. C'est également le moment où le cirque adopte un nouveau paradigme dominant. Au début des années 1920, le modèle itinérant se généralise et s'inscrit dans une volonté de conquérir un public toujours plus large. Il s'accompagne d'un développement important de l'appareil publicitaire mais aussi d'une volonté d'occuper du terrain dans les médias de masse et en particulier dans la presse.

I) Partir à la rencontre de son public. L'essor du cirque ambulant en France (1919-1939).

A) Le cirque avant 1914. Essor et déclin du cirque fixe.

Caroline Hodak a réalisé le travail le plus complet à ce jour sur les débuts du cirque – ou ce que l'on désigne comme tel – en Angleterre et en France pour la période 1760-1860. On renverra donc à sa thèse et l'ouvrage qui en a découlé pour de plus amples précisions[2]. Retenons ici que l'histoire « officielle » a fait de Philippe Astley (1742-1814), un ancien dragon anglais, l'inventeur du cirque moderne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle – une affirmation quelque peu abusive, pour Philippe Goudard[3]. Le cirque de cette époque comme celui du XIXe siècle présente deux caractéristiques essentielles : il s'agit d'un divertissement avant tout équestre qui se donne dans des enceintes stables. Aux côtés des chevaux s'intègrent progressivement des amuseurs que l'on appelle bientôt les clowns ainsi que des acrobates et des jongleurs, héritiers de traditions banquistes extrêmement anciennes. D'autres animaux font aussi leur apparition (cochons, petits singes, chiens). Toutefois, chevaux et écuyers conservent largement la vedette.

---

[1] KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 3-5.
[2] HODAK Caroline, *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)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Daniel Roche, Paris, EHESS, 2004 ; *id.*, *Du théâtre équestre au cirque : le cheval au cœur des savoirs et des loisirs, 1760-1860*, Paris, Belin, 2018.
[3] GOUDARD Philippe, *Le Cirque entre l'élan et la chute*, Les Matelles, Éditions espace 34, 2010, p. 77-81.

De nombreuses villes de France se dotent d'un cirque stable. Robert Barrier en recense 31 qui accueillirent au moins un édifice dédié aux arts de la piste[4]. À l'exception notable de Toulouse, toutes les grandes villes du pays eurent le leur. L'on en trouve également dans de nombreuses villes moyennes comme Tarbes, Châlons-en-Champagne ou encore Boulogne-sur-Mer. Plusieurs projets sont de plus abandonnés, comme à Roanne. Parfois, il s'agit d'un bâtiment à double usage, un cirque-théâtre comme à Elbeuf, Montluçon ou Nantes. Bien souvent le cirque n'ouvre pas non plus toute l'année. Ce chiffre illustre en tout cas le succès rencontré par ce divertissement mais montre également son implantation urbaine. À Paris, ce sont onze établissements qui vivent et meurent à partir de 1780 et l'inauguration de l'amphithéâtre d'Astley dans la capitale française. Ceux-là portent le nom d'amphithéâtre ou de cirque. Il faut encore y ajouter de hauts lieux du spectacle de masse parisien : les hippodromes – le terme confirme bien la prédominance équestre du cirque d'alors. Paris en abrita cinq : l'Hippodrome de l'Étoile (1845-1855), ceux de la Porte Dauphine (1856-1869) et du Pont de l'Alma (1877-1892), le provisoire Hippodrome du Champ de Mars (1894-1899) et l'Hippodrome de Montmartre (1900-1907) qui devint le Gaumont-Palace. Robert Barrier cite encore plusieurs salles parisiennes qui accueillent à l'occasion des spectacles de cirque[5].

À la Belle Époque les programmes de cirques se sont déjà diversifiés. La conquête coloniale, l'essor de l'orientalisme et le goût pour les choses venues du Japon – qui succède aux chinoiseries du siècle précédent – ont entraîné l'entrée en piste de l'exotisme. On l'observe notamment à travers les grandes mises en scènes des hippodromes. Cependant l'esprit du spectacle et le modèle économique dominant restent les mêmes. La Grande Guerre entraîne un vaste chamboule-tout et provoque l'inexorable accélération de phénomènes déjà à l'œuvre avant 1914. Les premières années de la décennie 1920 sont ainsi marquées par ce que Gérard Noiriel qualifie de « prolétarisation du cirque ». Il ne fait pas référence aux circassiens mais au public. En 1918, « l'aristocratie à perdu le pouvoir d'attraction et la cohésion qu'elle détenait encore à la Belle Époque », écrit-il. « Pour remplacer ce public défaillant, les cirques n'ont pas d'autres solutions que de se tourner vers le peuple[6]. » Cette « prolétarisation » se traduit par un déclin du cirque fixe et équestre et l'essor du modèle du cirque itinérant, en particulier du cirque-ménagerie. Le phénomène semblait d'ailleurs en germe avant le début du conflit. Sur les 31 villes citées par Robert Barrier, moins de la moitié (14) possèdent encore

---

[4] BARRIER Robert, *Grand répertoire illustré des cirques en France, 1845-1995*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1997, p. 255-277.
[5] *Ibid.* p. 281-285.
[6] NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012, p. 223.

un cirque fixe à la fin de l'année 1918 : Amiens, Dijon (démoli en 1925), Douai, Elbeuf, Le Havre (démoli en 1922), Lille, Limoge, Reims, Roubaix, Rouen, Saint-Quentin, Tourcoing (démoli en 1937), Troyes et Valenciennes.

À Paris, quatre cirques subsistent en 1919 : le Cirque d'Hiver (ex-Cirque Napoléon, inauguré en 1852), le Cirque Medrano (anciennement Cirque Fernando, inauguré en 1875), le Nouveau-Cirque (inauguré en 1886) et le Cirque Métropole (inauguré en 1906) qui avait pris le nom de Cirque de Paris en 1908. Depuis 1907 cependant, le Cirque d'Hiver n'avait plus de cirque que le nom ; il accueillait des concerts, des pièces de théâtres ou encore des séances de cinéma. L'exploitation circassienne du lieu ne reprend qu'en 1923 avec l'arrivée à la direction de Gaston Desprez. Paris n'accueille quatre cirques de façon permanente que pour deux saisons à peine puisque le Nouveau-Cirque ferme ses portes en 1925 (il est démoli l'année suivante). En 1930, la crise frappe et le Cirque de Paris met fin à ses activités – on le détruit l'année suivante. Dans les années 1930, on observe toutefois un nouvel élan du cirque à Paris. Stimulés par la fermeture du Nouveau-Cirque et du Cirque de Paris, Medrano et le Cirque d'Hiver obtiennent de meilleurs succès et proposent de meilleurs programmes. Ils entrent ainsi dans un cercle vertueux. Tirant parti de la réputation de la Ville Lumière, ces deux établissements parviennent à s'imposer comme un passage obligé pour les meilleurs artistes. Profitant de l'arrêt des tournées du géant américain Ringling Bros. Barnum & Bailey Circus en hiver, ils réussissent à attirer les grandes vedettes pour leur saison hivernale. Les Parisiens applaudissent ainsi le fil-de-fériste Con Colleano, les trapézistes volants Codona et Concello ou encore les aériens Lilian Leitzel et Albert Powell ; mais aussi des vedettes européennes comme le clown Grock, le jongleur Rastelli ou le dompteur Togare. Si Medrano demeure le cirque des clowns et que des numéros équestres continuent à apparaître au programme des enseignes parisiennes, on constate cependant que les cirques stables reprennent les codes des cirques itinérants qu'ils adaptent à leurs propres infrastructures – qui offrent certaines possibilités, comme par exemple le Nouveau-Cirque et sa piste inondable. Le rachat du Cirque d'Hiver par les Bouglione, vieille famille foraine, en 1934 symbolise ce tournant.

Toutefois, en dépit d'un recul important, le cirque fixe ne disparaît pas complètement dans l'entre-deux-guerres. Cela tient à une raison simple : les établissements fixes sont indispensables à l'écosystème circassien. En ouvrant en hiver, les cirques « en dur » permettent aux artistes de contracter les engagements que ne leur offrent pas les cirques ambulants en hivernage. Surtout, ils permettent aux grandes compagnies itinérantes de se décharger de leurs numéros animaliers qui, sans cela, ne travailleraient pas et génèreraient des pertes importantes. Dans le même temps, les cirques fixes proposent moins de postes qu'on ne

trouve de candidats, ce qui leur permet de retenir les meilleurs artistes et donc d'offrir les programmes de qualité indispensables à leur survie. D'une certaine manière, le cirque fixe dépend désormais du cirque ambulant dont il récupère les attractions ; pour autant, l'inverse est aussi vrai, dans une certaine mesure. Et ces deux modèles d'exploitations sont indispensables au bon fonctionnement de l'industrie dans son ensemble. Si le cirque fixe n'est pas encore mort, le cirque équestre, en revanche a vécu. Cent-cinquante ans d'existence ont érodé le modèle et le cirque a besoin de renouveau. Il le trouve en s'ouvrant à de nouvelles disciplines et en diversifiant son offre. Surtout, le cirque change de cible et de paradigme. Il se débarrasse de son image de spectacle aristocratique, bourgeois ou citadin pour devenir un spectacle populaire, un phénomène de masse. Pour se faire il mise désormais sur ce qui est à la mode depuis la seconde moitié du XIXe siècle déjà – l'exotisme – et surtout s'investit pleinement dans la formule du cirque itinérant.

B) De la ménagerie foraine au cirque-ménagerie.

Au début des années 1920, le modèle itinérant constitue tout sauf une nouveauté dans le monde du spectacle. L'itinérance ou le nomadisme[7] faisait partie de l'identité des circassiens avant même qu'on commençât à les désigner ainsi. On pense ici aux saltimbanques médiévaux, ceux-là même qui donnèrent le terme « banquiste »[8]. Des compagnies circassiennes se constituèrent dès le XVIIIe siècle ; elles contribuèrent grandement à diffuser cette nouvelle forme de spectacle à travers le monde. Toutefois, jusqu'au début du XXe siècle, elles ne constituent pas « l'image de marque » du secteur en France. Aux États-Unis, pour des raisons diverses – géographiques notamment – le cirque fixe n'existe pas. Le cirque s'est immédiatement développé sous sa forme itinérante, connaissant un premier âge d'or dans les dernières décennies du XIXe siècle[9].

Ce succès du cirque américain ne resta pas inconnu des Européens. Le célèbre *Wild West Show* de William Frederick Cody (1846-1917) resté comme Buffalo-Bill effectua plusieurs tournées sur le Vieux Continent : 1887-1888, 1889-1890, 1891-1892 et 1902-

---

[7] L'itinérance s'applique aux personnes qui se déplacent pour exercer leur métier mais conservent une résidence fixe. Le nomadisme désigne pour sa part un mode de vie non-sédentaire. Dans le milieu du cirque, les deux auraient tendance à se fondre. GOUDARD Philippe, *Le Cirque… op. cit.* p. 83.
[8] PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Paris, Stock, 2003, p. 81-82.
[9] DAVIS Janet, *The Circus Age. Culture and Society under the American Big Top*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002 ; WEBER Susan, AMES Kenneth J., WITTMANN Matthews (dir.), *The American Circus*, New Haven, Yale University Press, 2012.

1906[10]. Cette entreprise, même si elle n'en portait pas le nom et donnait son spectacle en plein air, devait beaucoup au cirque qu'elle influença autant qu'il l'avait influencée. À partir de 1894, William Cody s'associa d'ailleurs à James Anthony Bailey (1847-1906), célèbre directeur de cirque étatsunien puis, après la mort de celui-ci, au Sells-Floto Circus de James H. Tammen (1856-1924)[11]. Le cirque Barnum traversa l'Atlantique à deux reprises, en 1884 et 1889, cependant il se cantonna à l'Angleterre. Au tournant du siècle, l'entreprise devenu cirque Barnum & Bailey et dont James A. Bailey assumait désormais la direction seul, se lança dans un projet autrement plus ambitieux : une tournée de cinq ans à travers toute l'Europe de l'Ouest. Le cirque débarqua en Angleterre en 1897 avec 67 wagons de matériel et un millier d'employés et une ménagerie colossales qui incluait 20 éléphants. Le cirque resta deux saisons dans les îles britanniques puis à partir de 1899 il voyagea à travers l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, la France, la Belgique et les Pays-Bas[12]. Cette tournée marqua durablement les esprits du public comme des gens de la profession ; en France, elle se fit particulièrement ressentir après-guerre, lorsqu'émergea une nouvelle génération de directeurs.

Les transformations rapides et les progrès technologiques effectués au sortir du conflit mondial favorisent l'essor du modèle itinérant en France. La prolifération du rail et la mécanisation rendent possible sa généralisation tandis que l'essoufflement du vieux modèle citadin le rend indispensable. Ce changement de modèle économique s'accompagne d'une adaptation au goût du public qui se traduit par la place croissante accordée aux animaux sauvages – ce que permet la croissance des échanges internationaux. Les années 1920 marquent ainsi l'essor du cirque-ménagerie.

La ménagerie traditionnelle avait connu ses heures de gloire en même temps que le vieux cirque équestre dont elle constituait, en quelque sorte, le pendant populaire. Les plus aisés et les citadins se rendaient au cirque pour applaudir les écuyères et les pitres ; les plus modestes et les ruraux se déplaçaient sur le champ de foire pour découvrir les curiosités au fond des baraques foraines. On pourrait faire remonter l'origine des ménageries aux antiques montreurs d'ours. Au départ, elles consistaient en quelques cages au fond desquelles se tassaient des animaux curieux. Progressivement les collections zoologiques se s'étoffèrent et les ménageries devinrent d'une certaine manière les zoos du petit peuple, voyageant d'une bourgade à l'autre au gré des foires et des kermesses. L'offre proposée s'enrichit : on exhiba des phénomènes – ces *freaks* qui firent la fortune de Barnum – et l'on employa des acrobates

---

[10] FAUCHEUX Michel, *Buffalo Bill*, Paris, Gallimard, 2017, p. 203-249 et 277.
[11] *Ibid*. p. 241 et 262.
[12] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 179-180.

ou des danseuses. Lorsque juste voir les animaux ne suffit plus, des hommes et des femmes entrèrent dans leur cage et commencèrent à les faire travailler : les premiers dompteurs et dompteuses[13]. Au sortir de la Première Guerre mondiale, même si les ménageries restent populaires, la formule commence elle aussi à montrer ses limites.

La fusion du cirque et de la ménagerie apparaît ainsi comme un mariage de raison. La ménagerie apporte ses animaux et ses dompteurs, son modèle économique et son assise populaire ; le cirque amène son décorum, son éclectisme et ses moyens supérieurs. C'est ainsi que de nombreux forains passent le pas et se lancent dans l'aventure circassienne. En conclusion de *La merveilleuse histoire du cirque* (1947), Henry Thétard résume parfaitement cette tendance : « le directeur de cirque qui, voici cinquante ans, était généralement un homme de cheval, est souvent aujourd'hui un dompteur[14] ». Amar et Bouglione en France mais aussi Krone en Allemagne ou Kludsky en Tchécoslovaquie constituent autant d'exemples de forains reconvertis avec succès. Paradoxalement, le succès du cirque-ménagerie, alors qu'il tire ses principales évolutions du monde forain, signe la fin de ce-dernier tel qu'on le connaissait. Comme l'écrit Henry Thétard, ce nouveau cirque « tend à devenir à lui tout seul une fête foraine », réunissant sous une même toile toutes les attractions jadis dispersées dans plusieurs baraques[15]. Si l'on continue bien à voir des ménageries foraines tout au long des années 1920 et 1930, celles-ci tendent effectivement vers leur extinction programmée. Un exemple illustre parfaitement les caractéristiques du cirque-ménagerie tel qu'il se met en place dans les années 1920 et qui témoigne également de l'influence américaine – directe et indirecte – sur les transformations du cirque français : le Zoo-Circus.

C) L'influence du modèle américain. Le Zoo-Circus et ses émules.

L'histoire du Zoo-Circus et de ses directeurs – Jules et Alfred Court – est plutôt bien documentée. Les écrits d'Alfred Court – ses mémoires mais aussi les différents articles qu'il a écrit pour le *Cirque dans l'Univers* – constituent la première source d'information. Le Zoo-Circus suscita l'engouement de ses contemporains, on retrouve donc de très nombreux articles parus dans la presse dans les années 1920 et 1930. Surtout, le Dr Alain Frère possède de très nombreux documents (photographies, programmes, affiches, version non publiée des

---

[13] *Id.*, *Les Dompteurs ou La ménagerie des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, 1928.
[14] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 504.
[15] *Id.*, « Chronique du cirque. A Medrano, programme varié. — Le Cirque d'Hiver doit-il redevenir un cinéma ? », *Le Petit Parisien* du 23/11/1930, p. 5.

mémoires d'Alfred Court) légués par Alfred Court. Le Zoo-Circus a également inspiré de nombreux auteurs comme Henry Thétard ou Alex Coutet (1877-1952)[16] qui travailla directement pour les Court comme on le verra. Dominique Denis a consacré deux *Dossiers de l'Histoire du Cirque* aux entreprises de Jules et Alfred Court[17].

1) Les frères Court. Création et montée en puissance du Zoo-Circus (1921-1925)

Comme le souligne Philippe Goudard : « Le cirque s'adapte au temps grâce à ceux qui n'y sont pas nés[18]. » Et en effet, Jules (1880-1955) et Alfred Court (1883-1977) ne sont pas des enfants de la balle. Ce sont des « pantres », comme l'on dit en argot circassien ; la sciure ne coule pas dans leurs veines. Ils sont nés à Marseille, dans une famille d'origine aristocratique, les Court de Payen. Un bon héros doit partir du plus bas de l'échelle sociale. À la fin de sa vie, Alfred Court écrit qu'ils avaient été des « gosse[s]de riche, élevé[s] dans la pauvreté » car leur « paternel » avait tout perdu avant sa naissance[19]. Dominique Denis affirme cependant qu'il s'agissait d'une « famille bourgeoise » qui « habitait dans une belle villa du quartier de la Blancarde à Marseille[20] ». Dans les années 1890, la gymnastique est à la mode et les numéros de barristes jouissaient, au cirque, d'une faveur importante. Comme d'autres au même moment, c'est par ce biais qu'Alfred et Jules Court, en gymnastes émérites, font leur entrée dans le monde du cirque. Associé à Alfred Lexton en 1899, Alfred Court rencontre par la suite le gymnaste algérois Féfé Gavazza. Jules les rejoint et, tout trois, ils forment le trio Egelton. En 1904, les frères Court dirigent leur premier établissement, une semi-construction en bois installée à Perpignan, louée à André Plège. Ces semi-constructions que l'on érigeait pour quelques semaines ou quelques mois dans une ville s'employait beaucoup à la Belle Époque. Pour un public habitué au cirque stable elles présentent plus de confort qu'un chapiteau tout en présentant l'avantage de pouvoir être déménagées. Dominique Denis estime qu'au début du XXe siècle, ces cirques en bois – cette ressource était alors plutôt

---

[16] COUTET Alex, *La Vie du cirque*, Grenoble, B. Arthaud, 1948.
[17] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4. Les Zoo-Circus des frères Court. Première partie*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004 ; *id.*, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°5. Les Zoo-Circus des frères Court. Deuxième partie*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004.
[18] GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020, p. 257.
[19] Collection du Dr Alain Frères, Mémoires manuscrites d'Alfred Court, après 1953, p. 1.
[20] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 7.

bon-marché – s'érigeaient dans 120 villes de France[21]. Entre 1908 et 1913, Jules et Alfred possèdent leurs propres cirques constructions qu'ils installent principalement dans des villes du Sud de la France. En 1913, Alfred Court monte un nouveau numéro. Il s'associe à sa compagne, Renée Vasserot, et au jeune Louis Vernet (« Petit Louis ») pour présenter un main à main en voltige ; ils prennent le nom d'Orpington. En 1914, les Orpington sont engagés par les frères Ringling aux États-Unis. Cette année, les Court commencent aussi à penser à un futur « Zoo Zirkus » ; du papier à en-tête est même imprimé[22].

La guerre perturbe leur dessein et, après une expérience mitigée mais rocambolesque en Amérique centrale[23], c'est finalement en 1921 que le Zoo-Circus voit le jour. L'expérience américaine d'Alfred se ressent dans bien des secteurs de l'entreprise. Il s'agit tout d'abord d'un cirque itinérant et, avec pareille enseigne, il ne pouvait s'agir que d'un cirque-ménagerie. En 1921, le cirque-ménagerie n'est pas d'invention récente ; il s'agissait du modèle dominant aux États-Unis depuis plusieurs décennies et de grands cirques du genre avaient commencé à se constituer en Allemagne (Hagenbeck comme vitrine de la firme familiale spécialisée dans le commerce d'animaux sauvages, Krone, Sarrasani) et en Tchécoslovaquie (Kludsky). En France cependant, le modèle restait plutôt neuf – en tout cas à l'échelle que souhaitait adopter le Zoo-Circus. Pour se lancer, les Court se constituent une première ménagerie. Ils acquièrent douze voitures-cages. Alfred Court se souvient : « La première fut remplie par une vingtaine de singes […]. Une autre fut garnie d'oiseaux des colonies et, chez des « rabouins », qui possédaient une ménagerie [foraine] peu importante, j'achetai à bon compte un splendide lion à crinière noire et deux lionnes […]. » Chez Fontana, « importateur d'animaux à Bordeaux », les Court achètent ensuite « une collection de jeunes hyènes barrées et mouchetées, une panthère et un jaguar. » Ils « peuplent » enfin une dernière voiture avec de « petits animaux » : cabybaras, ocelots et « racoons » (ratons laveurs). Cette première ménagerie que le directeur juge *a posteriori* « très insuffisante » possède un inventaire qui aurait pu être celui d'une ménagerie foraine de petite ou moyenne importance. Le Zoo-Circus renforce son programme en achetant aux Hagenbeck un numéro d'ours pour 150 000 francs. Celui-ci comprend cinq ours polaires, deux « ours de Russie » et « un ours noir du Tibet avec collerette blanche[24] ».

---

[21] *Ibid*. p. 9.
[22] *Ibid*. p. 14-15.
[23] Alfred Court relate cet épisode du *Circo Europeo* dans ses mémoires : COURT Alfred, *La Cage aux fauves*, Paris, Éditions de Paris, 1953, p. 11-37.
[24] *Ibid*. p. 40.

Les grands cirques américains voyagent par le rail. Le Zoo-Circus fait un choix différent et devient un cirque motorisé voyageant par la route. Là encore, il ne s'agit pas vraiment d'une nouveauté. Des précédents s'observent dans les années 1900-1910 avec l'usage – encore circonscrit cependant – de locomotives routières dans le milieu circassiens et forains. En France, la mécanisation du secteur s'accélère toutefois dans l'immédiat après-guerre. Les directeurs profitent des déstockages du matériel de l'*US Army* pour s'équiper à moindre coût. Il n'est plus question de locomotives mais de tracteurs et de camions. Parmi les acheteurs on retrouve le cirque belge Caroli, celui des frères Villand, le cirque cycliste des Spessardy et donc le Zoo-Circus des Court. Ces derniers achètent 40 camions Renault modèle 1916 et des tracteurs Latil TAR 1917 (40 chevaux). « Ces véhicules pouvaient tirer des charges de 40 tonnes, et roulaient à la vitesse de dix à quinze kilomètres-heure[25]. » Il faut y ajouter les voitures-cages ainsi que des voitures légères pour faire navette entre les convois[26]. Si le Zoo-Circus s'inscrit plutôt dans la seconde vague de la mécanisation, il innove en revanche en appliquant le modèle de la ville d'un jour. Comme son nom l'indique, cette stratégie consiste pour un cirque itinérant à donner son spectacle chaque jour, chaque soir dans une localité différente. Ce mode de fonctionnement, s'il permet véritablement de se lancer à la conquête du public tout en suscitant un sentiment d'urgence chez celui-ci (une seule représentation), impose un train particulièrement éprouvant aux personnes et au matériel. Les directeurs du Zoo-Circus conçoivent un certain orgueil de leur parc routier sur lequel ils n'hésitent pas à capitaliser à travers leur publicité, à la manière des cirques étatsuniens qui aiment mettre en avant leur matériel. Dès ses débuts aussi, le Zoo-Circus se porte acquéreur d'une propriété à Miramont-en-Guyenne (Lot-et-Garonne) pour en faire ses quartiers d'hiver. On la surnomme la « Zoo-Circus Farm ».

Alfred Court résume ainsi les débuts du Zoo-Circus : « Nous avions beaucoup plus de fauves sur nos affiches que dans notre ménagerie mais cela dura peu. On était après-guerre, l'argent rentrait à "gogo" et tout ce pognon se transformait en matériel et surtout en animaux de toutes sortes[27]. » Outre la qualité de ses programmes et de sa gestion, l'entreprise doit aussi son succès à une stratégie publicitaire redoutablement efficace, expansive et très moderne (on lui consacre une partie entière lui plus loin). Pour les saisons 1922, 1923 et 1924, le Zoo-Circus engage les numéros animaliers de la ménagerie Marcel avec les entrées de cage du

---

[25] DENIS Dominique, « Premiers cirques motorisés » sur *circus-parade* [en ligne], 11/05/2016, https://www.circus-parade/2016/05/11/premiers-cirques-motorises/ (consulté le 17/03/2021).
[26] *Id.*, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 30.
[27] Collection du Dr Alain Frères, Mémoires manuscrites d'Alfred Court, après 1953, p. 10.

patron, Marcel Chaffreix, et de son épouse, Albertine Franckaert dite « Martha la Corse ». Dans le même temps, Alfred Court se forme aux arcanes du dressage de fauves et dresse un groupe de sept tigres appelé à devenir célèbre. Il forme le Tchèque Vojtech Trubka (1904-1981), premier d'une longue liste d'élèves, et engage l'expérimenté Johnny de Kok (1893-1961), un boxeur néerlandais, reconverti dompteur et cornac. Signes d'un cirque en pleine croissance, les éléphants (quatre bêtes) sont achetés en 1924 ; ils participent au spectacle à partir de 1926. Le Zoo-Circus change rapidement de chapiteau et troque sa tente de 36 mètres de diamètre (qui avait appartenu au cirque Ancillotti-Plège) contre un plus vaste ensemble de 44 mètres sur 58. S'y ajoutent une tente-écurie et une tente-ménagerie autonomes[28].

2) La ménagerie du Zoo-Circus

Cette dernière mérite en effet une attention particulière. La ménagerie du Zoo-Circus répond en effet à un plan typique des ménageries américaines mais beaucoup moins répandu en Europe puisqu'il s'agit d'une ménagerie couverte. Le Dr Alain Frère conserve une photographie de l'intérieur de cette ménagerie (Figure 2). Au verso, une légende rédigée par Alfred Court indique toute la fierté qu'il en tirait : « Intérieur de la ménagerie du Zoo-Circus qui avait beaucoup plus de chic que les ménageries en plein air et en désordre des [illisible] Pinder et Amar [illisible]. » En France, si les chevaux et les éléphants sont parfois abrités sous des pavillons propres, les voitures-cages et les enclos des autres herbivores s'étalent autour du chapiteau principal, en plein air. Le modèle de la tente-ménagerie correspond parfaitement au modèle mercantile du cirque américain qui avant d'être géré par des hommes de spectacle l'est par des hommes d'affaires. L'accès de la ménagerie est bien sûr payant. En cachant les animaux au regard, la tente-ménagerie n'offre pas d'autre alternative pour les découvrir ; il en va différemment quand on laisse, par exemple, paître les herbivores aux alentours du chapiteau. Mais cette tente-ménagerie s'inscrit également dans une logique de grandiose et d'ostentation. Le Zoo-Circus reprend l'agencement des ménageries étatsuniennes consistant en une mise au pas du monde animal : les herbivores occupent le centre de la tente tandis que les féroces et les « facétieux » (singes, oiseaux) sont enfermés dans des voitures-cages rangées sur les côtés ; se dessine ainsi un parcours pour la visite. Les éléphants partagent le carré des herbivores ou bien sont enchaînés au fond de la tente. On retrouve cet agencement dans tous

[28] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 29.

les grands cirques des États-Unis depuis la seconde moitié du XIXe siècle. La ménagerie constitue un thème cher aux affichistes de ce pays (Figure 3).

La ménagerie constitue une attraction en soit et un véritable marché parallèle pour les cirques. L'entrée de celle du Zoo-Circus coûte un franc (la norme). Et ses directeurs ont bien compris qu'elle représente un enjeu important puisqu'elle permet de capter un public qui n'a pas forcément les moyens d'assister au spectacle. Tout est fait pour ériger la ménagerie en attraction à part entière. Des plantes en pot apportent un peu d'une nature artificieuse en même temps que des fanions aux couleurs des nations du monde rappellent la dimension universelle et kaléidoscopique que veut se donner le cirque. Sur la photographie, on constate également que des ampoules électriques complètent la lumière naturelle qui filtre à travers la toile blanche. Une estrade est visible au fond de la tente. Elle sert à accueillir un orchestre que les Court engagent à partir de 1923 à la seule fin d'instaurer une ambiance chaleureuse dans leur collection zoologique. En 1924, ils s'essaient à une formule hybride, retirant toutes les entrées de cage du programme principal pour les faire donner dans la ménagerie. Cependant, comme l'écrit Dominique Denis, la « direction revint vite à de meilleurs sentiments » en réintégrant les fauves au spectacle[29]. La tentative avait dû frustrer les spectateurs du cirque tout en justifiant une hausse du prix d'entrée de la ménagerie qui avait pu décourager le public initialement ciblé par cette attraction annexe.

À présent que contenait cette ménagerie ? En 1927, le programme n'annonçait rien de moins que « 500 animaux » décomposés comme suit (avec l'orthographe employée) :

> 25 Lions, 12 Tigres, 10 Panthères, 12 Ours, 6 Léopards, 10 Loups et plusieurs Jaguars, Pumas, Guêpards, Chacals, Renards, Hyènes, Chats-Tigres, Lynx etc. 5 Éléphants, 8 Lamas, 4 Alpacas et des Chameaux, Dromadaires, Mouflons, Bizons, Zèbres, Tapirs, Gazelles, Daims, Cerfs. Autruches, Nandous, Casoars, Émeus, Grues couronnées, Demoiselles de Nunudie, Volailles & Faisans divers, Oiseaux des Îles, Aras, Perroquets. 80 Singes divers, Civettes, Coatis, Ratons laveurs, Loutres, Miopotames, Porc-Épic, Mangoustes, Blaireau, Chiens divers, etc.

L'inventaire comporte assurément sa part de « bluff », comme l'on disait alors. Il n'y eut certainement jamais 500 animaux, et le Zoo-Circus ne posséda jamais un représentant d'une part significative des espèces annoncées. On peut cependant estimer qu'au faîte de sa gloire à la fin des années 1920, le Zoo-Circus possède certainement la plus importante ménagerie itinérante de France. Les numéros de fauves qu'est en mesure de proposer la firme

[29] *Ibid*. p. 52.

en témoignent. Vers 1925-26 il s'agit du groupe de 7 tigres, d'un groupe d'ours polaires, d'un autre de 10 lions, et d'un groupe mixte dont la mise en place avait requis 26 bêtes (lions, tigres, ours blancs et himalayens), les meilleures participant au numéro, les autres restant en ménagerie[30]. S'y ajoutent les quatre éléphants, plus une cavalerie comportant au moins une vingtaine de chevaux et à peu près autant de poneys ainsi que quelques vaches et lamas qui participent au spectacle sous la chambrière de. M. Ackermann. La ménagerie abrite encore des animaux dont l'on ne prend jamais la peine de faire le décompte. Sur le cliché précédent on distingue nettement une autruche et des zèbres. On apperçoit aussi d'autres herbivores (des lamas au fond et, peut-être, des bovidés). Par ailleurs, les voitures-cages abritent certainement des oiseaux et des singes : la réclame ne ment pas de bout en bout non plus. Au sujet des singes, un fait divers paru dans *Le Petit Parisien* du 30 septembre 1924 rapporte qu'un « orang-outang » appartenant au Zoo-Circus, Charlot, s'est échappé dans l'Essonne ; il est abattu d'un coup de fusil par une jeune fille de 19 ans[31]. Si l'évasion du primate ne fait aucun doute, sa nature d'orang-outan pose plus de questions. Dans d'autres cas, les faits divers donnent des indications qui semblent plus fiables sur la composition de la ménagerie des Court. En 1928, « un léopard et trois panthères » s'échappent à Fécamp[32]. En 1929, une panthère noire accroche quatre enfants boulonnais à la grille[33].

Figure 2 : La ménagerie du Zoo-Circus, photographie, années 1920 (Collection du Dr Alain Frère).

[30] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 78.
[31] « Chasse peu banale à Essonnes », *Le Petit Parisien* du 30/09/1924, p. 3.
[32] « Un léopard et trois panthères s'échappent d'un cirque à Fécamp », *Le Petit Parisien* du 30/09/1924, p. 3.
[33] « Quatre enfants blessés dans une ménagerie par une panthère noire », L'O*uest-Éclair* (Rennes) du 07/08/1929, p. 2.

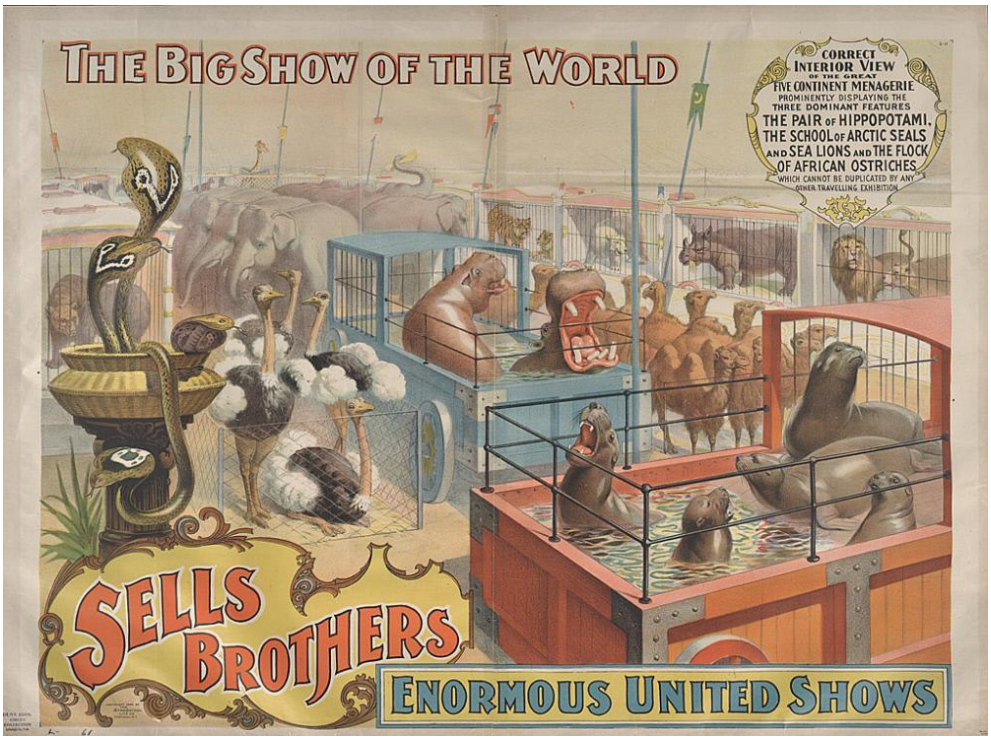

Figure 3 : Affiche réalisée pour le Sells Brothers Circus, Strobridge Lithographing Company, 1895, 74.9 x 101.6 cm (Ringling Museum, ht2000514).

3) Succès, multiplication des enseignes et faillite (1926-1932).

En 1926, le Zoo-Circus est une entreprise florissante, désormais suffisamment sûre de ses forces pour se lancer à la conquête de nouveaux marchés. Le Zoo-Circus fait ainsi ses premiers pas à l'étranger durant l'été avec une tournée de quelques semaines dans le Benelux. En 1926, on note aussi le premier changement d'enseigne : installé à Bordeaux en octobre, le Zoo-Circus prend provisoirement le nom de « Cirque Standard »[34]. À la fin de la saison, Alfred Court constate : « le Zoo-Circus regorgeait d'animaux ; à force d'acheter, de dresser nous avions maintenant une cavalerie trop nombreuse et trop de fauves ; un deuxième cirque pouvait être constitué. » Les Court prennent la décision de créer un second Zoo-Circus. Jules prend la direction du cirque français « ayant pour vedettes : un groupe d'ours, des animaux exotiques, la moitié des chevaux et poneys, un groupe mixte dirigé par le dompteur Trubka » tandis qu'Alfred prend la tête du Zoo-Circus nouvellement créé qui se rend en Espagne avec un nouveau groupe mixte de fauves, « les éléphants, un numéro de lions et, hélas ! le groupe de tigres[35] ». Le dresseur écrit « hélas ! » car un de ces tigres, Bengali, tue le dompteur novice

[34] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 76-78.
[35] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 99.

Mollier lors d'une représentation à Palencia (Castille-et-León). En dépit du drame, la tournée du Zoo-Circus en Espagne crée la sensation et remporte un succès important. Il reçoit même la visite du dictateur Miguel Primo de Rivera (1870-1930). L'année 1927 marque un tournant dans l'histoire entrepreneuriale des Court. De 1927 à 1931, on trouve toujours deux cirques Court sur les routes.

Dès, 1928 ces deux cirques circulent en France. Il ne peut y avoir qu'un seul Zoo-Circus cependant. Il faut donc trouver une enseigne pour le deuxième cirque. Les Court choisissent ainsi le nom de Barnum's Circus et s'associe avec Pierre Périé. Les enfants émerveillés par Barnum & Bailey en 1901-1902 sont devenus parents en 1928 ; ce choix d'enseigne cherche à activer leur fibre nostalgique. En 1928, l'américanisme bat son plein dans le monde du cirque français. À Paris, les Rossi et Grossi coupent l'herbe sous le pieds des Court et Périé avec leur « Barnum French Circus » tandis qu'au même moment les Bouglione tournent sous l'enseigne de Buffalo-Bill. À la fin de l'année, les Court adoptent définitivement une formule à la Barnum. Alliant gigantisme américain et évocation du faste antique, ils montent à Marseille leur « Arène Olympique » chapiteau géant à trois pistes qui propose un programme copieux. Toutefois, l'hiver, particulièrement rigoureux cette année-là, décourage le public de se rendre dans une tente de 8 000 place non chauffée. Un mois d'exploitation plus tard, les Court accusent un déficit de 700 000 francs[36]. Ils s'acharnent néanmoins et en 1929 leur Barnum's Circus voyage avec trois pistes. Le programme largement insuffisant à les remplir aboutit cependant à un succès en demi-teinte. Cette même année, les Court confient la direction du Zoo-Circus à leur neveu Charles[37].

En 1930, Barnum's est abandonné et les Court se tournent vers l'Allemagne. Ils louent aux Hagenbeck l'enseigne W. Hagenbeck (l'initiale devant faire référence à Willy Hagenbeck) et un numéro de 20 ours blancs emmené par Carl Herbig. Le programme fait place nette à l'exotisme avec de grandes troupes arabe et chinoise. Le cirque W. Hagenbeck fut reconduit pour une saison. Charles Court céda sa place à Willy Storey à la tête du Zoo-Circus pour en assurer la direction. Jules et Alfred quant à eux dirigent la firme de manière globale. Alfred qui s'est rapidement aguerri comme dresseur-dompteur a constitué plusieurs numéros de fauves et formé plusieurs élèves ; il doit en assurer la gestion. Au début des années 1930, la Grande Dépression frappa durement le monde du spectacle et les Court renoncent à entretenir deux cirques. Pour la saison 1932, ils créent une nouvelle enseigne. « […] La nécessité nous poussa, mon frère et moi à inventer une nouvelle formule : ce fut le

[36] *Ibid.* p. 112 ; DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°5… op. cit.* p. 35.
[37] DENIS Dominique, *Dossier de l'Histoire du Cirque n°5… op. cit.* p. 44-48.

cirque Robinson […]. » En réalité, la formule n'innove point tant que cela et se révèle même anachronique. Le cirque Robinson emprunte à la fois au Wild West Show et à l'exhibition ethnologique, un choix inspiré par le succès remporté par l'Exposition coloniale de 1931. « Aucun Européen parmi les artistes », affirme Alfred Court. « Il y avait notamment, au programme, des Canaques lanceurs de javelots, des danseurs sénégalais, des sauteurs arabes, un orchestre de négrillons, mais, en vérité, l'ensemble du spectacle semblait voué au noir et le Cirque Robinson faisait figure de cirque en deuil[38]. » À juste titre, Dominique Denis se demande ce que cette nouvelle enseigne pouvait évoquer au public français. Plusieurs cirques étatsuniens portaient ce nom, néanmoins aucun ne s'était jamais produit en France. « À la rigueur, le nom de Robinson pouvait évoquer le parasol du héros de Daniel Defoe[39]… » Par conséquent, les Court reprennent rapidement leur vieille enseigne du Zoo-Circus mais la fin de l'entreprise est programmée. Le Zoo-Circus cesse ses activités à la fin de l'année 1932. En 1934, Alfred Court tente, sans son frère, de relancer un cirque de taille moyenne, le cirque Olympia, mais après une tournée infructueuse en Espagne, il renonce à sa carrière de directeur pour s'investir pleinement dans celle de dresseur de fauves, à cinquante ans passés[40]. Il mène ainsi une sorte de carrière à rebours. Nous aurons l'occasion de revenir sur ses réalisations de belluaire.

D) Le cirque en Europe.

Dès la fin du XVIIIe siècle, le cirque connait un essor important et une diffusion rapide à travers l'Europe et même le monde. Or, si en 1920, on trouve des cirques dans à peu près tous les pays du continent, on ne peut pas dire que sa situation soit la même dans chacun. L'on pourrait ainsi partager les pays européens en deux catégories : d'une part, un noyau restreint de trois pays (Allemagne, France et Grande-Bretagne) qui constituent le cœur européen du cirque d'alors, et d'autre part, les autres nations.

L'Allemagne la France et la Grande-Bretagne possèdent en effet les plus grandes compagnies itinérantes mais aussi les établissements fixes les plus prestigieux. La tradition banquiste y est forte et ancienne et chacun de ces pays possède « ses » vieilles et puissantes familles ; dans le milieu, on a coutume de les appeler « dynasties[41] ». Surtout, ces trois places

---

[38] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 114.
[39] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°5… op. cit.* p. 67.
[40] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 117-120.
[41] PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Paris, Stock, 2003, p. 232.

fortes du cirque européen présentent deux caractéristiques majeures : la capacité à attirer les meilleurs artistes étrangers et celle de lancer ses principales firmes à la conquête des marchés extérieurs. Si, dans l'entre-deux-guerres, les cirques britanniques ne quittent plus leur île, les grandes firmes allemandes et françaises organisent en revanche de grandes tournées à l'étranger. Parfois très médiatisées, celles-ci sont présentées comme de véritables campagnes conquérantes et constituent un volet d'expression pour la rivalité franco-allemande. En 1927, par exemple, alors que le Zoo-Circus tourne en Espagne, un journaliste de *La Dépêche* se réjouit que l'entreprise française aille contester l'hégémonie des cirques allemands (Krone, en particulier) et leur « propagande » dans la région ; il sous-entend même que ces derniers seraient subventionnés par leur pays d'origine[42].

1) Le cirque allemand

Pendant une bonne partie de la période et en dépit des crises politiques et économiques qui la secouent, l'Allemagne s'impose comme la première puissance du cirque en Europe. Même s'il le fait parfois avec peine, Henry Thétard reconnaît que le pays dépasse la France dans le domaine, au moins jusqu'à la fin des années 1930. Pour lui, le plus beau cirque d'Europe est d'ailleurs celui de son ami, Hans Stoch « Sarrasani »[43], un ancien clown reconverti directeur et surnommé « le Maharaja ». Mais l'Allemagne compte également le cirque géant Krone. Si l'empire d'Hagenbeck a quelque peu décliné depuis la fin du XIXe siècle, les cirques Hagenbeck conservent encore une belle côte. Gleich voyage aussi avec un matériel et un personnel important. À côté de ces figures de proue, l'Allemagne compte également un important réseau de cirques moyens que l'existence des précédents « n' [a] pas empêché de vivre » : Strassburger, Jakob Busch, Hollzmüller ou encore Konrado[44]. Enfin, Paula Busch (sans lien de parenté avec Jakob) dirige un cirque stable à Berlin.

Comment expliquer cette vitalité du cirque en Allemagne ? Il existe un goût certain du public, c'est un fait. Il est vrai aussi que l'Allemagne comptait dans les années 1920 et 1930 une population plus importante que la France, donc un public potentiel plus large. Toutefois, ces explications ne suffisent pas. Henry Thétard en avance une troisième : la fiscalité. En effet, celles-ci s'avère bien plus avantageuse outre-Rhin. Au détour d'une conversation avec

---

[42] « Chez nos voisins d'Espagne : la propagande par le spectacle », *La Dépêche* du 16/08/1927, p.3.
[43] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 21/10/1929, p. 4.
[44] *Id.*, « Chronique du cirque. La revue de Medrano. – L'entrée en France des cirques étrangers », *Le Petit Parisien* du 19/03/1932, p. 6.

Hans Stoch-Sarrasani, il souligne en effet qu'elles n'excèdent pas 6% de recettes tandis qu'en France elles s'élèvent parfois jusqu'à 18%. Cela explique que Sarrasani puisse proposer un spectacle qui engage 75 000 francs de frais journaliers mais aussi qu'il ne se soit jamais aventuré en France[45].

À cette exception toutefois, tous les grands cirques allemands ont franchi le Rhin. Willy Hagenbeck s'installe ainsi à Paris de mai à août 1925, sous le nom plus neutre de Cosmopolite. Dans les années 1920, en effet, un fort sentiment antigermanique anime les Français et on en trouve de nombreuses manifestations dans le monde du spectacle. En avril 1922, les sœurs Vesque notent par exemple qu'une affiche du Cirque de Paris a été couverte d'un graffite rouge et hostile : « DE BERLIN[46] ». Le 24 janvier 1923, des artistes font irruption en pleine représentation du Nouveau-Cirque pensant, par erreur, que la direction a engagé des artistes allemands[47]. Pour éviter les problèmes, trois jours plus tard, Medrano, le Cirque de Paris et l'Alhambra font savoir qu'ils n'embaucheront plus d'Allemands[48]. Déjà, Hagenbeck avait fait les frais de ce racisme. Engagé comme dompteur par un cirque français en 1922, il avait dû se faire passer pour Tchécoslovaque au moyen de faux papiers, tout comme une vingtaine de ses compatriotes. La supercherie découverte, on les avait tous expulsés[49]. Les restrictions à l'encontre des artistes allemands sont levées en 1924[50] – ceux-là présentent trop d'atouts pour que l'on s'en prive indéfiniment. Les tensions ne disparaissent pas pour autant. En 1925, l'adoption de cette enseigne à connotation universelle, Cosmopolite, apparaît donc aussi bien comme un pied-de-nez qu'une stratégie indispensable. D'ailleurs, Hagenbeck se garde bien de mettre trop en avant des vedettes allemandes. Au côté de la ménagerie (les animaux n'ont pas de nation et il est bien aisé de présenter leur dompteur comme venant de partout sauf d'Allemagne), les vedettes du programme sont bien françaises puisqu'il s'agit des trapézistes volants algérois les Algévols[51]. En 1929, Gleich visite lui aussi la France. Il ne soulève guère l'enthousiasme d'Henry Thétard pour ce qu'il n'a « que » 35 000 francs de frais par jour et, en lieux de Sioux authentiques, présentent plutôt des « Romanis passés au brou de noix[52] ». Gleich arrivait de Belgique dont une manifestation hostile l'avait chassé[53].

---

[45] *Id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 21/10/1929, p. 4.
[46] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°3 (1922), p. 10.
[47] « Un incident au Nouveau-Cirque », *Le Figaro* du 25/01/1923, p. 3.
[48] « Les attractions allemandes disparaissent du programme des music-halls », *Le Petit Parisien* du 27/01/1923, p. 3.
[49] *Le Petit Parisien* du 26/06/1922, p. 3.
[50] « La conférence internationale des cirques et music-halls », *Le Petit Parisien* du 03/09/1924, p. 2.
[51] BARRIER Robert, *Grand répertoire illustré… op. cit.*, p. 81.
[52] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 21/10/1929, p. 4.
[53] « Un cirque allemand est mal accueilli à Charleroi », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 30/04/1929, p.3.

Dans les années 1930, les relations franco-allemandes dans le monde du spectacle semblent s'apaiser. La première moitié de la décennie correspond au grand moment des cirques allemands en France et ailleurs. Les conséquences du Krach de 1929 sont en effet importantes pour le cirque. L'appauvrissement général entraîne des difficultés majeures pour le monde du spectacle. Certains cirques font faillite et, au fil de ses chroniques, Henry Thétard déplore un appauvrissement général des programmes durant cette période. L'Allemagne subit cette crise de plein fouet. Jusque-là suffisant, le près national devient trop étroit pour nourrir tous les géants allemands et, pour survivre, ceux-ci doivent partir. En 1930, Krone après avoir visité l'Autriche, la Hongrie et le Nord de l'Italie, effectue une tournée de trois mois dans le Sud et l'Est de la France[54]. Fin 1931 ou début 1932, le cirque Barum (direction Kreiser), dépose le bilan à Lyon[55]. Gleich revient à Paris en 1933. Parfois, notamment dans le cas d'entreprise moins importante, c'est partie du cirque qui se produit à Paris sous le « patronage » d'un établissement stable, Medrano ou le Cirque d'Hiver, pour le temps d'un hiver. Dans ce cas, le cirque apporte une partie de son matériel, ses artistes « maison » et, surtout, sa ménagerie – les cirques allemands étant très réputés sur ce plan. C'est ainsi que les Parisiens ont applaudi les attractions du cirque Strassburger à de nombreuses reprises ou encore, en 1932, celle de Jakob Busch.

Toutefois, entre 1930 et 1934 environ c'est toute l'Europe et même plus qui est concerné par l'exil des cirques allemands. En 1931, Gleich et Sarrasani jettent leur dévolu sur la Belgique et les Pays-Bas. Au même moment, d'autres choisissent l'Italie comme Jakob Busch, Willy Hagenbeck ou le fameux « dompteur aux cent lions », Alfred Schneider, qui y fait d'ailleurs faillite[56]. En 1934, Jakob Busch opte pour la Pologne. Mais d'autres se tournent vers des destinations plus lointaines. En 1933, Hagenbeck s'embarque corps et bien pour l'Extrême-Orient ou il visite l'Inde, la Chine et le Japon ; il y rencontre un succès triomphal. Il débute ensuite sa saison 1934 au Caire avant de faire son retour en Europe, à Barcelone, première étape d'une tournée espagnole[57]. La même année, Sarrasani est de nouveau aux Pays-Bas mais, dès le 13 avril, il s'embarque pour le Brésil. C'est dans ce pays que Hans Stoch, l'emblématique directeur, s'éteint le 20 septembre. La presse française relaie d'ailleurs l'annonce de sa mort. Son fils, Hans Stoch-Sarrasani Jr lui succède et se rapproche du pouvoir

---

[54] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. La tournée française du cirque Krone », *Le Petit Parisien* du 09/12/1930, p. 8.
[55] *Id*., « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 20/02/1932, p. 6.
[56] *Ibid*.
[57] *Id*., « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 18/03/1934, p. 7 ; *id.*, « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 30/06/1934, p. 6.

nazi. Le cirque poursuit sa tournée en Uruguay et en Argentine. Fin 1935, il décide de diviser le cirque en deux unités : une partie du matériel et de la troupe reste en Amérique tandis qu'une autre retourne en Allemagne. Finalement l'unité sud-américaine retrouve l'Europe en 1936 où elle devient une antenne vouée aux tournées étrangères de la firme Sarrasani. Entre 1937 et 1938, subventionnée par le Reich, elle visite ainsi la Tchécoslovaquie, le Benelux de nouveau et l'Autriche[58]. Cette tradition des tournées à l'étranger fait donc belle et bien partie de la culture circassienne, allemande en particulier. Et, si l'existence d'un mobile de propagande peut être discutable en 1927, elle ne fait plus aucun doute dans le cas d'Hans Sarrasani Jr une dizaine d'années plus tard.

2) Un mot de la Grande-Bretagne

Si l'Allemagne, à l'instar de son régime à partir de 1933, s'affirme ou se confirme comme une puissance circassienne expansionniste, l'Angleterre, au contraire, présente les caractéristiques de la puissance isolationniste. Dans l'entre-deux-guerres, le cirque anglais s'il possède toujours un certain lustre, ne rayonne plus comme autrefois ou, en tout cas, ne cherche guère à s'étendre hors de ses frontières. De fait, la représentation du cirque britannique dans la presse française est moindre. Henry Thétard assiste tous les ans à une représentation du cirque de Bertram Mills à l'Olympia de Londres – un spectacle dont il loue la qualité à une hauteur quasiment égale à celui de Sarrasani – mais évoque peu les autres firmes du Royaume-Uni. Pour le chroniqueur d'ailleurs, le déclin relatif du cirque anglais serait en partie dû aux « pleins pouvoirs » acquis par le Jack London Club britannique – les défenseurs de la cause animale – dès cette première moitié du XXe siècle[59]. Le cirque britannique présente une caractéristique propre ; le Royaume-Uni est en effet le pays des *halls*. À l'exception du Tower Circus de Blackpool, la Grande-Bretagne ne possède plus d'enceintes exclusivement dédiées au spectacle de la piste comme l'on en trouve à Paris. En hiver, les directeurs préfèrent louer des Halls dans lesquels ils montent des spectacles donnés pour quelques semaines. Les programmes sont souvent particulièrement soignés. Dans ses chroniques, Thétard énumère ainsi l'Olympia, l'Agriculural Hall, le Crystal Palace, l'Alexandra Palace et le Coliseum à Londres, le Bellevue Garden à Manchester ou encore le Kelvin-Hall à Glasgow. Jusqu'à la guerre de 1914, les artistes anglais remportaient un certain

---

[58] DE RITIS Raffaele, « Circus Sarrasani » sur *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/ Circus_Sarrasani (consulté le 26/01/2021).
[59] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 423.

succès en Europe, en particulier les clowns. Le plus illustre partenaire de Chocolat n'est-il pas l'Anglais Georges Foottit ? Toutefois, dans l'entre-deux-guerres les artistes anglais ne s'exportent plus beaucoup. En revanche, les cirques du pays continuent à attirer des vedettes de stature internationale. Par exemple, lors de sa deuxième saison d'hiver à l'Olympia (1921-1922), Bertram Mills présentait déjà des attractions exceptionnelles avec la cavalerie des Schumann (70 chevaux), les trapézistes volants Sigriest-Silbons ou la célèbre acrobate aérienne Lilian Leitzel[60].

En dépit un certain retrait du cirque britannique dans la presse française par rapport au cirque allemand, il est intéressant de constater que sur les 145 articles rapportant des faits divers s'étant déroulés à l'étranger recensés dans les cinq quotidiens analysés, 27 sont présentés comme ayant eu lieu au Royaume-Uni, soit cinq de plus que l'Allemagne, et à peine moins que les États-Unis, premiers du classement avec 29 occurrences. Il est vrai qu'un évènement au potentiel narratif élevé a suscité un certain intérêt de la presse française : l'incendie du cirque Carmo le 20 mars 1930 à Birmingham. L'illusionniste australien Harry Cameron (1881-1944) dit « the Great Carmo » rencontre un fort succès outre-Manche dans les années 1920. Fort de sa réussite, il décide de monter son propre cirque. Après une première expérience en Irlande en 1927-1928, il s'associe aux Mills en 1929. Dès sa première saison, le cirque Carmo propose un programme d'importance marqué d'exotisme « hindou » avec les grandes illusions de Carmo lui-même et la présence du dompteur Togare. Toutefois, l'incendie qui consume le chapiteau à Birmingham n'est pas loin de mettre un terme à l'aventure. Mais ce que retient surtout la presse, c'est la conduite héroïque de Togare qui aurait sauvé les fauves en les guidant hors du brasier à la voix et sans le moindre incident. L'affaire semble au moins en partie véridique, en témoigne la cérémonie de remerciements en grande pompe organisée ensuite pour le dompteur immortalisée par une photographie reproduite sur le site *Circopedia*[61]. Mais, vrai ou faux, cela importe peu : les fondations de la légende de Togare, « le beau dompteur au torse nu », sont posées. Les Français le découvrent quelques années plus tard, chez Medrano entre 1935 et 1937.

3) Les autres pays : pourvoyeurs d'artistes et marchés à conquérir

---

[60] DENIS Dominique, « Bertram Mills Circus – direction Bertram W. Mills » sur *circus-parade* [en ligne], 02/06/2018, https://www.circus-parade/2018/06/02/bertram-mills-circus-direction-bertram-w-mills/ (consulté le 26/01/2021).

[61] STACEY Don, « The Great Carmo » sur *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/ The_Great_Carmo (consulté le 26/01/2021).

Réunir France, Allemagne et Grande-Bretagne dans une première catégorie et rassembler tous les pays européens restants dans une autre seraient assurément réducteur. Comme on l'a vu, des spécificités existent entre pays du « cœur européen » ; il en va de même pour la situation du cirque dans les autres pays, malgré les traits communs déjà exposés (des artistes qui s'exportent mais des compagnies – souvent de moindre importance – qui se cantonnent au marché national).

a) La Suisse et la Tchécoslovaquie : Knie et Kludsky.

La Suisse et la Tchécoslovaquie, tout d'abord, se présentent comme des cas particuliers, intermédiaires. La Suisse, en effet, est une terre de cirque. En plus de fournir des artistes à commencer par l'une des plus grandes vedettes de l'entre-deux-guerres, le clown Grock (Charles Adrien Wettach – 1880-1959), elle abrite également un cirque d'importance : le cirque Knie, portant le titre de « grand cirque national suisse ». Descendant d'une famille de danseurs de cordes autrichiens établis en Suisse depuis le début du XIXe siècle, les quatre frères Knie décident « de transformer leur arène en plein-air en véritable cirque sous chapiteau » en 1919[62]. L'entreprise prospèrent et engagent des numéros de qualité : Thérèse Renz et son éléphant Dicky en 1922 et 1923, les Maximes (trapèze volant) en 1925, le dompteur allemand Otto Sailer Jackson à partir de 1928… La ménagerie s'étoffe également[63]. En 1931, Henry Thétard estime que le cirque helvète se classe au même niveau que celui de Jakob Busch[64]. Le chroniqueur nous apprend que ce succès a aussi des raisons autres que la bonne gestion des Knie. En effet, fidèle à sa tradition, la Confédération helvétique a mis en place des mesures qui favorise le développement de ses cirques nationaux puisqu'elle n'accorde qu'à un cirque étranger par an de pénétrer sur son territoire[65]. De fait, les Knie, exception faite d'une incursion à Strasbourg en juillet-août 1923 et de trois mois passés en Allemagne en 1925, ne se projettent guère à l'étranger[66]. Sur le modèle des cirques allemands, ils louent en revanche leurs numéros pour les saisons d'hiver ; leurs animaux sont ainsi fréquemment applaudis à Paris ou à Londres chez Mills tout au long de la période.

---

[62] DENIS Dominique, « Cirque Knie : les débuts » sur *Circus-parade* [en ligne], 02/02/2019, https://www.circus-parade/2019/02/02/cirque-freres-knie-les-debuts/ (consulté le 27/01/2021)
[63] *Id.*, « Knie 1920-1933 » sur *Circus-parade* [en ligne], 13/03/2019, https://www.circus-parade/2019/03/13/cirque-des-quatre-freres-knie-1920-1933/ (consulté le 27/01/2021).
[64] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 14/03/1931, p. 7.
[65] *Id.*, « Chronique du cirque. La revue de Medrano. – L'entrée en France des cirques étrangers », *Le Petit Parisien* du 19/03/1932, p. 6.
[66] DENIS Dominique, « Knie 1920-1933 », art. cit.

La Tchécoslovaquie présente un cas singulier qui mériterait une étude à part entière. En effet, à la jonction des années 1920 et 1930, l'un des plus grands cirques d'Europe est tchèque. Il s'agit du météorique cirque Kludsky qui, en 32 ans d'existence à peine (1902-1934), atteint des sommets de gigantismes rarement égalés. Inspiré par le passage du cirque Barnum & Bailey à Prague en 1901, Karel Kludský (1864-1927) décide de convertir sa ménagerie en cirque géant. Au fil des ans, il accumule l'une des plus importantes ménageries d'Europe. En 1925, Kludský se convertit en cirque à trois pistes avec un chapiteau capable d'accueillir 10 000 spectateurs. Le cirque voyage alors à travers toute l'Europe centrale et l'Italie. Sa ménagerie compte près de 700 bêtes dont 25 éléphants, 170 chevaux, 74 fauves, trois girafes et un hippopotame. En 1931, 200 succombent à l'hiver ; pour autant, Kludsky est toujours en mesure de présenter une ménagerie… Toutefois, en 1934, les conséquences de la Grande Dépressions contraignent le cirque à mettre fin à ses tournées (à la mort de Karel, ses fils Karel Jr et Rudolf lui avaient succédé à la tête de l'entreprise)[67]. C'est finalement à ce moment-là que Kludsky se fait connaître en France. En effet, les animaux de la ménagerie sont vendus aux enchères ; les frères Amar en profitent pour faire l'acquisition d'un groupe de tigres, de douze chevaux mais, surtout de seize éléphants qui jouent un rôle déterminant dans leur succès des années à venir[68].

b) L'Espagne, la Belgique et les Pays-Bas

L'Espagne, la Belgique et les Pays-Bas constituent les exemples typiques de ces marchés à conquérir. Tous trois possèdent une tradition circassienne ancienne et vivace incarnée par de vieilles familles ; certains artistes fameux en sont issus. Des clowns espagnols (le catalan Charlie Rivel, les Pompoff ou encore Mariano) ou belges (les Sosman) rencontrent un beau succès en France, tout comme plusieurs écuyers (les Belges Semay ou les Néerlandais Carré). Les Pauwels, d'origine belge, ont également formé une pléiades d'artistes applaudis sur les pistes françaises. Néanmoins, ces pays n'abritent aucun cirque de stature internationale et sont très fréquemment visités par les cirques allemands et français. On a déjà évoqué les tournées de certains cirques allemands en Espagne. Ajoutons-y celle des français Palisse (1921), du Zoo-Circus en 1927 et de l'Olympia, dirigé par Alfred Court lui aussi, en

---

[67] VACULÍK Pavel, « Cirkus Kludsky » sur *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/ Cirkus_Kludsky (consulté le 27/01/2021).
[68] DENIS Dominique, *Les Cirques des frères Amar*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2006, p. 74-75.

1934[69]. Toutefois cette dernière tournée est un échec. En effet, comme l'explique Dominique Denis, depuis 1927 le cirque en Espagne avait fortement progressé et les circassiens espagnols étaient déterminés à ne plus se laisser envahir par la concurrence étrangère[70]. De toute façon, deux ans plus tard le début de la guerre civile coupe court à toute velléité de tournées dans le pays.

Plus encore que l'Espagne, le Benelux constitue la destination privilégiée des grands cirques français ou allemands en quête de parts de marché. Comme le souligne, Dominique Denis, à l'époque, la région bénéficiait d'un niveau de vie élevé et ses habitants goûtaient particulièrement les spectacles. C'est pour cela que le Zoo-Circus s'y rend en 1926[71]. Entre 1925 et Pâques 1928, le tout jeune cirque Amar passe la majorité de son temps en Belgique ou aux Pays-Bas. Il revient en 1934[72]. Les Bouglione entretiennent aussi un lien particulier avec la Belgique. Plusieurs membres de la famille sont nés dans ce pays, lors des séjours de sa ménagerie dans la région avant la Grande Guerre. Après un début de saison difficile en Catalogne[73], les Bouglione retournent outre-Quiévrain en 1929. Ils reviennent en 1937 pour présenter leur célèbre pantomime *La Perle du Bengale* puis effectuent de nouvelles tournées en 1938 et 1939 (sous l'enseigne de « The French Barnum Circus »)[74].

c) La Suède et le Danemark

La question du cirque en Scandinavie permet d'attirer l'attention sur un point méthodologique important. Les nationalités au cirque constituent une problématique tout aussi importante qu'intéressante. Cependant, on ne peut faire confiance aux seuls anthroponymes pour les déterminer. De manière générale, ceux-là s'avèrent extrêmement trompeurs et d'abord en raison d'un recours massif aux pseudonymes qui parfois, remplacent complètement l'identité première de l'artiste. Si l'on se doute bien que Togare n'est pas né sous ce nom, pour d'autres cela se révèle bien moins évident. La liste d'artistes établie dans le cadre de ce mémoire regorge de tels exemples. Ainsi, les jongleurs Cinquevalli, Salerno et Spadoni s'appellent en réalité Emile Otto Lehmann-Braun, Adolf Behrend et Paul Krause et

---

[69] BECH I BATTLE Ramon, *La Història del Circ a Barcelona del segle XVIII a l'any 1979*, Barcelone, Viena/Ajuntament de Barcelona, 2015, p. 257-266 ; COURT Alfred, *La Cage… op. cit.*
[70] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°5… op. cit.* p. 3-20 et 70-73.
[71] *Id.*, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 76.
[72] *Id.*, *Les Cirques… op. cit.* p. 36-47 et 74-75.
[73] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Les cirques forains en période hivernale […] », *Le Petit Parisien* du 22/02/1929, p. 6.
[74] DENIS Dominique, « Sampion Ier Bouglione et ses cirques » sur *circus-parade* [en ligne], 01/09/2018, https://www.circus-parade/2018/09/01/sampion-ier-bouglione-et-ses-cirques/ (consulté le 27/01/2021).

ne sont donc pas italiens mais tous allemands. Parfois, il est tout aussi hasardeux de s'avancer sur la nationalité d'un artiste même lorsqu'il ne travestit pas son nom. En effet, les familles banquistes sont extrêmement attachées à leur nom qu'elles conservent et continuent à transmettre même si elles ont quitté leur pays d'origine depuis plusieurs générations. Le cirque scandinave en offre une belle illustration. Grâce aux programmes retranscrits dans l'ouvrage de Dominique Denis[75], on sait que la cavalerie d'Amar est présentée à partir de 1928 par un certain Jean Gautier (parfois orthographié « Gauthier »). On pourrait légitiment penser avoir affaire à un Français ; pourtant s'il appartient bien à une famille d'origine française, Jean Gautier est suédois. Comme nous l'apprend Henry Thétard, son ancêtre, Didier Gautier, s'est en effet établi en Suède en suivant Bernadotte, au début du XIXe siècle[76]. Sont également Suédois M. Haeckanson-Petoletti et son fils, Fred, ou bien l'écuyère Baptista Schreiber. Dans l'entre-deux-guerres, le cirque est bien implanté en Scandinavie. Ainsi, lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale, Alfred Court y a trois groupes engagés : un mixte chez Scott (Bronett) en Suède, un autre présenté par Kovar au Danemark et les tigres de Franz Trubka en Suède eux aussi[77]. Cependant comme le montrent les exemples suédois, le cirque fut introduit dans la région par des banquistes étrangers qui demeurent, dans l'entre-deux-guerres, les principales familles de cirque scandinaves[78]. Les circassiens danois les plus célèbres sont les Schumann, d'origine allemande, qui dirigent le cirque de Copenhague entre 1918 et 1937 mais tournaient déjà dans la région depuis le XIXe siècle[79]. Applaudis dans les cirques parisiens à plusieurs reprises, ils sont fréquemment évoqués dans les chroniques d'Henry Thétard. Enfin, le cirque de Copenhague fait l'objet d'un « coup de projecteur » malheureux dans la presse française, puisque c'est dans son enceinte que la vedette Lilian Leitzel fait une chute mortelle le 13 février 1931[80].

---

[75] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 49, 52, 73, 83-84, 102-105 et 126.
[76] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 29/12/1932, p. 8.
[77] COURT Alfred, *La Cage… op. cit*., p. 158.
[78] Dominique Denis a écrit un article sur ces pionniers du cirque en Scandinavie : DENIS Dominique, « Premiers voltigeurs équestres en Scandinavie » sur *circus-parade* [en ligne], 17/02/2019, https://www.circus-parade/2019/02/17/premiers-voltigeurs-equestres-en-scandinavie/ (consulté le 27/01/2021).
[79] DENIS Dominique, « Cirque de Copenhague » sur *circus-parade* [en ligne], 23/11/2016, https://www.circus-parade/2016/11/23/cirque-de-copenhague/ (consulté le 27/01/2021) ; *id.*, « Circus Schumann – direction Gotthold Schumann », sur *circus-parade* [en ligne], 24/05/2020, https://www.circus-parade/2020/05/24/circus-schumann-direction-gotthold-schumann/ (consulté le 27/01/2021).
[80] L'acrobate succombe deux jours après, le 15 février. Dès le 17, la nouvelle est rapportée en Algérie dans *L'Écho d'Alger* : « Mort tragique de Lilian Leitzel », *L'Écho d'Alger* du 17/02/1931, p. 4.

d) Le paradoxe italien

On ne compte plus les circassiens italiens ou descendants d'Italiens établis en France dans l'entre-deux-guerres. Les Zavatta, Bouglione, Frediani, Fratellini ne constituent qu'une poignée d'exemples d'une très longue liste. Les banquistes italiens font aussi partie de ces familles qui ont diffusé le cirque à travers l'Europe dès la fin du XVIIIe siècle. À partir de 1784, Antonio Franconi (né à Udine à 1737) présente ses pantomimes en France ; il fonde ensuite le célèbre Cirque Olympique de Paris fin 1807[81]. Par la suite, les Cineselli vers 1872 puis les Truzzi s'établissent durablement en Russie ; les Sidoli leur emboîtent le pas, en Roumanie, vers 1886[82]. La culture circassienne de l'Italie et ses ressortissants ne fait donc aucun doute. Mieux que cela, on pourrait même dire que l'Italie « fait » cirque, au constat du nombre d'artistes qui se choisissent des noms de piste « italianisant ». D'ailleurs, c'est bien du nom de Zemganno qu'Edmond de Goncourt baptise ses acrobates fictifs en 1879[83]. Si la présence de cirques en Italie durant l'entre-deux-guerres ne fait aucun doute, ceux-ci sont absolument inconnus en France. La question des relations entre les cirques et le pouvoir fasciste peut légitimement se poser. En 1927, un article paru en une de *L'Écho d'Alger* raconte qu'après qu'un clown ait chanté une chanson contestataire contre Benito Mussolini à Sarajevo, le consul italien a fait pression sur le préfet pour que le cirque soit chassé et le clown renvoyé[84]. Le Duce n'aimerait-il pas le cirque ? Quelques firmes étrangères visitent pourtant la Péninsule durant les années 1920 et 1930. En 1924, on confie aux Vesque que les artistes français, mais surtout anglais seraient « fort mal reçus » en Italie[85]. Lors de leur grande tournée de 1931, les Amar visitent le nord du royaume[86]. L'Italie du cirque se fait principalement connaître en France à travers des faits divers. Mais ceux-ci restent rares : sur l'échantillon d'articles dépouillés seulement quatre rapportent un fait divers ayant eu lieu en Italie – une proportion dérisoire. Aucun, de surcroît, ne mentionne le nom du cirque où a eu lieu l'évènement. Au regard de l'importance de l'Italie et des Italiens dans le milieu du cirque européen, cette sous-représentation du cirque italien dans la presse française d'entre-deux-guerres apparaît comme un véritable paradoxe, dont les causes semblent difficiles à appréhender.

---

[81] DENIS Dominique, « Antonio Franconi, cirque et dynastie », sur *circus-parade* [en ligne], 06/11/2016, https://www.circus-parade/2016/11/06/antonio-franconi-cirque-dynastie/ (consulté le 28/01/2021).
[82] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.*, p. 133-134.
[83] GONCOURT (de) Edmond, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1879.
[84] « L'Italie fasciste. Les excès d'une police fanatique », *L'Écho d'Alger* du 29/09/1927, p. 1.
[85] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 56.
[86] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 64.

e) L'Europe orientale et l'URSS

La représentation du cirque dans les nations d'Europe orientale apparaît beaucoup plus proportionnée. La presse y fait rarement référence, mais cela n'étonne pas. Quelques artistes originaires de la région se produisent en France au cours de la période, des Hongrois et des Roumains surtout, preuve que le cirque est bien implanté dans ces pays. Le public a-t-il connaissance de leur origine toutefois ? Rien n'est moins sûr. Si les Magyars, sauteurs à la bascule, donnent un certain indice sur leur provenance, dans le cas de leurs homologues et compatriotes, les Faludys, c'est bien moins évident. De fait, le cirque d'Europe orientale apparaît principalement au travers, là encore, de faits divers. Au sein du corpus, quatre articles mentionnent la Hongrie et quatre autres la Pologne ; trois se réfèrent à la Yougoslavie, quand la Russie, la Lettonie et la Lituanie (orthographiée « Lithuanie ») se contentent d'une mention chacune. La Roumanie et la Bulgarie sont absentes de ce corpus. Signalons qu'une part difficile à estimer mais certainement assez importante de ces nouvelles rapportées peut être tenue pour fausse. Le cadre de l'action demeure en général extrêmement flou et relater l'évasion d'un lion en Hongrie ou l'accident d'un dompteur en Pologne apparaît comme un moyen facile d'offrir un peu d'évasion au lecteur français en manque de sensations.

À propos du cirque en Union soviétique, on renverra à l'excellent livre de Miriam Neirick sur le sujet[87]. On se contentera d'écrire ici que la tradition circassienne est très forte en Russie et en URSS de manière générale où le cirque constitue un divertissement extrêmement populaire. Lénine, qui a compris le potentiel du cirque en matière de propagande, en fait un art prioritaire. Dès 1919, il signe un décret qui pose les fondations de la nationalisation du cirque russe. Un bureau du cirque est créé. Les principaux établissements sont nationalisés et en 1927 une école de l'Art du Cirque et de la Scène voit le jour à Moscou. Le cirque soviétique, subventionné et contrôlé par le régime, possède donc un statut complètement différent de son pendant occidental. Pour des raisons d'ordre géographique et climatique, le cirque en URSS reste une affaire d'enceintes stables. Chaque grande ville du pays possède son cirque fixe. L'Union Soviétique est un pays fermé ; son cirque fonctionne essentiellement en vase clos, de façon presque contre-nature. Si quelques échanges avec le cirque occidental existent, ceux-ci restent exceptionnels. En 1927, Togare devient l'un des rares artistes occidentaux à se produire au cirque de Leningrad, comme il l'immortalise dans

[87] NEIRICK Miriam, *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: A History of the Soviet Circus*, Madison, University of Wisconsin Press, 2012.

son album souvenir[88]. Si rares que dans les colonnes du *Cirque dans l'Univers*, en 1996, le dompteur russe Nikolaï Pawlenko confie que Togare a influencé toute une génération de dompteurs soviétiques[89]. Dans l'autre sens, la venue d'artistes soviétiques à l'Ouest est rarissime. Ceux que l'on peut applaudir sont souvent des réfugiés, partis pour ne plus revenir. C'est le cas de la fille de Raspoutine, Maria, qui se produit un temps en chez Paula Busch en Allemagne (Figure 4) puis en France où elle présente des poneys[90]. En France, si *L'Humanité* est admiratrice du modèle soviétique, pour la presse plus conservatrice, l'URSS et son cirque constituent un lointain ailleurs vers lequel on ne se risque guère. Même Henry Thétard, lorsqu'il s'y risque, emploie un conditionnel si inhabituel chez lui…

Figure 4 : « Maria Rasputin in: "Der aus Sibirien"», affiche, ateliers Adolph Friedländer, 1929, 65 x 90 cm (Université d'Amsterdam, TEY0010001567).

[88] *Circus-, Varietè- und Artistenarchiv* de Marburg, « Das Erinnerungsalbum des Tiger- und Löwenbändigers Togare », 1924-1935.
[89] PAWLENKO Nicolaï, MAUCLAIR Dominique, JACOB Pascal, « Le maître des tigres », *Le Cirque dans l'Univers*, n°181, 1996, p. 8-11.
[90] « Maria Raspoutine artiste de cirque », *Le Petit Parisien* du 14/10/1930, p. 2.

Ce que montre cet état des lieux du cirque en Europe c'est que, en 1920, celui-ci est diffusé à travers tout le continent et déjà profondément implanté. Chaque pays possède ses entreprises et la concurrence est féroce ce qui pousse justement certains cirques à s'expatrier le temps d'une saison. Toutefois, contrairement au siècle précédent, les marchés locaux sont déjà bien en places : chaque pays est doté de petites et moyennes entreprises bien implantées localement. De fait, le nombre de cirques capables de s'exporter tend à se réduire dans l'entre-deux-guerres. En effet, pour réussir à l'étranger, un cirque doit être suffisamment important pour supplanter la concurrence locale. Comme on a pu le voir des cirques Bouglione ou Olympia en Espagne, cela n'est pas toujours évident.

E) La diversité des entreprises circassiennes en France.

1) Considérations générales

On a déjà utilisé l'expression de « cirque français » à plusieurs reprises. Mais que signifie-t-elle au juste ? À combien d'entreprises fait-on référence en l'employant ? Autrement dit, quelle est la situation entrepreneuriale du cirque en France entre 1919 et 1939 ? Il faut préciser d'emblée que dresser le compte exact des entreprises circassiennes en France au cours de la période relève de la mission impossible. Cette partie cherche donc moins à tendre vers une exhaustivité illusoire qu'à donner des ordres d'idées. Par ailleurs, la notion d'entreprise n'est pas la plus adaptée pour dépeindre le paysage circassien. En effet, certains directeurs se font une spécialité de changer le nom de leur cirque régulièrement, tandis que certaines licences passent régulièrement de main en main. Aussi, on parlera plutôt d'enseignes et de directions. Dans cette tâche de recensement partiel, le *Grand répertoire* de Robert Barrier s'est révélé un outil précieux[91].

Un premier trait marquant du cirque français de l'époque est la prédominence du modèle itinérant. Au total, 116 enseignes de cirque voyageur tournant principalement en France et en Afrique du Nord ont été relevées dans la presse. Robert Barrier a permis d'en identifier 132 de plus, élevant le total à 248 noms portés par des cirques itinérants au cours de la période. Il faut y ajouter deux enseignes sédentaires mais temporaires : le Nouveau cirque de la rive Gauche des Amar installé en région parisienne fin 1936 et le Cirque des Cirques dirigé par Jean Houcke et installé au Grand Palais à l'occasion de l'Exposition universelle de

[91] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.*

1937. Toutes ces enseignes n'ont pas existé en même temps, bien sûr. Les activités de certains de ces cirques, comme Moustier, ont cessé dès 1919. A l'inverse, d'autres, comme Zavatta (1936) ou le cirque Van Crayenet (1936), ont été créés à la fin des années 1930. Plusieurs ne vécurent que quelques saisons comme Monbar (1919-1921), Fratellini (1930-1931) ou Medrano-Voyageur (1936-1937). Enfin, on dénombre beaucoup d'enseignes éphémères.

Pour s'en rendre compte, il faut s'intéresser à la direction de ces cirques. Elle a été identifiée pour 191 d'entre eux (76 % des cas). Cependant on ne retrouve pas 191 directions différentes, mais 149. Jules et Alfred Court se distinguent comme les champions des changements d'enseignes ; ils en dirigent ou co-dirigent huit entre 1919 et 1934. De plus, leur neveu Charles lance son Cirque Géant en 1935[92]. Les Bouglione ne sont pas en reste avec leurs six enseignes différentes utilisées en France (il faudrait ajouter celles employées lors de tournées à l'étranger). Pierre Périé, un spécialiste des associations, codirige cinq cirques différents durant la période. Sporadiquement, il tourne sous son propre nom entre 1922 et 1927. Avant de se fixer en louant puis rachetant le nom « Pinder » (porté à partir de 1929), les Spessardy repeignirent plusieurs fois le fronton de la caisse (cirque Spessardy en 1922-1925 puis New-Circus en 1928). À la tête de compagnies plus modestes, on peut encore citer les Robba tour à tour associés aux Gruss (cirque Gruss-Robba au début des années 1920) puis aux Falck avec un cirque Victorius, avant de diriger un Cirque de l'Époque.

Une très grande disparité existe entre les différentes compagnies. Aux côtés d'une poignée de mastodontes qui accaparent la majeure partie des attentions, on retrouve un certain nombre de cirques dits moyens et, surtout, une multitude de petites entreprises. D'après ce que les sources nous permettent d'en appréhender, on distingue encore de forts écarts entre ces dernières. Certains petits cirques forains comme Zanfretta et Fanni entretiennent une solide réputation acquise sur la Foire du Trône – Fanni fait par exemple l'objet d'une *Chronique du cirque*[93] – tandis que d'autres ne possèdent même pas de chapiteau et travaillent « en palc » (plein air). En octobre 1926, Juliette Vesque raconte que lors de son retour nocturne du Cirque de Paris elle a longé le campement du « tout petit cirque Falk » sans le remarquer ni même se douter de sa présence[94]. Les recherches dans les colonnes de *L'Écho d'Alger* ont permis de mettre à jour de nombreuses entreprises, souvent modestes, dont Robert Barrier ne fait pas mention (Di Martino, Fernandez, Girolimo, Mexico, Vidirique,

---

[92] *Ibid*. p. 71.
[93] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A la foire du Trône, *Le Cirque* Fanni », *Le Petit Parisien* du 29/04/1934, p. 7.
[94] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 132.

Terzinio…). Des recherches effectuées dans des quotidiens locaux à travers toutes les régions de France permettraient d'en mettre au jour bien d'autres. Il en résulte une grande difficulté à évaluer la surface occupée par ces petites ou très petites entreprises dans l'écosystème circassien français.

Cet univers est en constante recomposition, avec ses valeurs sûres, ses montées en puissance régulières, ses lentes déchéances et ses aventures météoriques. Il est possible de diviser la période en quatre temps principaux qui dessinent une forme de double vague. L'immédiat après-guerre et le début des années 1920 sont marqués par une remise en ordre du monde forain et circassien après le conflit. Certaines figures du milieu d'avant-guerre ont définitivement fait leur temps et d'autres tâchent tant bien que mal de reprendre le cours de leurs activités ; surtout, de nouveaux acteurs émergent. La reconstruction rapide constitue une occasion en or pour certains entrepreneurs talentueux et les Années folles s'ouvrent comme une ère de prospérité pour le monde du spectacle. Le Zoo-Circus domine alors l'industrie du cirque itinérant en France. À partir de 1930 s'ouvre une période de difficultés. Pour le cirque la Grande Dépression dure jusqu'aux années 1934-1935. Ces années se caractérisent par un appauvrissement artistique général et la fin d'entreprises emblématiques au premier rang desquelles le Zoo-Circus (1932) mais également le Cirque de Paris (1930), ou le cirque Palisse (1932). Les établissements plus modestes doivent être nombreux à fermer également, cependant les sources n'en rendent pas nécessairement compte. Vers 1930-1932 on observe une recrudescence des changements d'enseignes. Ce stratagème visant à créer une nouveauté de façade ne traduit pas forcément une grande confiance ou une excellente santé financière. Le début des années 1930 voit s'opérer un chamboulement de la hiérarchie. La crise arase le sommet de la pyramide. L'élite du cirque français n'est plus dominée par un ou deux géants mais par quelques établissements moins imposants qui réussissent à préserver leur santé financière. Il s'agit d'Amar, Bouglione, Bureau ou encore du cirque Pinder des Spessardy. Aucun ne semble véritablement prendre le dessus sur les autres.

À partir de 1934 toutefois, la disparition simultanée de plusieurs grands cirques en France et en Europe et le départ d'autres pour des continents lointains desserre l'étau sur ceux qui sont restés. Dans le même temps, la situation économique française s'améliore ce qui rend le marché à nouveau favorable au développement de compagnies importantes. De surcroît la disparition de ces cirques entraîne une contraction du marché de l'engagement à l'origine d'un rebond qualitatif des programmes, puisque les meilleurs artistes se répartissent entre un nombre d'employeurs plus réduits. Ainsi la seconde moitié des années 1930 constitue une nouvelle période de prospérité pour le cirque en France. Sur le voyage, deux familles tirent

leur épingle du jeu : les Amar et les Bouglione. Les premiers tirent parti de la faillite du cirque Kludsky pour se doter d'une ménagerie de tout premier plan en 1934, tandis que les seconds profitent des difficultés de la direction Desprez pour racheter le cirque d'Hiver la même année.

2) Quelques entreprises notables

Le Zoo-Circus a été présenté, mais comme on l'a entrevu il ne s'agit pas de la seule entreprise notable de l'époque. Cette partie présente ainsi quelques autres cirques marquants dont il sera régulièrement question dans la suite de ce mémoire. En 1927, les sœurs Vesque distinguent six grands cirques voyageurs : « les deux Rancy, le Zoo-Circus, Bureau, Palisse… et Pinder. Viennent ensuite en seconde ligne Lamy et… » Elles n'ont jamais complété l'espace laissé à cet effet. Elles ajoutent : « Quant à Bouglione c'est bien autre chose[95]… » Elles ne parlent pas encore des Amar qui, à cette époque, tournent surtout dans le Benelux.

a) Vieilles familles et vieilles enseignes : Rancy, Houcke, Pinder et Bureau

Les Rancy ont beau s'enorgueillir d'appartenir à l'une des plus vieilles dynasties circassienne de France, ils possèdent comme nombre de leurs confrères banquistes des origines étrangères et italiennes. Né en France, Théodore Rancy (1818-1892) est le fils des danseurs de corde italiens Sabine Avarini Carix et Jean Dominique Ranz dit « Rancy ». Occupant divers emplois banquistes, Théodore se spécialise finalement dans le travail d'écuyer de haute école. En 1855, il épouse Olive Loyal – de la dynastie ayant laissée son nom à la fonction de présentateur dans le cirque français – et l'année suivante ils se lancent dans l'exploitation de leur premier cirque qui voyage sous un « parapluie » (chapiteau à mât unique). Rancy se fait rapidement un nom et se spécialise dans les semi-constructions de bois. Il en aurait fait ériger dans plus de 200 villes françaises et belges. Le cirque Rancy est invité à donner des représentations en Égypte pour l'inauguration du Canal de Suez (1869). Théodore Rancy est également à l'origine de la construction du cirque fixe de Lyon (1882) et du Havre (1887) et donne la représentation inaugurale du cirque d'Amiens en 1889. À la mort de Théodore en 1892, son épouse reprend les affaires familiales avant d'en confier la direction à leur fils Alphonse (1861-1932) à partir de 1902. Le frère d'Alphonse, Napoléon (1866-1932)

[95] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°8 (1927), p. 30.

lance son propre chapiteau en 1909[96]. Ces deux établissements restent des valeurs sûres tout au long de l'entre-deux-guerres. Les deux frères meurent au cours de la même année 1932, d'une cause semblable – un accident de voiture. Leurs veuves et enfants reprennent la direction après eux. Alphonse Rancy inscrivait des fauves à son programme à la différence de son frère qui misait tout plutôt sur la cavalerie[97]. Les Rancy sont des figures bien connues du cirque français, respectées et se donnant une certaine stature. En 1927, l'association La Piste voit le jour. Elle est destinée à aider les artistes et les circassiens en difficulté sur le mode du secours mutuel. Alphonse Rancy en devient le premier président. Les sœurs Vesque font d'ailleurs partie de cette association et sont proches de certains membres de la famille.

Dans l'entre-deux-guerres, les Rancy sont proches d'une autre vieille dynastie banquiste : les Houcke. Ces derniers font partie de ces familles françaises qui ont introduit le cirque équestre en Scandinavie au début du XIXe siècle. L'écuyer Jean-Léonard Houcke (v. 1808-1863), le fondateur de la dynastie, s'établit d'abord en Suède puis ses enfants dirigèrent des établissements au Danemark et en Norvège. Un de ses fils, Hippolyte (1850-1925), prit aussi la tête, en France, de l'Hippodrome de l'Alma de 1890 à 1892[98]. Petit-fils de Jean-Léonard, Jean Houcke (1878-1973) est l'un des plus importants directeurs de l'entre-deux-guerres. Il épouse Marcelle Rancy (1894-1963) en 1914 et à partir de 1921, il dirige le cirque municipal d'Amiens[99]. Avec son épouse, il administre plusieurs chapiteaux : le cirque Marcelle-Houcke-Rancy puis Houcke-Rancy ainsi qu'un cirque Houcke. En 1937, Jean Houcke dirige le Cirque des Cirques de l'Exposition universelle (spectacle donné dans l'enceinte du Grand Palais)[100]. Les Houcke restent eux aussi fidèles à la tradition. Jean est un homme de cheval accompli et tous ses enfants travaillent un temps comme écuyers.

Le cirque Bureau est une valeur sûre de l'entre-deux-guerres. Il s'agit d'une entreprise sérieuse et respectée qui jouit d'une excellente réputation en province. Fondée par Jean Bureau en 1854, l'entreprise est dirigée depuis 1923-1924 par Anna Ferroni – la petite-fille de Jean – et son mari Jules Glasner. Tout au long de la période, elle fait preuve d'une croissance raisonnée et se construit une solide réputation en province, grâce à ses programmes de

---

[96] DENIS Dominique, « Théodore Rancy et ses cirques » sur *circus-parade* [en ligne], 8 mars 2017, https://www.circus-parade/2017/03/08/theodore-rancy-cirques/ (consulté le 03/05/2021).
[97] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 206.
[98] DENIS Dominique, « Hippodromes parisiens » sur *circus-parade* [en ligne], 24/06/2016, https://www.circus-parade/2016/06/24/hippodromes-parisiens/ (consulté le 10/05/2021) ; JANDO Dominique, « Gilbert Houcke » sur *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/Gilbert_Houcke (consulté le 10/05/2021) ; THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 135.
[99] DENIS Dominique, « Cirques en bois et en pierre d'Amiens » sur *circus-parade* [en ligne], 28/02/2018, https://www.circus-parade/2018/02/28/cirque-amiens/ (consulté le 10/05/2021).
[100] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 130.

qualités et à la fidélisation de son public[101]. Son itinéraire varie peu d'une année sur l'autre. Robert Barrier explique que cela permet de réduire les frais publicitaires puisque la venue de Bureau est « quasi annuelle et attendue[102] ». On l'observe effectivement dans *L'Ouest-Éclair* qui ne manque jamais d'annoncer le retour de Bureau. Sa réputation est déjà ancienne. En 1919, le quotidien annonce le retour prochain de Bureau à Rennes, qu'il n'avait pas visité « depuis 7 ans au moins » ; mais en dépit de cette longue absence « la réputation du Cirque Bureau n'est plus à faire, tous les Rennais connaissent cet établissement dont ils ont conservé le meilleur souvenir[103] ». À noter que la direction de Bureau reste fidèle au cirque à l'ancienne tel qu'il se pratiquait au temps de la naissance de l'enseigne : les attractions équestres restent au cœur du programme et les fauves n'y ont pas le droit de cité.

Fondé en 1854 par les frères écossais Georges et William Pinder, le cirque Pinder s'installe définitivement en France vers 1870. L'entreprise prend de l'importance au cours des années 1900 et acquiert une certaine renommée à travers le pays, notamment grâce à l'action de Lewis Lévy, son très compétent avant courrier. Le cirque voyage par la route, par traction hippomobile. Engagé dans ces années-là, Alfred Court a livré ses souvenirs dans un article paru dans le *CDU*[104]. Il dresse un tableau pittoresque de ce Pinder Belle Époque qui permet de mettre en perspectif la modernisation rapide qu'a connu le cirque itinérant dans la quinzaine d'années suivante. Au sortir du premier conflit mondial, Pinder a perdu de sa superbe. Les réquisitions l'ont amputé de la majeure partie de sa cavalerie sur laquelle reposait une bonne partie du programme d'avant-guerre. De plus, Pinder ne parvient pas à s'adapter aux transformations de l'industrie et souffre de la concurrence qui émerge dans les années 1920. Lewis Lévy décède en 1921 et Arthur Pinder – le petit-fils de William – en 1924. Neuf ans plus tard, on se rappelle encore d'Arthur Pinder. C'est du moins le cas des sœurs Vesque qui écrivent à son sujet : « Le nom d'Arthur Pinder évoque toujours les mêmes souvenirs : Un homme, habile, bon directeur, maquignon… et poivrot […]. Néanmoins on l'aimait pour ses réelles qualités et on le regrette[105]. » En 1924, la veuve et les deux fils d'Arthur reprennent la direction mais font faillite en pleine saison 1928.

Lors de la vente aux enchères qui se tient à Montauban, les Charles et Roger Spessardy se portent acquéreurs du matériel. Peu après que Pinder ait déposé le bilan, Joseph

---

[101] DENIS Dominique, « Cirque Bureau, direction Bureau frères » sur *circus-parade* [en ligne], 20/05/2016, https://www.circus-parade/2016/05/20/cirque-bureau-direction-bureau/ (consulté le 20/04/2021) ; THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 94.
[102] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 98.
[103] « Le Cirque Bureau à Rennes », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 19/06/1919, p. 3.
[104] COURT Alfred, « Du cirque, du vrai cirque », *Le Cirque dans l'Univers*, n°16, 1954, p. 17-23.
[105] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 40-41.

« Sampion » Bouglione avait affirmé aux sœurs Vesque : « c'est nous qui rachèterons[106] ». Soit ils se sont finalement ravisés, soit les Spessardy ont offert plus. Toutefois le beau-père de Georges Pinder (le fils d'Arthur) remporte le nom « Pinder » de sorte que les Spessardy doivent le louer jusqu'en 1946, date à laquelle ils le rachètent définitivement[107]. D'origine hongroise, le dompteur Charles (Karl) Spiessert avait adopté le nom de scène Spessardy car il trouvait que le sien sonnait trop germanique[108]. Ses fils, Charles et Roger, avaient dirigé plusieurs affaires dans les années 1920. Sous leur direction, le cirque Pinder se modernise et devient une entreprise de premier plan. Charles Spessardy n'aime guère les chevaux de l'aveu de son frère, il leur préfère les « chevaux à vapeur[109] ». Pinder devient donc un cirque automobile dont Henry Thétard loue l'état du matériel[110]. Celui-ci fait d'ailleurs la fierté du patron[111]. Abandonnant la prédominance équestre de sa précédente itération, ce Pinder-Spessardy va au contraire s'illustrer par sa volonté de toujours sacrifier aux goûts du jour, quitte à s'éloigner un peu du cirque « pur » parfois. En 1933-1934, le cirque présente ainsi une pantomime nautique sur le voyage. Roger Spessardy en conçoit un certain orgueil après coup[112]. À l'époque, Henry Thétard n'est pas aussi enthousiaste ; il la trouve amusante mais sans prétention. Au même moment, il estime toutefois que Pinder est l'un des plus importants cirques itinérants français « sinon le plus important[113] ». Surtout, dans la seconde moitié des années 1930 les Spessardy se font une spécialité de la présentation d'attractions sportives sous leur chapiteau (cf. p. 253).

b) Amar et Bouglione, les rivaux sortis des cages

Il est impossible de présenter les Bouglione sans parler de leurs rivaux, les Amar. Leurs trajectoires respectives sont, à bien des égards, similaires. Elles s'entremêlent et constituent l'exemple idoine pour illustrer la dimension éminemment agonistique de l'industrie circassienne. Amar et Bouglione possède une même origine : le monde forain. Les quatre frères Amar sont les fils du dompteur kabyle Ahmed ben Amar (1853-1913) et de

---

[106] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°9 (1928), p. 48.
[107] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 93-99 ; BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 195-198.
[108] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 17.
[109] *Ibid.* p. 101.
[110] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Les débuts du cirque Pinder », *Le Petit Parisien* du 14/03/1936, p. 7.
[111] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 129-130.
[112] *Ibid.* p. 134-138.
[113] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le cirque Pinder à la porte de Versailles », *Le Petit Parisien* du 30/03/1933, p. 5.

Marie-Gabrielle Bonnefous (1863-1954), appartenant à une famille de forains lozériens. Marie-Gabrielle donna naissance à douze enfants dont cinq sont morts en bas âge. Parmi les survivants, on dénombre une fille et six frères. Quatre nous intéressent ici : Ahmed dit Amar aîné (1888-1963), Mustapha (1896-1980), Ali (1900-1967) et Shérif (1902-1978). Ils grandissent dans la ménagerie familiale où ils s'initient aux arcanes du domptage ; pour la réclame, ils deviennent « les plus jeunes dompteurs du monde ». À la mort d'Ahmed sénior en 1913, la ménagerie Amar est déjà une belle affaire. Sa veuve, épaulée par ses fils, reprend la direction. À cette époque, les Amar font face à la concurrence de Joseph dit Sampion Ier Bouglione (1875-1941) qui dirige la ménagerie du même nom[114]. Il a quatre fils : Alfred dit Alexandre Ier (1900-1954), Joseph connu comme Joseph Ier (1904-1987), Firmin Ier (1905-1980) et Nicolas dit Sampion II (1910-1967)[115]. Sur les foires, une intense rivalité s'installe entre les deux familles. Au sortir de la Grande Guerre, les Amar modernisent leur offre en engageant des casse-cou ou des funambules pour se produire au-dessus de leurs fauves. Ce glissement progressif vers le cirque aboutit, en 1924, à la naissance en bonne et due forme du « Cirque-ménagerie Amar frères ».

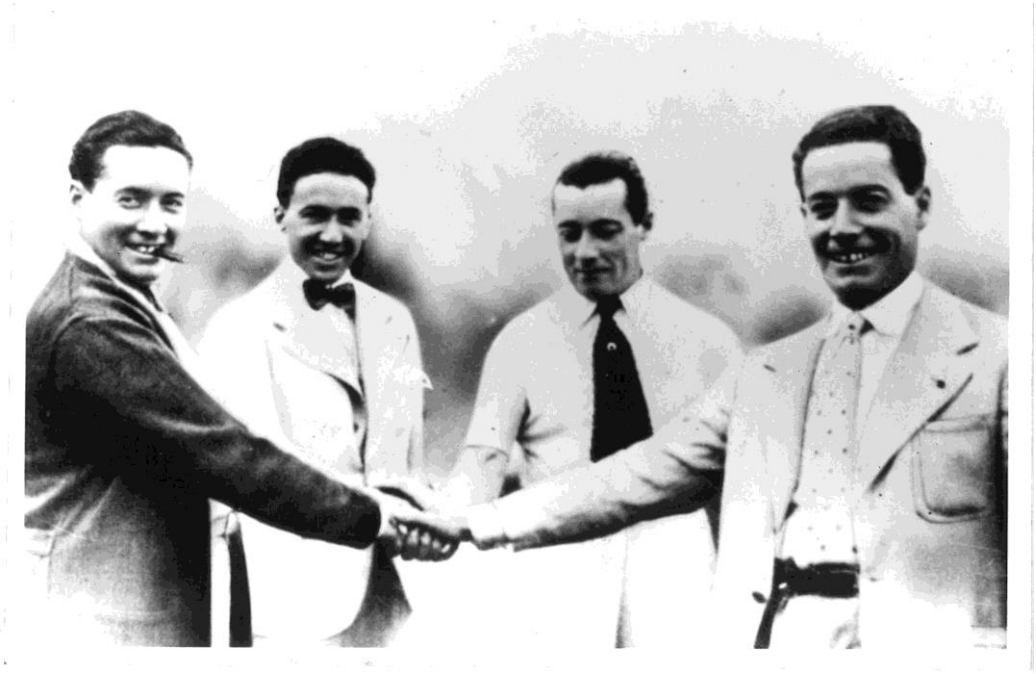

Figure 5 : Mustapha, Shérif, Amar aîné (Ahmed) et Ali Amar, photographie, v. 1930 (Collection du Dr Alain Frère).

[114] DENIS Dominique, *Les Cirques des Frères Amar… op. cit.* ; *id.*, « Sampion Ier Bouglione… art. cit. »
[115] Les Bouglione proposent un défi de taille aux généalogistes. Les membres de cette famille aux nombreuses branches ont en effet pour habitude de porter les mêmes prénoms et les mêmes surnoms d'une génération à l'autre. Le recours à une numérotation s'avère donc indispensable.

La même année, les Bouglione s'associent à Pierre Perié pour assurer la partie animalière de son programme. En 1926, ils rachètent à Marcel Chaffreix un lot d'affiches datant de la tournée 1905 du Wild West Show et lancent ainsi leur « Stade du capitaine Buffalo-Bill ». La réclame est tapageuse, mensongère parfois, mais « cela " prend", prend même très bien » écrivent les sœurs Vesque. Le personnel est tenu de jouer son rôle y compris à l'extérieur de la piste. Les sœurs rapportent que les employés, en tenue de cow-boys, se répandent dans les cafés de la ville où ils « ne parlent – pour la galerie – que de chevaux et de cavaliers ». Elles s'entretiennent avec un cavalier de la troupe qui leur assure que William Cody partagea son entreprise en cinq avant de mourir et que ce cirque est l'une de ces parts ; il affirme que le « Stade » est dirigé par l'un des fils de Cody. Par ailleurs, la direction n'informe pas le personnel des prochaines étapes de la tournée[116]. Peut-être que les Bouglione cherchent à éviter les mauvaises surprises, eux dont les méthodes de contrecarre agressives leur attirent nombre d'inimitiés. En 1928, Charles Court confie aux Vesque que les Bouglione sont « la terreur de toutes les entreprises actuelles[117] ». Un peu plus tôt dans l'année, les sœurs avaient visité le Stade Buffalo-Bill à Sèvres où elles avaient rencontré Joseph Bouglione père. Il n'avait pas voulu leur dévoiler la prochaine étape du Stade. En revanche, il aurait assez aimé savoir ce que faisaient les Amar[118].

[116] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 103-105.
[117] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°9 (1928), p. 111.
[118] *Ibid*. p. 48-49.

Figure 6 : Les 4 Frères Bouglione, affiche, Bedos & Cie, v. 1930-1940, 28 x 38.1 cm (MUCEM, 1955.46.105). (De gauche à droite : Nicolas Sampion, Joseph, Alexandre et Firmin).

Les deux entreprises croissent rapidement. Au début des années 1930, les Amar réalisent leur premier gros coup médiatique. Le contexte économique difficile les pousse à se lancer à la conquête d'autres marchés. En 1929 et 1930, ils visitent l'Algérie et la Tunisie. Puis, entre novembre 1930 et l'été 1931, ils se lancent dans un grand tour de la Méditerranée. À Oran, ils s'embarquent pour le Maroc avant de rejoindre l'Égypte ; ils visitent ensuite la Palestine, le Liban, la Grèce, la Turquie, la Bulgarie, la Roumanie, la Serbie, la Hongrie, l'Autriche et enfin l'Italie[119]. Les Amar parviennent à faire de ce voyage une entreprise éminemment nationale en se présentant comme le cirque français faisant rayonner le pays à l'étranger. Dans la presse, quelques articles tiennent le public informé de l'avancée du cirque. Dans le même temps, les Bouglione profitent de la fin du Zoo-Circus et de Palisse et de l'éloignement provisoire d'Amar pour continuer à se développer. Ils adoptent plusieurs enseignes différentes : cirque International (1930-1931), Hambourg Circus (1931) Jim puis William Pinder (1931-1932) et cirque franco-belge (1932-1933)[120]. La ménagerie témoigne des progrès accomplis par l'entreprise. En juillet 1933, elle abrite : « une quarantaine de beaux fauves, […] deux éléphants, plusieurs buffles et zébus, une antilope-élan, des pingouins, un hippopotame nain du Libéria et un superbe rhinocéros bicorne africain[121]. » En 1934, les Bouglione se décident à tourner sous leur propre nom.

Dans l'histoire entrepreneuriale des deux rivaux, 1934 se présente en année charnière. Les frères Amar font l'achat de 16 éléphants du cirque Kludsky ; le troupeau assoit le mythe Amar et contribue largement au succès immédiat de l'entreprise dont la croissance s'accélère jusqu'en 1939. Les pachydermes permettent à leurs propriétaires de se faire définitivement un nom. Les Bouglione ne sont pas en reste puisque, la même année ils prennent la direction du Cirque d'Hiver – ils l'occupent toujours aujourd'hui. Ils doublent d'ailleurs les Amar qui convoitaient également le poste[122]. Ainsi, les Bouglione disposent en permanence d'au moins un cirque en activité. En mars 1936, les Amar parviennent eux aussi à prendre la tête d'un établissement parisien. Il s'agit de l'Empire, un music-hall situé avenue de Wagram dans le 17e arrondissement, dont le modèle s'inspire du Wintergarden de Berlin en proposant des numéros de cirque et de variété –l'Empire possède une piste convertible en piste. En un peu

---

[119] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 57-65.
[120] *Id.*, « Sampion Ier Bouglione… art. cit. » ; BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 48 et 198.
[121] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Le cirque des frères Bouglione », *Le Petit Parisien* du 12/07/1933, p. 8.
[122] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 76.

moins d'un an, les quatre frères y proposent 18 programmes différents, à l'affiche pour deux semaines chacun. Néanmoins ils finissent par se lasser de cette activité d'établissement sédentaire qu'ils abandonnent en mars 1937. À la fin de l'année 1936, ils deviennent même directeurs d'un troisième établissement en faisait ériger une semi-construction en bois au 42-46 boulevard de Vaugirard (Paris) qu'ils intitulent le Nouveau Cirque de la rive gauche. Cependant, l'aventure tourne court. Inauguré en octobre, ce nouveau cirque doit fermer ses portes dès le 2 novembre sur ordre de la préfecture pour des raisons de sécurité. Les Amar font donc déménager leur semi-construction qu'ils installent à Versailles ; ils y donnent des spectacles en décembre 1936 et janvier 1937[123]. Cependant, ce début d'année 1937 marque la fin des directions multiples pour les Amar. Le cirque itinérant se trouve à son apogée ; il s'agit de la plus grande entreprise sur le voyage de France qui se trouve à la tête d'une ménagerie impressionnante. En 1939, Henry Thétard écrit ainsi que le cirque supplante Sarrasani[124].

Il est intéressant de noter que les deux rivaux pâtissent, dans le milieu, d'une réputation semblable. Leurs origines foraines ne plaident pas en leur faveur auprès des familles de la vieille banque qui considèrent qu'ils n'appartiennent pas au même monde. Mais ce sont aussi leurs méthodes et leur développement rapide qui dérangent. En effet, pour ces familles il s'agit bientôt de nouveaux concurrents sérieux sur un marché déjà fortement concurrentiel. Henry Thétard, qui possède une affection particulière pour le monde forain comme en témoigne son premier ouvrage, *Les Dompteurs* (1928), ne relaie pas ce genre de critiques et, dans ses chroniques, évoque toujours les rivaux avec une certaine complaisance. Il semble personnellement proche des Amar. Les Vesque écrivent en 1939 qu'il paraît chez lui sous le grand chapiteau ; il offre d'ailleurs aux sœurs de leur en faciliter l'entrée[125]. En revanche, Marthe et Juliette Vesque – dont le contenu du journal n'est pas destiné à être connu de leurs contemporains – relaient des propos bien différents au sujet des deux familles. Leur proximité avec certaines vieilles familles comme les Rancy influence assurément leur opinon. Dans leur milieu, les Bouglione n'apparaissent pas plus fréquentables au début des années 1930 que lors de la décennie précédente. Une connaissance des Vesque, un certain M. Marin, circophile connaisseur lui aussi, accuse les Bouglione de tous les vices : contrebandiers, voleurs à la tire, émetteurs de fausse monnaie et même assassins. Il en veut

---

[123] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 87-99.
[124] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le cirque Amar et son zoo ambulant à la Porte d'Italie », *Le Petit Parisien* du 30/06/1939, p. 9.
[125] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°20 (1939), p. 25.

pour preuve qu'en 1932, ils avaient usurpé le nom de Pinder, « causant ainsi préjudice à Spessardy qui lui du moins avait acheté la raison sociale ». Leurs rivaux ne vaudraient pas mieux. « Les Amar, encore de tristes sires – selon M. Marin [–] sont aussi bien capables de tout… et il en sait des choses qu'il ne dit pas…[126] » Ce mépris d'une partie du milieu pour les Amar et les Bouglione se traduit aussi dans les actes. En 1934, les membres de La Piste rejettent à l'unanimité l'adhésion des deux familles. Ils redoutent qu'elles ne détournent une partie de la quête à leur profit[127].

c) Palisse, Pourtier et les semi-constructions.

Palisse constitue peut-être le plus méconnu de ces établissements. Le corpus et les travaux consultés ne comportent que peu d'informations à son sujet. Fondé en 1911 par le clown Alexandre Palisse, ce cirque voyage avec une semi-construction[128]. Il semble qu'il s'installe surtout dans les villes du Nord de la France. Il visite aussi la Belgique et le Luxembourg[129] ainsi que l'Espagne en 1921[130]. Les sœurs Vesque nous apprennent qu'en 1931, Palisse avait passé commande de trois semi-constructions distinctes auprès d'un atelier luxembourgeois ; elles devaient être si importantes que 20 jours seraient necéssaires à leur montage[131]. Le 10 mai 1932, leur ami journaliste Legrand-Chabrier qui a assisté au spectacle à Caen leur rapporte que le programme comprend des artistes réputés : le clown Antonet (associé à Filip pour l'occasion), l'acrobate aérien travesti Barbette (Vander Clyde), les sauteurs à la bascule Freydisson et la cavalerie allemande des Carré[132]. Alexandre Palisse meurt un peu plus tard dans l'année. Sa veuve reprend le flambeau mais cela ne dure guère ; Jerôme Medrano, qui compte investir le marché de l'itinérance, rachète la semi-construction[133]. Marthe et Antoine Pourtier comblent le vide laisser par Palisse dans le Nord de la France. Également spécialisés dans l'exploitation de semi-constructions, ils louent notamment celle ayant appartenu à Palisse et rachetée par Medrano. Ils donnent aussi des représentations dans les établissements fixes, surtout dans le Nord de la France (Douai, Nancy

---

[126] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 40-41.
[127] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°15 (1934), p. 94.
[128] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 187-188.
[129] DENIS Dominique, *Les Cirques des Frères Amar… op. cit.* p. 27 et 67
[130] BECH I BATTLE Ramon, *La Història del Circ a Barcelona del segle XVIII a l'any 1979*, Barcelone, Viena/Ajuntament de Barcelona, 2015, p. 257-266.
[131] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°12 (1931), p. 20-21.
[132] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°13 (1932), p. 51.
[133] *Ibid.*, p. 55a ; BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 187-188.

ou Roubaix) mais pas seulement. De 1935 à 1939, ils dirigent par exemple une construction à Bordeaux[134].

d) Cirques « secondaires » : Lamy et quelques autres.

Fondé en 1836 par Antoine et Adrienne Lamy, le Cirque Français prend bientôt le nom de ses directeurs. Après la Première Guerre mondiale, le cirque Lamy est dirigé par les arrière-petits-enfants de ses fondateurs, Pierre et Adrienne. Après la mort de son premier mari (le fils de Georges Foottit), Adrienne épouse Luigi « Louis » Zavatta, alias Tonino le clown, en 1927. Dès lors, des membres de la famille Zavatta prêtent régulièrement leur concours aux programmes dont la qualité augmente[135]. En 1936, Lamy fête son centenaire. Henry Thétard est convié aux célébrations. Il décrit un programme de très bonne facture avec la cavalerie maison, une entrée clownesque de qualité et les tigres d'Alfred Court présentés par Franz Trubka[136]. Sur ses affiches, Lamy s'autoproclame « plus ancien des cirques français » et « Roi du Cirque ». Dans le corpus d'affiches que conserve le MUCEM, on note aussi que Lamy privilégie les clowns aux animaux exotiques dans sa stratégie publicitaire.

Figure 7 : « Le cirque Lamy n'a que des amis ! », affiche, Bedos & Cie, 39.9 x 29.4 cm (MUCEM, 1955.46.141).

Le cirque Figuier constitue l'exemple parfait pour illustrer l'ancrage régional de certains cirques. En effet, cette entreprise fondée en 1923 par les frères Jules et Jean Figuier,

---

[134] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 201 ; DENIS Dominique, « Hippodrome de Roubaix » sur *circus-parade* [en ligne], 12/11/2019, https://www.circus-parade/2019/01/12/hippodrome-de-roubaix/ (consulté le 08/05/2021) ; *id.*, « Cirques en bois et en pierre de Bordeaux » sur *circus-parade* [en ligne], 12/08/2018, https://www.circus-parade/2018/08/12/cirques-en-bois-et-en-pierre-de-bordeaux/ (consulté le 08/05/2021).
[135] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 147-149.
[136] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le centenaire du cirque Lamy », *Le Petit Parisien* du 17/03/1936, p. 8.

qui tenaient avant cela une baraque de lutteurs forains[137], concentre exclusivement son activité en Bretagne. En 1932, un article de L'Ouest-Éclair annonce :

> Breton, le cirque Figuier l'est doublement. Son directeur est en effet un Servannais et son établissement ne sort point de Bretagne. Tour à tour, les villes bretonnes voient revenir fidèlement chaque année, les voitures bleues à lettres jaunes qui sont un des éléments les plus appréciés de nos foires et de nos fêtes régionales.
> Peu de réclame, mais un spectacle que l'on s'étonne de rencontrer hors des grands cirques[138].

Lorsque l'on n'a pas l'ampleur suffisante pour exalter le sentiment national comme Amar, on peut toujours se rabattre sur l'identité régionale. Cette stratégie, assez peu commune, devait être mentionnée. Antonin Magne réalise plusieurs affiches pour les Figuier, preuve qu'ils ne dirigent pas un cirque si petit que cela (exemple p. 389). On retrouve trace d'une forme de régionalisme dans le nom du « cirque national corse » de la famille Cassuli. Si cette dernière est bien originaire de l'île méditerranéenne, son chapiteau tourne plutôt sur le continent. Selon Henry Thétard, la fondation du premier cirque Cassuli remonte à 1848[139]. Dans les années 1920 le cirque est dirigé par Paul Cassuli (1862-1937) qui l'avait relancé au sortir de la Grande Guerre, en association avec la famille Vasserot. Le cirque possède ses quartiers d'hiver à Epinay-sur-Seine et monte fréquemment sur les foires de la région parisienne. Les tournées prennent fin en 1929, mais dès l'année suivante Paul Cassuli relance un « Grand Cirque national corse », toujours en association avec Eugène Vasserot. Cependant l'affaire ne lui survit pas, après 1937[140]. Cassuli possédait des fauves, comme nous l'apprennent deux faits divers survenu en 1930 et 1937[141].

---

[137] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 102.
[138] « Un établissement breton : le cirque Figuier », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 13/08/1932, p. 7.
[139] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 94.
[140] JANDO Dominique, « Cirque Cassuli » sur *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/ Cirque_Cassuli (consulté le 08/05/2021).
[141] « Les fauves en liberté de Lot-et-Garonne », *Le Petit Parisien* du 07/05/1930, p. 3 ; « Une chasse aux fauves près de Montmorency », *Le Figaro* du 09/08/1937, p. 4.

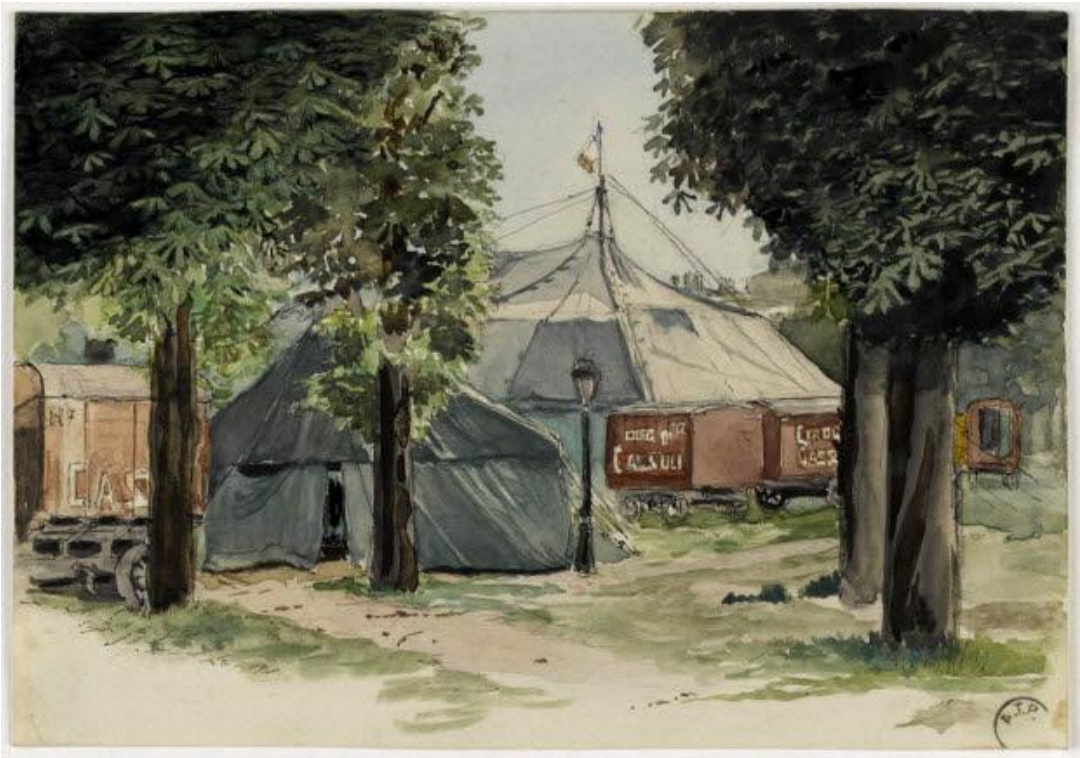

Figure 8 : Le cirque Cassuli, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, années 1920, 11.7 x 16.8 cm (MUCEM, 1968.102.35).

Il convient enfin de présenter rapidement deux autres cirques forains, Fanni et Zanfretta, véritables institutions de la Foire du Trône. Dans l'hebdomadaire *La Semaine à Paris*, un journaliste écrivait en 1928 à propos de Fanni : « Qui ne connaît l'importance de ce "métier", avantageusement connu et particulièrement estimé des amateurs […][142]. » Dans l'entre-deux-guerres, Paulette Fanni et son mari (qui appartient à la famille d'écuyers Cholot) dirigent cet établissement fondé dans les années 1870. Ce cirque présente un spectacle familial résolument attaché à la vieille tradition, qui, effectivement, ravit les circophiles les conservateurs, comme Henry Thétard[143]. En 1939 encore, Legrand Chabriait décrit le programme en ces termes :

> Quant au programme Fanni, il réunit des jeunes numéros de cirque perpétuel [fort] propres à ne pas vous faire douter de la perpétuité de sa culture gymnique et équestre, de génération en génération : travail aux anneaux, perche et bambou japonais, contorsionnistes, mains à mains, trapézistes, antipodistes, travail à la corde, clowns, singes et chiens dressés, oies savantes, chevaux en liberté… cette énumération est preuve de caractère encyclopédique soigneusement maintenu par une direction experte et convaincue en son rôle animateur[144].

---

[142] « Au Cirque Fanni : un beau spectacle de cirque forain », *La Semaine à Paris* du 20/04/1928, p. 32.
[143] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A la foire du Trône, *Le Cirque* Fanni », art. cit.
[144] LEGRAND-CHABRIER, « La Foire aux Variétés : Cirque Fanni », *Ce Soir* du 12/07/1939, p. 7.

Le cirque Fanni est immédiatement reconnaissable par les amateurs de la Foire grâce à son entrée baroque, immortalisée par les sœurs Vesque (Figure 9). On retrouvait une atmosphère semblable chez Zanfretta, l'un de ses principaux concurrents. Robert Barrier affirme que l'on trouve trace d'une troupe acrobatique Zanfretta dès les années 1850. Cette famille, originaire de Vénétie, monte cirque en France dans les années 1870. Tout au long de son existence, il s'installe principalement sur les foires de la région parisienne où il était réputé pour sa parade et ses clowns – membres de la famille. Le cirque Zanfretta mit fin à ses activités en 1937[145], un évènement parmi tant d'autres qui s'inscrit dans le lent processus de déclin de la tradition foraine.

Figure 9 : Le cirque Fanni installé à Saint-Cloud, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1936, 14 x 20 cm (MUCEM, 1968.102.46).

[145] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 247 ; BARRIER Robert et Philippe, *A la découverte des cirques ambulants*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1995, p. 192-195.

e) Les cirques parisiens se lancent sur le voyage.

Le déclin du cirque stable s'observe encore à un autre phénomène. Au cours de la période, on remarque en effet la volonté des cirques parisiens de se diversifier pour tenter de concurrencer les cirques itinérants. Ils tâchent ainsi de monter des enseignes itinérantes, sensés prendre le relais de la maison-mère lors de la saison estivale. Toutes ces tentatives font long-feu cependant. Charles Debray tente, dès 1922, de lancer le Nouveau Cirque en tournée ; l'aventure prend fin au terme de la saison inaugurale. Quelques années plus tard, le Cirque de Paris se dote d'une émanation voyageuse qui met fin à ses activités en pleine saison 1928[146]. À la tête du Cirque d'Hiver, Gaston Desprez fait deux tentatives. En 1930, il décide de lancer un cirque itinérant avec en vedette les trois clowns Fratellini. À l'annonce du grand départ imminent d'un cirque Fratellini au début de l'année 1930, Henry Thétard ne cacha pas son enthousiasme[147]. Un an et demi plus tard, le soufflet est retombé et le ton tout autre : « C'est ce cirque Fratellini […] qui devait, d'après des communiqués ronflants, éclipser les grands cirques d'Europe Centrale. Pour cela, il lui faudra prendre pas mal d'ampleur dans les années à venir […][148]. » En raison d'une conjoncture particulièrement défavorable, l'éphémère cirque Fratellini ne connait pas de saison supplémentaire. Un Cirque d'Hiver en tournée (1932-1933) le remplace mais ne fait guère mieux[149]. Finalement, en 1934, Robert Desprez cède la direction du Cirque d'Hiver aux Bouglione. Jérôme Medrano fait également deux tentatives. La première est relativement heureuse puisqu'il rachète la semi-construction de Palisse dont il « reprend » aussi les villes[150]. Ce Medrano itinérant est de passage en Bretagne en 1933 et 1934. Puis en 1936, Medrano-Voyageur est annoncé en grande pompe. La publicité met alors l'accent sur un Medrano qui se décline dans les « trois genres de cirques » : cirque fixe, cirque construction et cirque volant (Figure 12). En dépit d'un bon programme et d'un matériel important[151], ce cirque ne connut, lui aussi, que deux saisons (1936-1937).

---

[146] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 181 et 190.
[147] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le départ des Fratellini en tournée […] », *Le Petit Parisien* du 15/03/1930, p. 5.
[148] *Id.*, « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 09/09/1931, p. 4.
[149] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 111-112 et 129-130.
[150] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 4.
[151] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le départ de Medrano-Voyageur », *Le Petit Parisien* du 09/03/1936, p. 7 ; *id.*, « Chronique du cirque. Medrano-Voyageur », *Le Petit Parisien* du 13/03/1937, p. 8.

Figure 11 : Medrano-Voyageur à la Porte d'Auteil (Paris) lors de son inauguration le 29 février 1936, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1936, 14.7 x 21.3 cm (MUCEM, 1968.102.2966).

Figure 10 : « Medrano, la seule organisation française possédant les 3 genres de cirque », affiche réalisée par Antonin Magne, Bedos & Cie, 1936, 160 x 240 cm (BNF, département des arts du spectacle, AFF-8656).

f) Le cirque nord-africain

Lors de la phase préliminaire de recherche, j'avais été surpris de rencontrer de nombreux articles portant sur le cirque émanant de journaux imprimés en Afrique du Nord. Ce point a conduit à intégrer *L'Écho d'Alger* parmi les cinq journaux dépouillés de manière systématique. Le travail mené sur ce quotidien a permis de donner un aperçu du cirque en Algérie et, dans une moindre mesure, au Maroc et en Tunisie. On constate d'abord que *L'Écho d'Alger* s'avère plutôt circophile (voir « Le cirque et la presse », p. 101) et il permet de se rendre compte de la vitalité du cirque dans la région. Il n'existe pas de cirque fixe en Afrique du Nord. En revanche, de nombreux cirques itinérants sillonnent ses territoires. Ils se divisent en deux catégories : les cirques autochtones et les cirques de passage. Un certain nombre de petites et moyennes compagnies itinérantes sillonnent en effet le Maghreb à l'année. Le principal d'entre eux est le cirque Nava. Dans la mesure où ce cirque ne semble jamais avoir voyagé en France métropolitaine, il n'a été que peu étudié par les historiographes. Thétard n'en parle ni dans ses chroniques ni dans *La merveilleuse histoire du cirque*. *Circus-parade* et *Circopedia* n'hébergent pas (encore) d'article sur le sujet. Un cirque Nava apparaît certes dans le répertoire de Robert Barrier, mais l'entrée ne fait pas l'objet d'une notice détaillée[152]. Par conséquent la synthèse qui suit a été réalisée à partir des informations recueillis dans *L'Écho d'Alger*.

La première mention du cirque Nava relevée dans le quotidien date de février 1922 et la dernière de 1932. Qu'advient-il de l'entreprise après cette date ? Disparaît-elle ou bien change-t-elle de région d'activité ? Les informations contenues dans le corpus ne permettent pas de répondre à cette question. L'hypothèse du changement d'enseigne semble moins solide, tant Nava avait su se faire un nom dans la région. Dans les années 1920, le cirque Nava est dirigé par Georges Nava dont le patronyme indique une probable origine espagnole ou italienne. Georges Nava présente une entrée clownesque avec son partenaire Piatti. Les programmes proposés semblent qualité. Le cirque engage des numéros à la mode avec des entrées de cage ou des attractions telles que les cascades automobiles d'Abbins en 1927. Lorsque Nava arrive dans les parages d'Alger, *L'Écho d'Alger* laisse la même impression que *L'Ouest-Éclair* lorsqu'il fait référence à l'arrivée prochaine de Bureau à Rennes. Nava apparaît comme une honnête enseigne connu et apprécié qui n'avait pas besoin de déployer une publicité massive pour attirer un public déjà fidélisé et qui attendait chaque année son

[152] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 178.

retour. Georges Nava meurt début mars 1928, à Marrakech. Le communiqué de condoléances qui paraît alors dans *L'Écho d'Alger* témoigne de la très bonne réputation dont l'homme et son cirque jouissait alors dans la région. L'article débute ainsi : « Une bien triste nouvelle nous apprend la mort, survenue à Marrakech, de celui qui, pendant de si longues années a tant amusé et fait rire aux larmes la foule des grands et petits qui fréquentaient le cirque qui portait son nom, et que tous attendaient chaque année avec grande impatience. » Il s'achève de la sorte : « Nous compatissons à leur douleur et adressons à Mme Georges Nava, à ses jeunes enfants et à toute leur famille, nos sincères compliments de vives condoléances[153]. » Venant d'un quotidien régional de la stature de *L'Écho d'Alger*, une telle attention destinée à une famille banquiste est rare. Elle démontre l'ancrage affectif qu'étaient parvenu à consolider les Nava. Huit mois plus tard, la rédaction exprime encore son regret de feu Georges Nava[154]. Dans les années qui suivent, le cirque Nava change possiblement de direction. En 1930 et 1931, il tourne sous l'enseigne d'Alonso-Nava ou Nava-Alonzo ; en 1931, il est parfois annoncé comme le cirque « Rixford-Nava ».

Un certain nombre de cirques métropolitains ou étrangers visitent aussi l'Afrique du Nord. Tirant partie du climat, ils viennent le plus souvent en hiver ce qui leur permet de ne pas interrompre leur tournée pendant la saison froide. Ainsi, Alphonse Rancy visite l'Algérie de décembre 1923 à mai 1924. Jean Houcke et Marcelle Rancy viennent en 1932. En 1930, l'Algérie reçoit la visite de trois des principaux cirques français avec Amar, Buffalo-Bill puis Pinder à partir de novembre ; ce dernier reste jusqu'en janvier 1931. Amar est de retour de décembre 1932 à janvier 1933, de novembre 1935 à janvier 1936 puis lors des fins d'année 1937 et 1938. Certes moins imposant mais original dans son offre, « le cirque nautique » Palmarium s'installe plus durablement dans la région entre 1931 et 1934. Des cirques étrangers tentent aussi l'aventure nord-africaine. Plusieurs sont dirigés par des familles d'origine italienne comme les Amadori (v. 1922-1924), les Zavatta (v. 1922-1923, 1926-1927), les Zerbini (v. 1926), les Fattore (cirque Antonio, cirque Continental, cirque franco-italien) ou encore les Fedrizzi à la tête d'un cirque équestre franco-italien en 1920 avant de voyager sous leur nom propre. Le cirque belge Caroli effectue plusieurs tournées dans la région : en 1924 et 1928 puis de 1933 à 1935 où il adopte le nom de cirque Sibils (les journalistes de *L'Écho d'Alger* épuisèrent toutes les orthographes possibles).

---

[153] « Georges Nava est mort », *L'Écho d'Alger* du 06/03/1928, p. 2.
[154] « Relizane : Le grand cirque Nava », *L'Écho d'Alger* du 02/11/1928, p. 7.

3) Le matériel

Figure 12 : Le cirque Zanfretta installé quai de l'Hôtel-de-ville à Paris, photographie des frères Séeberger, 1913-1931 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine de Charenton-le-Pont, 1FSK12-03 – image prise sur le *cirque-cnac.bnf.fr* [en ligne] : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2298.htm [consulté le 22/05/2021]).

Cette photographie prise par les frères Séeberger qui date vraisemblablement des années 1920 illustre à merveille l'évolution du cirque itinérant dans l'immédiat après-guerre. On peut voir que même le petit cirque forain Zanfretta possédait des camions et un chapiteau à deux mâts. Au début des années 1920, la traction hippique a vécu. Les cirques voyagent soit par le rail, comme Amar, soit par la route comme le Zoo-Circus. De plus, l'électrification des chapiteaux progresse rapidement. En 1923, même le petit cirque Falk en palc possède – depuis peu – un groupe électrogène[155]. On retrouve différents types de chapiteaux que l'on distingue par le nombre et la disposition de leurs mâts centraux – c'est-à-dire ceux qui déterminent la hauteur maximale de la toile. Dans sa forme la plus simple, le chapiteau dispose d'un mât central unique, fiché au milieu de la piste ; on surnomme ces tentes des « parapluies ». En régle générale, les chapiteaux en usage dans l'entre-deux-guerres comportent deux ou quatre mâts, mais certains en comptent plus (six, huit…). Ces mâts

[155] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°4 (1923), p. 15.

peuvent être alignés ou bien disposé en quadrilatère, s'ils sont quatre ; on parle alors de modèle « à l'allemande »[156]. À l'origine, ces mâts sont en bois mais au cours de la période, certains, comme Pinder, commencent à s'équiper de mâts tubulaires en acier[157]. Les dimensions varient fortement. Le premier chapiteau du Zoo-Circus qui avait appartenu au cirque Ancillotti-Plège faisait 36 mètres de diamètre. Par la suite, l'entreprise s'équipa d'une tente de 44 mètres sur 58[158]. Les plus grands chapiteaux accueillent un public conséquent. En 1931, Henry Thétard estime que le chapiteau du cirque Fratellini contenant environ 4000 places est un « chapiteau moyen[159] ». Pour sa première saison en 1929, le Pinder des Spessardy voyage avec un chapiteau de 5000 places[160]. Traditionnellement, la majorité des chapiteaux restent blancs ou de teinte pastel. Lors des « matinées » (représentations données en journée, généralement dans l'après-midi), cela permet de bénéficier en partie d'un éclairage naturel. Ainsi c'est plutôt la peinture des convois qui distingue les enseignes. Grâce aux aquarelles des sœurs Vesque on connaît l'identité visuelle des principaux cirques français. Beaucoup, comme les cirques des Court, le cirque Léonce, Medrano-Voyageur et Cassuli optent pour des voitures rouges[161]. Le Cirque des Cirques (1938) et le Barnum French Circus possèdent pour leur part des voitures bicolores, rouges et blanches. En 1929, celles du cirque Alphonse Rancy sont noires à toit rouge[162]. Les Spessardy, pour leur Pinder, préfèrent l'orange tandis que l'éphémère cirque Fratellini se démarque avec ses voitures jaunes. Zanfretta, enfin, verse dans le multicolore avec des voitures oranges, rouges et vertes[163]. Sampion (Joseph) Bouglione confie aux Vesque que les toiles du chapiteau « s'usent très rapidement » car « les monteurs ne sont pas tous très soigneux et marchent dessus avec leurs gros souliers[164] ». En janvier 1928, Henry Thétard participe à l'inauguration du nouveau chapiteau du Zoo-Circus. En novembre, il confesse qu'il aurait « difficilement reconnu le bel établissement flambant neuf d'il y a dix mois. Toiles délavées, voitures déteintes, tout le matériel accusait la fatigue imposée par la rude tâche de la "ville d'un jour"[165]. » Par conséquent, les grandes compagnies renouvellent fréquemment leurs toiles ou leur parc routier.

---

[156] « Chapiteau » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[157] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit*. p. 128.
[158] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du cirque n°4… op. cit.* p. 29.
[159] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 14/03/1931, p. 7.
[160] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit*. p. 115 et 128.
[161] MUCEM, 1962.67.162, 1968.102.28, 1968.102.29, 1968.102.37 et 1968.102.39.
[162] MUCEM, 1968.102.41, 1968.102.2921 et 1968.102.25.
[163] MUCEM, 1968.102.10, 1968.102.14 et 1968.102.48.
[164] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 104.
[165] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves au Zoo-Circus […] », *Le Petit Parisien* du 18/11/1928, p. 5.

4) Modèles alternatifs : cirques-théâtres, cirques-cinémas, etc.

Le cirque-ménagerie constitue le modèle dominant dans l'entre-deux-guerres. Cependant l'on rencontre aussi quelques modèles alternatifs. Pour le début du XIXe siècle, lorsque le cirque se développe, Christine Carrère-Saucède distingue trois modèles différents : le cirque-manège, appelé à dominer le siècle, le cirque-ménagerie – « d'origine américaine », précise-t-elle – qui le supplante au XXe siècle et le cirque-théâtre[166]. Ce dernier désignait alors un cirque stable pourvu d'une scène et d'une piste « située à la place des fauteuils d'orchestre d'une salle de théâtre » ; on y jouait notamment des pantomimes militaires[167]. La formule permettait de bâtir des bâtiments plus polyvalents que les cirques classiques dont l'agencement circulaire se prête mal à l'accueil d'autres types de spectacle. C'est pourquoi beaucoup de cirques en dur furent détruits, une fois la vogue du cirque équestre passée. En revanche, certains cirques-théâtres qui offraient de meilleures possibilités de reconversions survécurent plus longtemps. Ainsi le cirque-théâtre d'Elbeuf demeure debout aujourd'hui. Durant l'entre-deux-guerres, le cirque théâtre tel qu'on l'entendait au siècle précédent n'existe plus. Toutefois, la mode des pantomimes resurgit au début des années 1930. Les directeurs y voient certainement une manière de régénérer l'intérêt du public à une époque difficile pour l'industrie du divertissement. Il ne s'agit plus de pantomimes militaires toutefois ; les histoires mises en piste sont des appels à l'aventure dans la droite lignée de celles projetées sur les écrans de cinéma. *La Perle du Bengale* des Bouglione remporte ainsi un succès durable à partir de 1935. Sur le voyage, de petits établissements s'intitulent « cirque-théâtre ». Un cirque-théâtre Imperator d'origine belge parcourt la Bretagne en 1926. En dépit de son enseigne, il s'agit d'un établissement modeste. Parfois des compagnies itinérantes s'intitulant théâtre proposent des numéros de cirque, comme ce « Théâtre des Grands Spectacles » vu en Bretagne en 1924 ou le « Théâtre des Illusions » en Algérie (1931).

On retrouve également des cirques-cinémas. Aux débuts du cinématographe, nombre de banquistes s'étaient emparés de cette nouvelle technologie. À la Belle Époque, on pouvait assister à des projections dans beaucoup de baraques foraines[168]. Dans les années 1920 et 1930, surtout, les choses ont changé. Les banquistes considèrent désormais les salles obscures comme de féroces concurrentes et il n'est plus question de favoriser leur développement. Pour

---

[166] CARRÈRE-SAUCÈDE Christine, « Les militaires et le théâtre dans le Sud-Ouest au XIXe siècle : de la salle à la scène », *Annales du Midi*, tome 115, n°244, 2003, p. 563-574.
[167] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 161.
[168] ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1984, p. 23-25.

autant, on rencontre encore quelques reliquats de ce mariage éphémère entre cirque et cinéma. Vers 1923, la ménagerie Marcel possède un « petit cinéma zoologique » projetant la captation d'opérations vétérinaires pratiquées sur des animaux de la collection et les images de tigres et de lions déchiquetant une carcasse de cheval[169]. *L'Ouest-Éclair* du 20 juillet 1926 nous apprend que l'on a dérobé le matériel cinématographique du cirque Figuier, remisé à Quintin (Côtes-d'Armor)[170]. En 1930 cet établissement apparaît plusieurs fois dans ce même journal comme le « cirque-cinéma Figuier ». On ne dispose pas d'information cependant sur le programme proposé et la manière dont la direction mariait cirque et cinéma. Enfin, en juin 1933, le quotidien annonçait un « cinéma-cirque » pour la kermesse de la paroisse Sainte-Thérèse (Rennes). Peut-être s'agissait-il à nouveau de Figuier.

Dans ce cadre des formules alternatives, le cirque Palmarium constitue un cas intéressant. Voyageant en Afrique du Nord entre 1931 et 1934, il s'intitulait le « cirque nautique Palmarium ». La publicité annonçait « les ondines », « la femme volante », « les fontaines lumineuses », « les sorciers chinois » et « la femme sciée en deux ». Plus qu'un cirque véritablement nautique, il s'agissait en réalité de ce que l'on appelle un cirque-music-hall ou cirque-variétés qui proposait sous chapiteau un programme mêlant numéros de cirque et attractions de music-hall, en l'occurrence des grandes illusions. D'autres compagnies itinérantes proposaient des spectacles semblables centrés autour de la magie comme celle de l'illusionniste Joseph Buhot (1895-1971) dit Carrington dans la seconde moitié des années 1930. Il est possible que le Théâtre des Illusions déjà cité ait également donné des spectacles du genre. L'inverse existe également, à savoir des music-halls proposant des attractions de cirque. En France, le plus célèbre est l'Empire de Paris dont les liens avec le monde du cirque se renforcent sous la direction des frères Amar (1936-1937). Pour en revenir à l'élément nautique, en 1933-1934 le cirque Pinder se proclame « cirque sous l'eau ». Il ne présente certes pas un spectacle immergé, mais plutôt une pantomime nautique grâce à un bassin démontable.

Nombre de cirques jouent sur les mots pour tenter de se singulariser mais, dans les faits, proposent des spectacles de même nature que ceux de leurs concurrents. L'expression « cirque-hippodrome », par exemple, n'est qu'une formule promotionnelle sensée susciter chez le trèpe des images de gigantisme. Elle renvoie aux hippodromes du XIXe siècle dans lesquels se donnaient des pantomimes à grand spectacle, mais dans l'entre-deux-guerres elle est quelque peu vidée de son essence. On l'utilise surtout pour faire référence à de grands

[169] MUCEM, Sou.4.150.1.
[170] *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 20/07/1926, p. 7.

chapiteaux ovales qui permettent d'accueillir un plus grand public[171]. Elle n'annonce en tout cas aucune prédominance des numéros équestres. En revanche, les dimensions du chapiteau peuvent être mises à profit pour présenter de grands défilés voire des pantomimes, sans qu'elles ne composent l'intégralité du programme cependant. En 1929, sous leur chapiteau à deux pistes, les Amar proposent par exemple trois tableaux en forme de petites pantomimes avec les « jeux romains », « les Cosaques » puis « les *Mille et Une Nuits* »[172]. Le terme hippodrome annonce éventuellement un cirque doté de plusieurs pistes (deux ou trois) ; toutefois, il peut aussi s'agir d'une stratégie destinée à se donner une aura plus imposante. À la fin des années 1930, sur les affiches, Pinder s'annonçait comme « le cirque-hippodrome géant Pinder » (voir Figure 114, p. 419 et Figure 119, p. 421). Il ne possédait pourtant qu'une seule piste.

Il convient enfin de dire un mot d'un dernier modèle qui ne diffère pas dans la nature du spectacle qu'il propose mais dans le statut de ses acteurs : le cirque d'amateurs. Il s'agit tout simplement d'un spectacle de cirque exécuté par des artistes non-professionnels. Le plus célèbre cirque d'amateur de France est aussi un cirque mondain, il s'agit du cirque Molier fondé et animé par Ernest Molier (1844-1933). De 1880 à 1933, le cirque Molier donne trois galas annuels dans un manège jouxtant l'hôtel particulier d'Ernest Molier, rue Benouville, à Paris. Cirque à l'ancienne, il fait la part belle aux exercices équestres qui prévalaient lors de sa création[173]. Dans un registre proche l'on peut également citer le Gala de l'Union des Artistes ou Gala de l'Union créé en 1923 par le comédien Max Derly. Dans un but caritatif, il propose de découvrir des vedettes du cinéma, de la chanson, du music-hall transfigurées le temps d'une soirée en artistes de cirque. Les premières éditions se déroulent au Nouveau-Cirque avant de rejoindre le Cirque d'Hiver. Mais les cirques amateurs possèdent également leurs déclinaisons populaires. On retrouve ainsi ce genre de spectacle dans de nombreuses kermesses ; ces spectacles sont souvent animés par les sociétaires des clubs sportifs locaux (notamment ceux de gymnastique). Ces compagnies éphémères adoptent souvent des noms humoristiques. Dans *L'Ouest-Éclair*, on a par exemple rencontré le cirque Allaiz-Yvoir (Saint-Servan, 1925), le cirque des Hahu-Risshant (Rennes, 1932) ou encore le cirque Troën (Rennes, quartier du Thabor, 1922).

---

[171] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La saison parisienne du cirque forain — Le cirque Gleich et le cirque Amar », *Le Petit Parisien* du 01/07/1929, p. 2
[172] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 49-50.
[173] Molier et son cirque amateur ont fait l'objet d'un ouvrage récent : DUCREY Vincent (dir.), *Le Cirque Molier : Le rendez-vous mondain de la Belle Époque*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2019.

II) Un spectacle pour quelles masses ? Essai sur les publics du cirque en France dans les années 1920 et 1930.

Le cirque ne peut s'envisager sans son public, ou plutôt ses publics. On ne peut comprendre le phénomène sans s'interroger sur les catégories sociales auxquelles il s'adresse. À l'inverse, comprendre qui va au cirque permet aussi de déterminer quelle influence exerce ce spectacle sur la société française. Cette partie entend donc répondre à la question suivante : qui va au cirque et pourquoi ? Toutefois, une approche uniquement centré sur la composition du public serait insuffisante et, dans un second temps, il s'agira de reconstituer la manière dont le public se comporte durant le spectacle mais aussi dans la ménagerie, lieu de rencontre privilégié entre les visiteurs et le monde animal. La question des publics au cirque n'a pas encore fait l'objet de travaux spécifiques – ouvrages ou articles. Cette partie s'appuie donc essentiellement sur une historiographie portant sur la culture de masse, la culture des loisirs et le développement de l'industrie culturelle, en particulier l'ouvrage de Dominique Kalifa[174]. La problématique des publics pose aussi la question des sources. Les chroniques de l'époque sont plus occupées à décrire ce qui se passe sur la piste que ceux qui l'entourent. Les ouvrages ou les reportages plus poussés se proposent de faire découvrir l'envers du décor et la vie banquiste tandis que les autobiographies de circassiens renferment plutôt des informations sur l'art de l'auteur que sur ses destinataires. Le plus souvent, il faut donc travailler à partir de phrases éparses ou d'insinuations fugaces et, dans bien des cas, lire entre les lignes.

A) Les loisirs dans la France d'entre-deux-guerres.

Pour comprendre le public de cirque, il convient de replacer le phénomène dans le cadre plus large des loisirs en France. L'affirmation d'une culture de masse s'accompagne en effet du renforcement d'une industrie des loisirs permise par une conquête progressive du temps libre (loi des huit heures en avril 1919, semaine de 40 heures et congés payés en 1936). L'offre et les pratiques de loisirs diffèrent grandement selon les endroits. Il existe de plus une forte différenciation selon les salles et les types de spectacles ; le brassage social est faible[175].Espaces ruraux et urbains présentent des situations bien différentes et, parmi les villes, Paris se détache comme la capitale des loisirs et des spectacles, un lieu à part.

---

[174] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.*
[175] *Ibid*. p. 44.

Le monde des spectacles parisiens est extrêmement concurrentiel. Le cirque doit notamment y faire face aux music-halls qui ont pris le pas sur les cafés-concerts à partir des années 1900. Les évolutions conduisant à la création de cette nouvelle forme de divertissement s'inscrivent dans le mouvement plus large de rationalisation de l'industrie des spectacles : entrée payante, abandon des tables au profit de rangées de sièges sur le modèle des théâtres, extinction des lumières au-dessus du public durant les représentations « annulant ce fait social majeur que constituait la turbulence du public » et perfectionnement des programmes[176]. Le music-hall propose des spectacles de variétés composés de numéros divers et partagent avec le cirque son approche kaléidoscopique du spectacle. Certains music-halls programment directement des numéros de cirque (acrobates, jongleurs, animaux savants), tout comme certains cirques embauchent des artistes de music-hall. En conséquence, les deux formes de spectacles partagent le même public, principalement issu des classes moyennes de la capitale. Le music-hall est particulièrement porteur dans les années 1920, mais souffre lui aussi de la concurrence du cinéma (mais aussi de la radio) au cours de la décennie suivante[177]. Le théâtre, en revanche, est en net déclin au sein des classes populaires et devient un refuge pour les élites[178]. Les cafés-concerts conservent en revanche la faveur des classes populaires. Et le cinéma, bien sûr, opère une percée fulgurante ; dès 1914, la capitale compte près de 150 salles[179]. Il faut encore compter avec les divertissements ponctuels comme les foires ou les expositions universelles. Face à cette diversification de l'offre, la surface du public parisien se réduit. En 1914, quatre cirques stables se partageaient le public de la capitale. Dans les années 1920, ils perdurent tant bien que mal mais ils ne sont plus que trois dès 1925 et deux en 1930. En cinq ans, la capacité d'accueil cumulée des cirques parisiens diminue de plus de 60%[180]. Le public des cirques parisiens s'est donc bien contracté.

Le terrain apparaît plus favorable pour le cirque en province, en ville et *a fortiori* à la campagne. Certes, il doit y faire face à la concurrence grandissante du cinéma qui, selon Dominique Kalifa, compte 4000 salles à travers le pays dans les années 1930 et réalise 250 millions d'entrées annuelles[181]. Le cinéma entretient désormais un lien quasi-quotidien avec les Français qui en sont familiers et friands. En revanche, la culture du spectacle vivant est

---

[176] *Ibid*. p. 44-45.
[177] *Ibid*. p. 47.
[178] *Ibid*. p. 41-42.
[179] *Ibid*. p. 67.
[180] Le Nouveau-Cirque pouvait accueillir 3 000 spectateurs et le Cirque de Paris 6 000. Après leur fermeture, restent le Cirque d'Hiver et ses 3 300 places et Medrano qui n'en compte que 2 080. On passe ainsi d'une capacité totale de 14 380 sièges à 5 380. BARRIER Robert, *Repértoire… op. cit.* p. 282-284.
[181] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 44.

encore assez peu développée en province et le music-hall n'est implanté que dans les villes principales comme Lyon, Bordeaux, Nice ou Marseille. Et comme à Paris, ils n'intéressent guère les ouvriers. Dans l'entre-deux-guerres, le loisir ouvrier par excellence est le bal qui cultive un entre-soi de bon aloi[182]. Le sport, pratiqué ou regardé, jouit aussi d'une popularité croissante. Mais, comme le souligne Clotilde Angleys, les cirques n'affrontent aucune concurrence spectaculaire dans beaucoup de localités qu'ils visitent[183]. Lorsque celles-ci sont dotées de salles de spectacles, leurs directeurs redoutent souvent la concurrence du cirque et il arrive qu'ils exercent des pressions sur les municipalités pour qu'elles refusent l'installation des cirques. En 1920, le casino de Saint-Malo entend ainsi faire interdire l'installation de cirques ambulants dans la ville mais sa demande est rejetée par la préfecture[184]. En 1922, une réunion de la Fédération des Directeurs de Cinémas du Nord-Ouest débouche sur l'adoption de cinq résolutions. La quatrième vise à envoyer une protestation aux municipalités pour les inciter à refuser l'installation des spectacles itinérants (cirques, ménageries foraines, etc.) en dehors des périodes de foire ; les directeurs de cinémas jugent la concurrence banquiste déloyale pour les établissements sédentaires[185]. À cette époque, les cinémas avaient encore de quoi craindre la concurrence des cirques, mais cela ne dura pas cependant…

B) Le public au cirque, composition et attentes.

Le cirque est-il un spectacle pour enfant ? Aujourd'hui, l'on met beaucoup en avant le lien entre cirque et enfance. L'un des arguments des traditionnalistes défendant la présence des animaux au cirque consiste à affirmer que ce sont pour les animaux que les enfants viennent. Leurs opposants répliquent que ce n'est plus un spectacle que l'on souhaite montrer à la jeunesse. Moins polémique, l'entrée des clowns est souvent présentée comme *le* moment des enfants. Le cirque, traditionnel surtout, se présente comme un divertissement pour la famille dont l'enfant occuperait la place centrale. Certaines initiatives s'adressent directement à ce public bien spécifique : cirques de Noël, séances scolaires et autre cirques éducatifs. Le poids de l'enfant dans le public de cirque est-il le même entre 1919 et 1939 ? Pour répondre à cette question il faut s'interroger sur la place de l'enfant dans la société de l'entre-deux-guerres. Si celle-ci n'est pas encore une société de l'enfance, l'attention accordée aux enfants

---

[182] VIGNA Xavier, *Histoire des ouvriers en France au XXe siècle*, Paris, Perrin, 2012, p. 102-103.
[183] ANGLEYS Clotilde, « L'affiche de cirque illustrée dans l'entre-deux-guerres : un matériau pour l'histoire du spectacle », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 167, 2009, p. 69-87.
[184] « Le casino et les cirques », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 21/07/1920, p. 4.
[185] « Une protestation des directeurs de cinéma », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 04/05/1922, p. 4.

tend néanmoins à croitre. La période est marquée par une baisse de la natalité, amorcée avant la Première Guerre mondiale. En 1920, l'indice conjoncturel de natalité[186] est d'environ 2,65 ; il tombe en dessous de 2,5 dans les deux années qui suivent et atteint son seuil minimal vers 1935 (à peine plus de 2) ; il n'excède pas 2,2 en 1939[187]. Les familles françaises ont moins d'enfants ce qui les conduit à leur accorder plus d'égards. Un marché de l'enfance et de la culture infantile existe bel et bien. La littérature à destination de la jeunesse se développe au cours des années 1920 et 1930[188]. Tintin ou Babar voient ainsi le jour en 1929 et 1931[189]. Dès le XIXe siècle, le cirque, ses clowns et ses animaux savants trouvent leur place dans cette littérature, en France et en Europe[190] aussi bien qu'aux États-Unis[191]. Gérard Noiriel explique que les jeunes spectateurs deviennent « une composante à part entière du public des cirques » à la fin du XIXe siècle. À cette époque, écuyers et clowns restent les principales attractions du spectacle de la piste. Or, on observe une redéfinition du rôle de l'auguste – le pitre – à ce moment-là sous l'impulsion du clown Chocolat. L'auguste passe d'un personnage rusé sous ses airs benêts à une figure d' « enfant espiègle ». En contrepoint, le clown blanc (Foottit) s'érige en père sévère. Cette dynamique père-fils s'impose rapidement comme une norme du duo clownesque et permet à l'enfant de s'identifier fortement au personnage du pitre. Dans ces années-là, Chocolat s'investit d'ailleurs auprès des enfants hospitalisés, illustration du lien qui se lie entre le clown, en particulier l'auguste, et l'enfant[192]. Dans l'entre-deux-guerres, la comédie clownesque a évolué mais l'archétype de l'auguste-enfant reste au cœur du jeu. Les Fratellini, grandes vedettes clownesques de l'époque, mènent aussi des actions sociales en faveur de l'enfance[193]. Si les liens entre cirque et enfance ne font aucun doute, peut-on dire pour autant que le cirque des années 1920-1930 est un spectacle pour enfants ? Cela semble excessif. L'enfant ne possède pas encore une place suffisante dans la société pour qu'on lui

---

[186] L'indice conjoncturel de natalité désigne, selon l'INSEE, le « nombre d'enfants qu'aurait une femme tout au long de sa vie, si les taux de fécondité observés l'année considérée à chaque âge demeuraient inchangés. » « Indicateur conjoncturel de fécondité/ Somme des naissances réduites » sur *INSEE.fr* [en ligne], 14/05/2020, https://www.insee.fr/fr/metadonnees/ definition/c1963 (consulté le 28/05/2021).

[187] BRÉE Sandra, BOURGUIGNON Mélanie, EGGERICKX Thierry, « La fécondité en Europe occidentale durant l'Entre-deux-guerres. Quels effets des crises sur les comportements démographiques ? », *Annales de démographie historique*, n°132, 2016, p. 41-63.

[188] En 2013, la revue *Strenæ* a consacré un numéro entier à la question : *Littérature pour la jeunesse et l'entre-deux-guerres : renouveau et mutations*, *Strenæ*, n°6, 2013.

[189] *Le Petit Vingtième*, n°11, janvier 1929 ; BRUNHOFF (de) Jean, *Histoire de Babar*, Paris, Éditions du Jardin des Modes, 1931.

[190] JACOB Pascal, « Cirque et littérature. Le cirque dans la littérature de jeunesse » sur *cirque-cnac.bnf* [en ligne], https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/imaginaires/litterature-jeunesse (consulté le 28/05/2021).

[191] BUTLER DONOVAN Ellen, « The Circus in Nineteenth-Century Children's Literature » dans WEBER Susan, AMES Kenneth J., WITTMANN Matthews (dir.), *The American Circus… op. cit.*

[192] NOIRIEL Gérard, « Chocolat : le premier artiste noir du cirque français » dans GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERIN Nathalie, (dir.), *Figures du clown… op. cit.* p. 245-254 (citations p. 250).

[193] GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERIN Nathalie, (dir.), *Figures du clown… op. cit.* p. 260.

dédie un spectacle d'aussi grande ampleur que le cirque. Cela dit, le spectacle de masse n'a pas *un* mais *des* publics-cibles et les enfants en font sans nul doute partie. Néanmoins, à travers eux c'est bien sûr les parents, disposant des ressources financières, qui sont visés. Et, pour les convaincre d'amener leurs enfants au cirque, il fallait avant tout s'assurer qu'ils y trouvent leur compte. Par ailleurs, le cirque ne vise pas que la clientèle familiale. Les critiques de cirque qui font florès dans la presse parisienne sous la plume d'Henry Thétard, Legrand-Chabrier, Gustave Fréjaville, Serge, L.-R. Dauven et d'autres ne sont certes pas destinées aux enfants et montrent que c'est un divertissement que l'on prend tout à fait au sérieux. On aurait ainsi tendance à dire que le cirque reste même un spectacle d'adulte.

Une autre manière d'aborder les publics de cirque consiste à se pencher sur la question économique et à se demander qui avait les moyens de se payer un billet. Gérard Noiriel évoque une « prolétarisation » du public au sortir de la Grande Guerre[194], mais jusqu'à quel point ? À la fin des années 1930, le cirque Pinder placarde des affichettes qui annoncent ses prix (Figure 1, p. 23). On peut louer des places pour 6, 9 ou 12 francs. En 1939, l'économiste Léo Dugé de Bernonville établit que le salaire horaire moyen de 43 professions masculines en province était de 6,19 francs contre 5,6 en octobre 1937 et celui de sept professions féminines de 3,42 francs – contre 3,08 en octobre 1937. Il énonce une moyenne de 10, 5 francs horaires pour 21 professions masculines à Paris[195]. Dans le *Journal de la société statistique de Paris* en 1945, Jacques Lehoulier calcule le salaire horaire, journalier ou annuel de plusieurs de ces professions. Ainsi, en 1938 un mineur de fond touche en moyenne 62,16 F par jour contre 48,56 pour un ouvrier du fond. Un ouvrier agricole logé et nourri perçoit 4 500 F annuels (375 par mois), un domestique 4380 (365/m.) et une bonne à tout faire 3584 (269/m.)[196]. Le salaire d'un ouvrier employé dans les usines Renault égale quasiment celui d'un mineur de fond avec environ 10,5 F de l'heure (environ 60 par jour)[197]. À la même période, un instituteur débutant reçoit un traitement inférieur à 900 F par mois tandis que le salaire minimal d'un rédacteur de province oscille entre 1 100 et 1 300 F ; il s'élève à 1 500 F à Paris[198]. En 1938, un kilo de

---

[194] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 223.
[195] DUGÉ DE BERNONVILLE Léo, « Revenus privés et consommations », *Revue d'économie politique*, vol. 53, 1939, p. 943-967.
[196] LEHOULIER Jacques, « Chronique des salaires. Le mouvement des salaires en France depuis 1938 » et « Chronique des salaires. Le mouvement des salaires en France depuis 1938 (suite) », *Journal de la société statistique de Paris*, n°86, 1945, p. 130-144 et 172-176.
[197] PHAN Denis, « Productivité, emploi et salaires ouvriers chez Renault autour des années 1930 », *Le Mouvement social*, n°154, 1991, p. 63-101.
[198] DELPORTE Christian, « Les journalistes dans l'entre-deux-guerres. Une identité en crise », *Vingtième Siècle*, n°47, 1995, 158-175.

pain coûte en moyenne 2,84 F, 100 grammes de bœuf 3,22 F et un litre de vin 3,14 F[199]. Si l'on reprend à présent les tarifs annoncés par Pinder et qu'on les met en perspective il apparaît que ceux-ci ne sont pas exorbitants. Si l'ouvrier de chez Renault choisit les places les moins chères pour lui, son épouse et ses trois enfants il lui faut débourser 30 F, soit la moitié de sa paye du jour. Si l'on estime qu'il s'agit d'une dépense extraordinaire, consentie une fois dans l'année, les finances du ménage sont largement en mesure de l'assumer. Si l'on estime que les tarifs du cirque Pinder sont représentatifs de ceux pratiqués par ses concurrents directs – les autres grands cirques – alors le cirque itinérant apparaît effectivement comme un spectacle populaire à la fin des années 1930. Malheureusement, on ne dispose pas d'informations dans le corpus qui permettraient de jauger ce paramètre pour les années antérieures. Toutefois Henry Thétard atteste que le cirque est « le spectacle populaire par excellence et ne peut augmenter le prix de ses places au delà d'un certain taux ». Il ajoute : « D'ailleurs, il est bon qu'il en soit ainsi et que les citoyens sans fortune […] puissent assister à un spectacle sain, à la fois instructif et artistique[200]. »

Ces observations valent surtout pour le cirque ambulant qui surgit dans la ville ou le village, créé l'évènement et repart. Par la localité visitée, la venue du cirque correspond à une sorte d'état d'exception. Il en va tout autrement des cirques stables parisiens auxquels on ne peut appliquer la même typologie des publics. À Paris, la présence de cirques et, plus largement, de spectacle s'est banalisée depuis des décennies et pour les différentes salles la concurrence est féroce. Les cirques parisiens ne disposent pas des mêmes leviers d'émulations que leurs concurrents ambulants ; leur marge de manœuvre en matière de génération de la nouveauté est limitée. Par conséquent, les cirques parisiens s'appuient essentiellement sur une clientèle d'habitués. Et, pour l'entretenir, ils sont contraints de renouveler leurs programmes chaque quinzaine. Des chroniqueurs spécialisés assistent à chaque première et livrent leur avis dans la presse ce qui n'accorde guère un droit à l'erreur aux directions. Certainement, le public parisien est plus connaisseur. Même si le lien entre cirque et aristocratie s'est profondément délité, on a vu que le cirque parisien continue à attirer un certain public mondain, notamment à l'occasion de certains évènements comme le gala de l'Union. Les circophiles comme Henry Thétard[201] aiment à rappeler le goût qu'entretenaient les

---

[199] PIATIER André, « Les prix de détail en France depuis 1914 », *Revue économique*, v. 1, n°2, 1950, p. 227-231.

[200] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La question des taxes, vitale pour le cirque […] », *Le Petit Parisien* du 03/02/1930, p. 2.

[201] THÉTARD Henry, « Le cirque : son public - son spectacle - ses acteurs », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1952, p. 687-703.

intellectuels, comme Victor Hugo ou Théophile Gautier, pour le cirque au XIXe siècle. La popularisation du cirque a quelque peu fait faiblir cet intérêt qui n'a pas entièrement disparu pour autant. En 1930, Sarrasani invite seize littérateurs français à Berlin pour la première de son établissement. La délégation ne compte qu'une femme mais non des moindres, puisqu'il s'agit de l'écrivaine Colette[202]. De plus, la prolétarisation du public attire l'attention d'intellectuels de gauche comme Tristan Rémy, un représentant de la littérature prolétarienne, qui développe une passion pour les clowns – ce n'est pas un hasard.

Déterminer ce qu'aiment voir les spectateurs au cirque constitue pour partie l'objet du présent mémoire et il serait impossible de le résumer en une partie. À partir des différents éléments dont l'on dispose, tant sur l'offre du cirque en particulier que sur l'industrie des loisirs en général, il est toutefois possible d'établir quelques observations d'ordre général. La quête de distraction domine et si la valeur instructive des spectacles est régulièrement mise en avant, il s'agit surtout d'un discours de façade destiné à légitimer des formes de divertissement populaire qui ne bénéficient pas toujours d'une bonne réputation. Ils peuvent le prétendre, mais rares sont les spectateurs qui se rendent au cirque pour s'instruire – du moins, il ne s'agit pas de la raison principale. Mais l'argument constitue un bon prétexte. Le cirque, à quelques exceptions notables près (les clowns), n'est pas un spectacle parlant. Par conséquent, le public en attend surtout des effets de mises en scène, des exploits et des images marquantes. Ses attentes vont croissant à mesure que les studios produisent des films « à grand spectacle » toujours plus ambitieux. Comme le montre les formules du cirque, du music-hall mais aussi des revues qui gagnent du terrain au théâtre, la diversité et l'éclectisme s'imposent comme des normes du spectacle vivant d'entre-deux-guerres. Le spectateur qu'il soit ouvrier, employé ou mère au foyer cherche à s'extraire de son quotidien ; il veut voyager par procuration, être dépaysé et surpris sans quitter son siège. Cela se traduit par une vogue pour l'exotisme.

Désireux d'être surpris, le public français serait ainsi prêt à croire n'importe quoi. Selon Henry Thétard, celui-ci serait crédule et succomberait facilement aux effets de la publicité mensongère, ne sachant faire la part des choses entre travail sérieux et arnaque : « Le public français, qui ne soutient pas toujours les efforts des grands directeurs de spectacles, ne réagit guère contre les farceurs et accepte d'être berné avec le sourire[203]. » Même le public parisien, redouté de nos jours, ferait preuve à la fin des années 1920 d'une « indulgence bien

---

[202] *Id.*, « Chronique du cirque. Un groupe de littérateurs et de journalistes français à la première berlinoise du Cirque Sarrasani », *Le Petit Parisien* du 20/02/1930, p. 7.
[203] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 206.

connue[204] ». Cette observation appelle nuances. La plupart des sources dont l'on dispose à propos du public émane de spectateurs eux-mêmes (Thétard, les Vesque). Or, s'ils écrivent sur le sujet c'est précisément qu'il ne s'agit pas de spectateurs ordinaires mais bien d'amateurs, des amateurs qui se considèrent eux-mêmes comme éclairés. Pour eux, dénigrer le reste du public apparaît comme un moyen de se valoriser en se conférant une position supérieure et minoritaire, de connaisseur. Le public français serait ainsi ignare. En 1928, les Banola-Asti, barriste revenant d'un engagement en URSS confient aux Vesque que le public soviétique est « beaucoup plus connaisseur qu'ici [en France], beaucoup plus sérieux » ; les sœurs ajoutent : « le nôtre, hélas ! laisse tant à désirer[205]. »

On retrouve l'idée de naïveté du public dans le jargon circassien. Les gens de métier utilisent certaines expressions péjoratives pour désigner le public comme « la pantraille » et « le trèpe », d'où découle le verbe « entréper » qui signifie « attirer le public »[206]. Ces mots réduisent le public à une masse informe, dépourvue de libre arbitre et malléable à merci. Dans les faits, la publicité outrancièrement mensongère développée par certains établissements témoigne de la considération que portent leurs directeurs au public, qu'ils croient en effet dotés d'une crédulité sans borne. Une part de vérité se cache derrière ces perceptions et le public présente assurément une part de naïveté à cette époque. Celle-ci s'explique sans doute par un manque de connaissances ainsi qu'une volonté de croire à l'extraordinaire, puisque c'est bien pour découvrir des choses uniques que l'on se rend au cirque.

Pourtant, le public n'est pas aussi sot qu'on voudrait bien le croire. Il fait valoir ses préférences et contraint parfois les circassiens à remodeler leur offre. Ainsi, les Français se distinguent des Américains par leur attachement à la formule traditionnelle de la piste unique. Dans les années 1920, plusieurs grands cirques français tentent d'imiter le modèle popularisé par Barnum, le cirque géant à trois pistes. Après l'échec de l'Arène Olympique pour des raisons climatiques, le Barnum's Circus des Court tenta de mettre en œuvre un tel programme mais renonça au terme d'une saison (1929). En 1928 et 1929, les Amar proposèrent un spectacle sur deux pistes mais ne reconduisirent pas l'expérience. Le Stade du capitaine Buffalo-Bill des Bouglione proposait un spectacle sur trois pistes. Même s'il remporta un grand succès, la famille ne s'attacha pas très longtemps non plus à cette formule[207]. En 1936, Henry Thétard, ardent opposant au système des pistes multiples, se réjouit du renoncement

---

[204] *Id.*, « Chronique du cirque. La saison parisienne du cirque forain — Le cirque Gleich et le cirque Amar », *Le Petit Parisien* du 01/07/1929, p. 2
[205] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°9 (1928), p. 83.
[206] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit*. p. 260, 435 et 558.
[207] DENIS Dominique, « Sampion Ier… art. cit. »

des directeurs français – et européens, dans leur majorité – au modèle américain « des deux, trois ou quatre pistes produisant des spectacles simultanés. Ce tohu-bohu ne correspondant pas au goût européen[208]. » Cela témoigne d'un public peut-être plus amateur qu'on ne le croit qui souhaite profiter pleinement de chaque numéro qu'on lui propose.

C) Être spectateur de cirque. L'expérience de la représentation.

Le cirque offre une expérience sensorielle complète. Il mobilise la vue bien sûr, mais aussi l'ouïe, avec l'orchestre et les boniments de M. Loyal, mais aussi les claquements du fouet et des accessoires que l'on entrechoque ou encore les commentaires, les rires et les surprises des spectateurs voisins. Il ne faudrait pas sous-estimer non plus l'odorat. On retrouve au cirque une ambiance olfactive unique qui mêle les arômes de la confiserie aux odeurs musquées des bêtes. Dans les colonnes du *Jour*, l'écrivain Hervé Lauwick relate que dans les coulisses de Medrano, l'odeur qui entoure les cages confinées des tigres, mêlée à celles des chevaux voisins, « est si puissante […] qu'on la couperait au couteau[209] ». On retrouve encore le toucher, avec l'apprêtée des bancs de bois ou, au contraire, le confort des sièges qui garnissent les loges des établissements parisiens. Enfin, pour ceux qui déboursent les centimes nécessaires, le cirque peut aussi révéler son goût de fête foraine.

Au cirque, le public participe au programme sans que l'on ait à l'y convier. Sa réception conduit certains artistes à adapter leur numéro. C'est le cas des clowns, pouvant être amené à improviser. Ainsi pour Thétard, l'adaptation au public doit être la qualité première et primordiale du clown : « les clowns sont, avant tout, des improvisateurs à la manière de leurs ancêtres de la *commedia dell'arte* ou des pitres des tréteaux forains, si bien qu'ils doivent modifier leur jeu chaque soir selon leur public[210]. » Dans les années 1920 et 1930, le public extériorise beaucoup ses émotions. Il est expressif et spontané, car le cirque apparaît comme un lieu où il est socialement admis d'exprimer sa sensibilité immédiate. Il exprime son contentement à travers des applaudissements qui, parfois, se prolongent. Thétard écrit cependant que ceux-ci peuvent être « forcés » au moyen de différentes stratégies, notamment les rappels multiples qui incitent à renouveler ses applaudissements[211]. Les applaudissements deviennent alors une sorte de marque de politesse. Il existe en effet une sorte de contrat tacite

---

[208] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le départ de Medrano-Voyageur », art. cit.
[209] LAUWICK Hervé, « Les tigres sont les plus vivants. Dialogue devant une cage avec Togare », *Le Jour* du 25/12/1935, p. 1-2.
[210] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 21/02/1933, p. 5.
[211] *Id.*, « Chronique du cirque. Nouveau programme à Medrano », *Le Petit Parisien* du 26/03/1933, p. 8.

entre les artistes et le public. Si les premiers honorent leur part du marché – divertir – ils sont « payés » en applaudissements. Parfois, les applaudissements sont aussi des encouragements et accompagnent le travail. Ils participent de l'ambiance et il peut arriver que des complices, dans la salle, aident à les lancer[212]. En 1924, les tigres d'Alfred Bendix font leur entrée sous des applaudissements « ne provenant pas des spectateurs » assurent les Vesque[213]. La troupe du Cirque d'Hiver prête son concours à un numéro perçu comme un évènement.

Mais les applaudissements – spontanés ou non – ne constituent pas la seule manière dont les spectateurs manifestent leur état émotionnel. Les différents auteurs utilisent des expressions variées pour décrire leurs réactions. Ils rient, bien sûr, aux pitreries des clowns et aux cascades des acrobates comiques (à conditions qu'elles soient bien réalisées). Mais ils manifestent aussi leur étonnement ou leur angoisse. L'entrée d'un hippopotame en piste provoque par exemple des « mouvements divers » dans l'assistance[214], tandis qu'une « angoisse commence à planer sur le public » en attendant celle des crocodiles[215]. Parfois, le public s'exprime à travers le silence. « Un grand silence plane » avant que le trapéziste Alfredo Codona ne s'élance[216]. L'attention du public est entièrement captée. Ce silence, aussi, alourdit les moments de tension, comme lorsque, au début de l'année 1935, les spectateurs du Cirque d'Hiver assistent « à la lutte angoissante » du belluaire Sailer Jackson avec ses dix-huit lions agités – une scène qui n'était pas prévue au programme[217]… Parfois, le public manifeste aussi son hostilité. En 1925, le public du Nouveau-Cirque siffle un artiste dont la supercherie est connue[218]. Deux ans plus tard, le chroniqueur Gustave Fréjaville se lève pour siffler le clown-dresseur Pepino (connu des amateurs pour maltraiter ses bêtes) dans un music-hall[219]. Il semble tout à fait admis d'exprimer son mécontentement, voire son aversion pour un artiste. Il arrive que l'on s'en prenne directement à l'artiste. En 1925, une danseuse javanaise est visée par des « rires injurieux » et des « cris d'animaux ». La désinvolture avec laquelle les sœurs Vesque rapportent la scène indique qu'il ne s'agit pas d'un évènement extraordinaire[220].

---

[212] *Id.*, « Chronique du cirque. Le cirque Pinder à la Porte de Versailles », *Le Petit Parisien* du 30/03/1933, p. 5.
[213] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 136.
[214] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. L'hippopotame du Nouveau-Cirque. […] », *Le Siècle* du 28/10/1920, p. 3.
[215] *Id.*, « Petite Chronique du Music-Hall. Le crocodile a du bon. — Le Capitaine Wall au Nouveau-Cirque […] », Paris-Midi du 14/04/1920, p. 3.
[216] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver. Les vedettes de Barnum : les Codonas, rois du trapèze volant : Maximo, frère et successeur de Robledillo ; la gracieuse annelliste Lilian Leitzel », *Le Petit Parisien* du 29/11/1928, p. 6.
[217] *Id.*, « Chronique du cirque. Le dompteur Seiler Jackson au Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 12/03/1935, p. 8.
[218] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 224.
[219] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°8 (1927), p. 28.
[220] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 223.

Celui-ci a lieu dans un music-hall mais music-halls et cirques parisiens partagent le même public. D'ailleurs, le 10 décembre 1932, un chanteur de jazz qui ne répond pas aux attentes du public de Medrano est « mis en boîte » par celui-ci. « Mme Medrano était outrée, Monsieur furieux et Georges Loyal a dû intervenir, non sans peine », rapportent les Vesque[221].

D) Les attractions annexes. Le visiteur et la ménagerie.

Sur le modèle de ce que l'on retrouve dans les parcs zoologiques de l'époque[222], l'expérience de la ménagerie est marquée par une extrême proximité entre les bêtes et les visiteurs. Comme on le voit dans la ménagerie du Zoo-Circus (cf. p. 37), les visiteurs se trouvent au contact direct des enclos des herbivores et seul un frêle drap tendu les sépare des grilles des voitures-cages, dont ils ne sont pas distants de plus d'un mètre cinquante. De surcroît, il n'existe pas de barrière mentale. Certains visiteurs entrent ainsi en contact direct, physique avec les animaux. Ces comportements sont, pour partie, tolérés sinon encouragés par les cirques. Il est par exemple courant de donner à manger aux animaux ; or, les friandises qui leurs sont distribuées proviennent directement de la confiserie du cirque. Firmin Bouglione écrit par exemple que ses girafes « témoignent au visiteur un intérêt médiocre, proportionné à la quantité et la qualité des cacahuètes offertes[223] ». Une scène du film *King of the Jungle* (1933) prend place dans la ménagerie d'un cirque américain. On y voit des visiteurs lancer du pop-corn aux otaries mais aussi donner directement à manger à un ours, à travers les barreaux de sa cage. Ce comportement semble authentique. Il est d'ailleurs probable que pour cette scène relevant de l'exposition ce soit de vrais visiteurs qui aient été filmés. On retrouve encore un exemple de cette familiarité avec les bêtes dans le roman *La Charmeuse de Tigre* (voir plus bas) dans lequel l'héroïne s'amuse à « agacer » les lionceaux avec une tige de paille lors de sa visite de la ménagerie du Zoo-Circus[224]. Certains visiteurs, d'ailleurs, prennent de trop grandes libertés avec les bêtes. C'est ce que nous indique, en creux, la banderole déployée au-dessus de l'estrade de l'orchestre dans la ménagerie du Zoo-Circus. « Ne tracassez pas les animaux », peut-on y lire. De fait, des accidents surviennent parfois, comme en 1929 lorsqu'une panthère noire du Barnum's Circus des Court blesse quatre enfants à

[221] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°13 (1932), p. 91.
[222] POUILLARD Violette, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle conservation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019, p. 193.
[223] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.*, p. 278.
[224] COUTET Alex, *La Charmeuse de Tigres*, Toulouse, Éditions Richard, 1927, p. 28.

Boulogne-sur-Mer[225] ou que, cinq ans plus tôt, une autre accroche à la grille un Algérois imprudent[226].

III) Attirer les masses : la publicité.

La publicité constitue un enjeu majeur pour les cirques. Pour les cirques ambulants elle doit permettre de préparer au mieux chacune de leurs étapes afin que chaque date soit la plus fructueuse possible. Pour les établissements fixes, elle a la charge de maintenir un engouement, de le régénérer saison après saison. En corrélation avec le développement de la société de consommation en France, l'importance de la publicité va croissant au cours des années 1920 et 1930. En cela, elle constitue aussi un enjeu pour les chercheurs. Même si son travail ne porte pas sur la publicité en elle-même, l'historien, l'historienne du cirque se doit de s'intéresser à la question ne serait-ce que pour comprendre ses sources. En effet, une part importante du corpus dont l'on dispose sur le cirque se compose de documents à visée promotionnelle (affiches, articles de presse, prospectus…). La plupart des sources directement produites par les cirques que l'on conserve relève de cette catégorie. Si l'on s'intéresse à la culture de masse à présent, la question de la publicité en tant que telle devient inévitable. La réclame, pour reprendre le terme d'époque, constitue le principal moyen dont disposent les cirques pour s'adresser aux masses. Pour l'historien, il s'agit de l'un des terrains les plus appropriés pour comprendre les goûts du public ou plus exactement ce qui « fait vendre », à travers ce que l'on met en avant ou non mais aussi la manière dont on le fait. La publicité, à travers les affiches mais pas que, permet ainsi de questionner les imaginaires à la mode, les archétypes et les représentations. Elle permet, en somme de comprendre la manière dont les cirques se mettent en scène.

A) « L'ère de l'affiche[227] »

Dans le quatrième chapitre de *La culture de masse en France 1860-1930*, Dominique Kalifa met en avant l' « emprise » que conquièrent progressivement les images dans « la production et les pratiques culturelles contemporaines » au cours du XIXe siècle. « Le livre ou le journal ne sont pas seuls en cause », écrit-il. « Les murs de la ville et ceux de

[225] « Quatre enfants blessés dans une ménagerie… art. cit. »
[226] A. S., « Blessé par une panthère à Alger », *L'Écho d'Alger* du 06/11/1924, p. 3.
[227] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 61.

l'appartement, les formes du spectacle comme celles de la correspondance, voire les pratiques politiques, sont désormais commandés par les usages de l'image[228]. » Cette tendance coïncide également avec une modification de la perception de la publicité qui devient un enjeu important avec l' « essor progressif d'une culture de la consommation ». La collusion entre ces deux phénomènes aboutit au développement de la forme de l'affiche. Celui-ci est si important que Dominique Kalifa parle d'une « ère de l'affiche » qui débute sous le Second Empire pour s'étendre jusqu'à la Grande Guerre au moins. Après le conflit, l'affiche décline certes au profit des annonces photographiques publiées dans la presse et, dans une moindre mesure, du cinéma[229]. Cependant, la part de l'affiche dans la publicité demeure importante et dans le cas du cirque, elle reste le support promotionnel principal constituant un artéfact emblématique du phénomène circassien.

L'archiviste-paléographe Clotilde Angleys a consacré un article à la question des affiches de cirque paru en 2009 dans *La Bibliothèque de l'École des chartes*[230]. L'affiche forme partie intégrante de la culture circassienne, et les cirques y recourent massivement. Peu de statistique existent à propos de la production d'affiches cependant. Toutefois, pour reprendre la formule de Clotilde Angleys : « Les quelques chiffres de tirage connus semblent aussi démesurés que les exploits vantés par les cirques. » D'après Henry Thétard, le Zoo-Circus aurait posé 500.000 affiches au cours de la saison 1927 et acheté pour 400.000 francs de timbres à l'État [231] – il fallait en effet timbrer chaque affiche posée. À ce moment-là il s'agissait probablement du cirque français le plus actif en la matière et les chiffres de ses concurrents se situaient probablement bien en-deçà ; cela donne néanmoins une idée de l'ampleur du phénomène.

L'étude des affiches pose un problème majeur : une affiche collée est une affiche perdue. Les imprimeurs étaient théoriquement soumis à une obligation de dépôt légal. C'est ainsi que la BNF a par exemple conservé les exemplaires imprimés par Bedos & Cie (principal imprimeur pour le cirque français des années 1920 et 1930). Toutefois, Clotilde Angleys indique que tous les imprimeurs ne se sont pas soumis à la législation. Par conséquent, « il faut se résigner à admettre que bien des affiches ont définitivement disparu ». Par ailleurs, il n'existe pas d'archives nationales du cirque en France et aucune institution ne centralise la conservation des affiches. En plus de la BNF, on retrouve donc des fonds au

---

[228] *Ibid.* p. 55.
[229] *Ibid.* p. 61-64.
[230] ANGLEYS Clotilde, « L'affiche de cirque … art. cit. »
[231] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 205.

MUCEM, au CNAC mais aussi dans plusieurs centres d'archives régionaux, départementaux voire municipaux. Et il faut encore compter avec les collectionneurs qui possèdent parfois des fonds plus importants que les institutions publiques. L'importance des collections privées en France, si elle ne fait aucun doute, est cependant quasiment impossible à cerner précisément. Une forme de paradoxe méthodologique entoure donc les affiches. Si, pour l'ensemble des raisons évoquées, il semble impossible d'en tirer des conclusions absolues et donc d'envisager une étude qui se fonderait exclusivement sur un corpus d'affiches, il parait encore plus inenvisageable d'entreprendre une étude sur le cirque en s'en passant totalement.

Durant l'entre-deux-guerres, de nombreux artistes ont travaillé pour les cirques. Mais beaucoup n'ont pas laissé de signature. Deux cependant se sont fait une spécialité de l'affiche de cirque durant la période et jouissent d'une certaine réputation : Gustave Soury et, dans une moindre mesure, Antonin Magne. Le travail de Gustave Soury (1874-1966) se caractérise par un trait réaliste sans être tout à fait photoréaliste, un style coloré et une maîtrise remarquable des figures animales. Les animaux semblent en effet avoir sa préférence et il paraît capable de représenter n'importe lequel d'entre eux, mais, en phase avec les goûts de l'époque, il a fait des fauves sont pain quotidien. Pour cette raison, il a beaucoup travaillé pour des cirques-ménageries, notamment celui des frères Amar. L'humain n'est pas au centre de son œuvre. Il a principalement représenté des dompteurs et des dompteuses ; clowns et acrobates se font plus rares dans ses compositions. Antonin Magne (1883-1968), qui ne doit pas être confondu avec son homonyme et contemporain cycliste, possède un style assez proche quoique moins chatoyant que celui de Soury. Moins à l'aise avec certaines espèces animales, il semble aussi avoir représenté des thèmes plus variés.

Bedos & Cie constitue le principal imprimeur « de cirque » français. À son actif dans l'entre-deux-guerres, Clotilde Angleys cite « 440 documents, tous annonceurs confondus, auxquels il faut ajouter 260 documents non datés, mais vraisemblablement contemporains des premiers[232] ». Parmi ces affiches, beaucoup portent les signatures de Gustave Soury et Antonin Magne. Cependant, d'autres imprimeurs ont travaillé pour les cirques, comme les Parisiens Choppy, Watelet ou Florit (Vitry), le Toulousain Chabrillac, ou encore Harford ou Jombart frères (Lille-Asnières). En Allemagne, le lithographe Adolph Friedländer (1851-1904) qui perdurent après sa mort et qui imprime pour le compte des principaux cirques allemands, notamment ceux vus en France. L'Université d'Amsterdam conserve également

[232] ANGLEYS Clotilde, « L'affiche de cirque… art. cit. »

une série d'affiches réalisées pour le cirque belge Caroli – passé par la France lui aussi – elles aussi griffées Adolph Friedländer.

Il est possible d'identifier différents modèles d'affiches de cirque. L'essai de classification suivant repose sur l'étude des affiches issues des collections de l'Université d'Amsterdam, du MUCEM, de Bernard Bodiguel et du Dr Alain Frère. Il ne se prétend en aucun cas exhaustif. On retrouve d'abord ce que l'on pourrait qualifier d' « affiches-programmes » (exemple Figure 14). Elles présentent un contenu essentiellement informatif et textuel et prennent la forme de listes décorées qui ne comportent que peu ou pas d'illustrations. Les vedettes sont mises en avant grâce à la typographie. On retrouve souvent ce modèle dans les années 1920 ; il permet en effet de réaliser des économies en se passant d'illustrateur. Une variante existe avec l' « affiche bande-dessinée » qui décline le programme à travers des vignettes illustrées – par exemple cette affiche du cirque Mogador de 1938 (Figure 13). Certaines affiches mettent en vedette un artiste en particulier. D'ailleurs, certaines sont commandées par les artistes eux-mêmes qui les réutilisent au grès de leurs engagements. Le musée de l'Université d'Amsterdam conserve plusieurs affiches représentant le montreur de crocodiles Wall ; l'une d'elle est reproduite en page 448. Ces affiches appartiennent visiblement à la même série et furent réalisées par les ateliers Adolph Friedländer, probablement vers 1924. Wall les réutilise tout au long des années 1920, seule la langue des inscriptions change (anglais et allemand)[233]. Dès 1920, dans *Paris-Midi*, Wall fait d'ailleurs référence à cette pratique, parlant de son affiche234. Ces affiches individualisées se présentent parfois sous le format bande-dessinée, elles aussi, avec des vignettes montrant les grands moments du numéro (Figure 16). Les grands cirques américains aiment mettre en avant leur matériel à travers des affiches représentant les installations, les infrastructures du cirque ou encore le débarquement ferroviaire ou maritime du cirque, comme sur cette affiche du cirque Barnum & Bailey affichée en France lors de la tournée européennes de 1897-1902 (Figure 15). Bien que moins fréquemment, on retrouve parfois ce motif en France comme avec ces affiches du cirque Palmarium (Figure 18).

L'affiche animalière constitue néanmoins le modèle le plus emblématique mais aussi le plus répandu, en particulier chez les grands cirques itinérants. L'affiche animalière possède de nombreux sous-modèles. On peut ainsi opérer une première distinction entre les affiches animalières conservant une présence humaine et celles qui l'excluent. Dans le premier cas, le

---

[233] Université d'Amsterdam, TEY0010000298, TEY004000072, TEY0010003227 et TEY0010001865.

[234] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. Le crocodile a du bon. […] », *Paris-Midi* du 14/04/1920, p. 3.

décor est généralement celui du cirque ou de la ménagerie foraine (cadre anthropique) et l'affichiste dépeint un numéro donné : cavalerie évoluant sous la chambrière d'un dresseur aux airs de chef d'orchestre (Figure 19), éléphants obéissant à un gentil cornac (Figure 17) ou, bien sûr, l'image d'Épinal du dompteur héroïque face à une meute de fauves sauvages (Figure 96, p. 347). Mis en présence d'un être humain, les animaux sont généralement hypertrophiés : les panthères deviennent grosses comme des lions et les lions gros comme des ours. On retrouve encore le décor du cirque sur quelques affiches représentant des animaux au travail, notamment sur le modèle des « affiches bandes-dessinées » ; ce modèle est particulièrement indiqué pour la mise en scène d'animaux savants (Figure 109 p. 389 et Figure 111 p. 400). Toutefois on le retrouve plus souvent Allemagne (Figure 21) qu'en France.

Les affiches représentants des animaux en milieu « naturel » sont courantes. Drôle de biome que celui des affiches de cirque cependant. Les lions de l'Atlas y côtoient les tigres du Bengale ou les ours du Pôle… Ces affiches invitent clairement au voyage. En soufflant sur les braises de l'exotisme, elles invitent le spectateur à franchir les portières du chapiteau en lui promettant de le transporter alors dans la savane du lion, la jungle du tigre ou la banquise de l'ours. Dans se registre on trouve les affiches « Arche de Noé » qui rassemblent, tous azimuts et dans une promiscuité extravagante, des espèces aussi dissemblables que le tapir et le léopard, même si le cirque qui a placardé l'affiche ne possède pas la moitié des animaux qu'elle représente (Figure 22, p. 96 et Figure 119 p. 421). D'autres compositions trouvent enfin leur racine dans ce que l'on appelle les « tableaux d'accident », scènes affichées à l'entrée des cirques ou ménageries foraines et représentant des dompteurs dévorés dans le style des couvertures du *Petit Journal* ou encore des chasses qui tournaient mal. Ces tableaux d'accidents se retrouvent surtout à la fin du XIXe siècle[235]. Les affichistes d'entre-deux-guerres, ne représentent plus d'accidents sanglants sur leurs affiches. En revanche, les scènes de chasse ou de capture voire de lutte inter-espèces continuent à faire vendre (exemple Figure 125, p. 438). Ces affiches semblent assez inspirées d'un modèle allemand, notamment popularisé par Hagenbeck (Figure 20).

[235] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 533 ; « Tableau d'accident » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

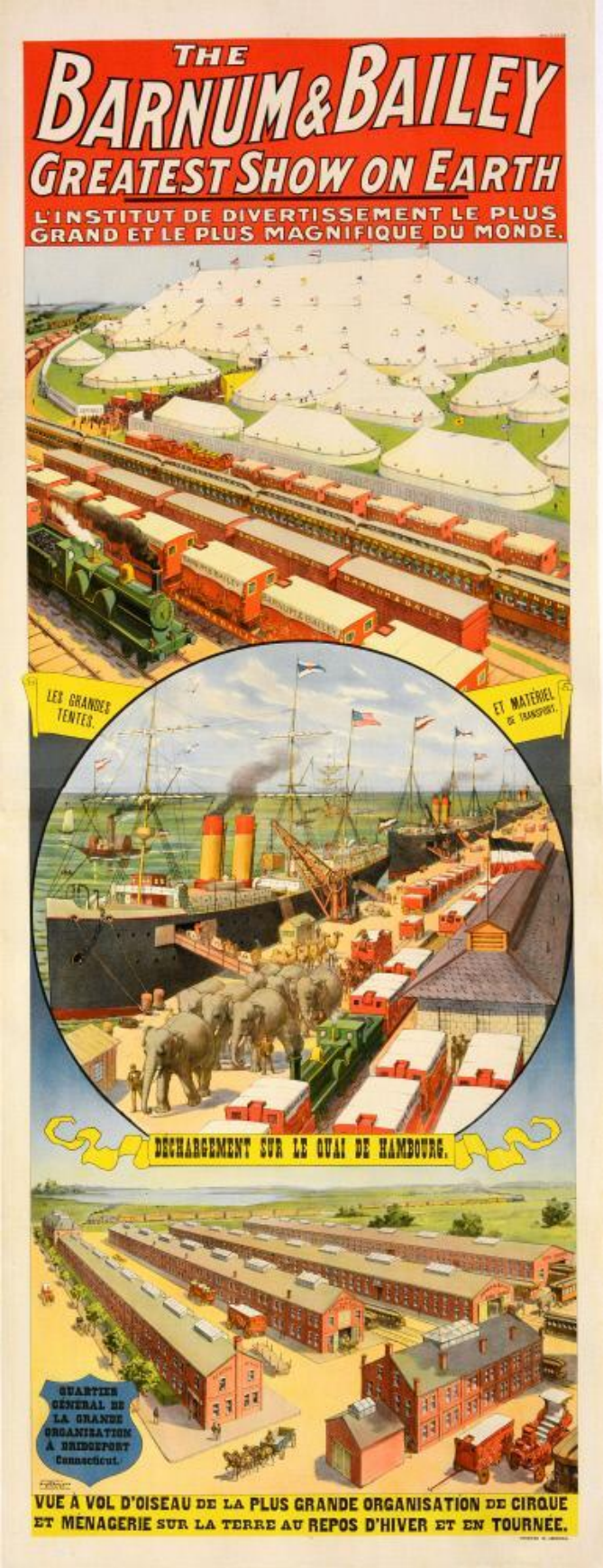

Figure 15 : Barnum & Bailey : Vue à vol d'oiseau de la plus grande organisation de cirque et ménagerie sur la terre, Strobridge Lithographing Company, 1900, 204.5 x 83.2 cm (Ringling Museum, ht2004826).

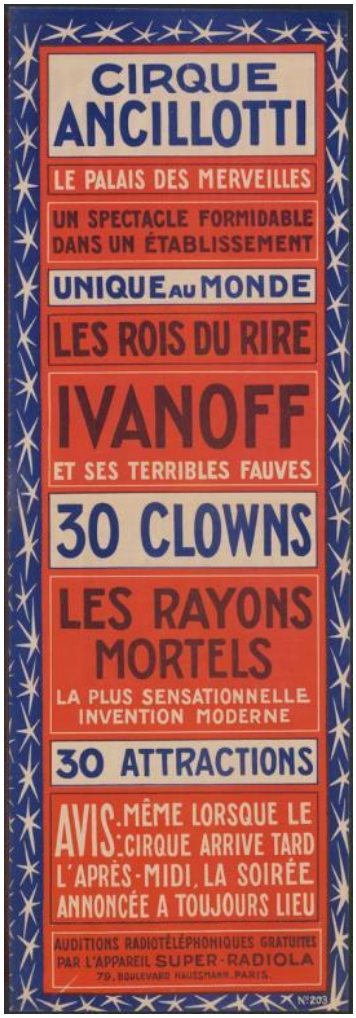

Figure 14 : Affiche pour le cirque Ancillotti, atelier Jombart, 1925, 115 x 155 cm (Université d'Amsterdam, C02575.000).

Figure 16 : Chester-Dieck, affiche (en deux parties), atelier Adolph Friedländer, 1919 (Université d'Amesterdam, TEY0010002002).

Figure 13 : Affiche réalisée pour le cirque Mogador, atelier Florit, 1938, 160 x 240 cm (Université d'Amsterdam, C03037.000).

Figure 19 : Affiche réalisée pour le cirque Bureau par Gustave Soury, atelier Choppy, 1925, 155 x 115 cm (Université d'Amsterdam, C02769.000).

Figure 18 : Affiche réalisée pour le cirque Palmarium, atelier Florit, 1937, 120 x 159 cm (Université d'Amsterdam, C03625.000).

Figure 17 : « Amar aîné et ses éléphants géants », affiche de Gustave Soury, imprimerie spéciale du cirque-ménagerie Amar frères, 1925, 120 x 160 cm (Université d'Amsterdam, C02418.000).

Figure 21 : Les zèbres et chameaux du cirque Carl Hagenbeck, affiche, atelier Adolph Friedländer, 1926, 71 x 95 cm (Université d'Amsterdam, C01342.000).

Figure 20 : L'empire Hagenbeck, affiche (en neuf parties), atelier Adolph Friendländer, 1927 (Université d'Amsterdam, TEY0010002248).

Figure 22 : « Au cirque Amar : la plus belle collection zoologique sur le voyage », affiche de Gustave Soury, Bedos & Cie, 1928, 160 x 240 cm (en 2 parties) (Université d'Amsterdam, C02426.000).

B) Un modèle publicitaire moderne : la stratégie promotionnelle du Zoo-Circus.

Pilier de son essor rapide, la stratégie promotionnelle du Zoo-Circus constitue l'un des exemples les plus aboutis du genre et, à ce titre, une étude de cas particulièrement intéressante. L'entreprise des frères Court s'appuie en effet sur un appareil publicitaire massif. Cela se reflète déjà dans la consommation d'affiche. Henry Thétard nous apprend que : « Pour sa campagne de 1927, le Zoo-Circus des frères Court a utilisé 500.000 affiches et acheté à l'État français 400.000 francs de timbres[236]. » Le Zoo-Circus pratique la « ville d'un jour » et à s'installe chaque jour dans une nouvelle commune. Ce système impose aux employés et au matériel un train soutenu mais il génère un effet de rareté suscitant un sentiment d'urgence chez les clients potentiels. Pour que cette stratégie fonctionne, la venue du cirque doit être préparée avec soin. Les avant-courriers jouent un rôle essentiel. En plus de préparer le terrain pour la venue du cirque (emplacement, eau, électricité) et d'assurer

[236] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 205.

certaines fonctions d'intendance ils assurent des fonctions publicitaires. Ils posent des affiches dans un rayon de 20 km autour de la ville visitée. La direction offre aussi des places à des personnes choisies – des notables – afin d'inciter un bouche-à-oreille favorable[237]. Surtout, une instense campagne de presse précède l'arrivée du Zoo-Circus. Par exemple, *L'Ouest-Éclair* (éd. de Rennes) du 27 et du 28 août 1924 ne comptent pas moins de quatre encarts publicitaires pour le Zoo-Circus chacun. Ensuite, l'arrivée du cirque en ville crée la sensation. Comme le souligne Dominique Denis, dans les années 1920 l'arrivée du convoi routier avait valeur de parade[238]. En 1924, les Court engagent l'aviateur Roger Ronserail (1894-1925). À bord d'un biplan rouge peint au nom du Zoo-Circus, il survole les villes dans lesquelles s'installe le cirque et, après une démonstration de pilotage artistique, les « bombarde » de prospectus publicitaires[239]. Tout est fait, en somme, pour créer l'évènement.

Une fois que le spectateur a payé son billet, tout est entrepris, ensuite pour le faire consommer. Il y a bien sûr les attractions annexes avec la ménagerie et les phénomènes. On retrouve également la confiserie, mais aussi la vente d'articles divers. Tout a été fait pour présenter la venue du Zoo-Circus comme un évènement qui ne se repoduira peut-être pas de sitôt ; ses attractions ont été vendues comme « uniques au monde ». En conséquence, le spectateur ne peut décemment pas repartir sans emporter avec lui un souvenir. C'est du moins ce dont on tâche de le persuader. Le programme constitue l'article souvenir par excellence. Selon les cirques, il prend des formes différentes. Chez certains, il ne se compose que d'un feuillet plié et glissé dans une chemisette cartonnée. Dans les cirques plus importants, il s'agit d'un livret contenant plus que le seul ordre de passage. Afin de séduire l'acheteur, un soin particulier est apporté à la couverture qui prend des airs d'affiches minitatures (Gustave Soury et Antonin Magne en ont dessiné plusieurs). Les pages intérieures sont par contre imprimées en noir et blanc, souvent sur un papier de mauvaise qualité ; si elles comportent des illustrations, il s'agit de photographies. Au Zoo-Circus, le programme est particulièrement épais et prend le nom de « guide officiel ». S'il renferme des informations sur l'organisation ou la ménagerie (incitant à la visiter), il comporte aussi des écarts publicitaires. Cinq pages (sur 33) et la quatrième de couverture du programme de 1927 sont intégralement occupées par de la publicité sans lien apparent avec le cirque. Les entreprises exposées payent sans nul doute pour apparaître dans le programme ; cela peut aussi vouloir qu'ils se vendent suffisamment bien pour qu'elles envisagent cet investissement. Avec les programmes, le

---

[237] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 28-29.
[238] *Ibid.* p. 29.
[239] *Ibid.* p. 54 ; MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 62, 64 et 65.

cirque gagne donc deux fois de l'argent. Le Zoo-Circus vend par ailleurs des cartes postales et emploie même un photographe[240]. Grâce aux sœurs Vesque, on sait aussi que l'on vend des babioles diverses sous les chapiteaux. Vers 1934, les Amar proposent à l'achat des « bagues en poil d'éléphant » apparemment « faites en baleines[241] ».

Le Zoo-Circus va plus loin et, en 1926 et 1927, il propose deux romans populaires à la vente : *Le Mystère du Zoo-Circus*[242] écrit par Charles Cluny (Joseph Charles Lopez, 1882-1952) puis *La Charmeuse de Tigres*[243] d'Alex Coutet (1877-1952). Quand on connait le rôle tenu par les romans populaires dans l'industrie culturelle de masse[244], le symbole est fort, le message clair et la tactique habile. La première vocation de ces produits n'est pas d'être lus mais vendus. Les intrigues sont anecdotiques et servent surtout de prétexte à une hagiographie du Zoo-Circus et de ses directeurs. En effet, Charles Cluny et Alex Coutet mettent en scène d'authentiques personnages du Zoo-Circus, décrivent le vrai matériel et donnent jusqu'aux noms des animaux. Jules et Alfred Court campent des personnages secondaires mais déterminants pour la résolution de l'intrigue, directeurs prodiges et prodigieux, dynamiques, généreux et clairvoyants… des hommes exempts de tout défaut, en somme, dignes de diriger ce qui est présenté comme le plus grand cirque de France, voire d'Europe. La démarche préfigure en quelque sorte celle adoptée, à plus grande échelle, par le film de Cecil B. DeMille une vingtaine d'années plus tard avec *Sous le plus grand chapiteau du monde* (1953), dont l'intrigue prend place au sein de la troupe du Ringling Bros. Barnum & Bailey Circus, réalisé grâce aux structures de l'authentique Barnum et avec le concours de ses employés et animaux. Ces romans se révèlent ainsi utiles pour étudier, indirectement, le Zoo-Circus, en particulier la manière dont le cirque met en scène ses directeurs (thème abordé dans le chapitre suivant).

C) Avant la piste, la surenchère commence par la réclame. Réflexions sur les réalisations publicitaires spectaculaires.

On la vu avec l'avion du Zoo-Circus, la publicité déployée par les cirques prend parfois un tour plus spectaculaire et tapageur. Dans l'entre-deux-guerres, le bouche-à-oreille reste un facteur de réussite important ; la presse en constitue à la fois une rampe de lancement

---

[240] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 28.
[241] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°15 (1934), p. 94.
[242] CLUNY Charles, *Le Mystère du Zoo-Circus*, Paris, Éditions du Zoo-Circus (Jules Tallandier), 1926.
[243] COUTET Alex, *La Charmeuse de Tigres… op. cit.*
[244] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 23-37.

et un accélérateur. Les cirques cherchent à l'orienter à leur profit et, durant la période, on observe ainsi une succession de coups d'éclats de la part des grands cirques français que l'on pourrait qualifier de réalisations publicitaires sensationnelles. Celles-ci s'inscrivent tout autant dans une logique publicitaire que dans celle d'une concurrence agonistique – les cirques cherchant sans cesse à surpasser leurs concurrents.

Les cirques sont coutumiers de ce que l'on appellerait aujourd'hui des « coups médiatiques ». Le 4 janvier 1928, Rosalie « Rosa » Van Been (1910-2018) épouse Joseph Bouglione (1904-1987) dans la cage aux fauves à Bézier – prudemment, le chanoine bénit les époux à travers les grilles[245]. Ce mariage au milieu des lions du cirque Buffalo-Bill est porteur d'une certaine valeur symbolique quand on sait qu'il scelle l'union entre deux familles foraines de dompteurs. N'est-il pas fait non plus pour attirer les regards de la presse sur un cirque qui vit alors ses premières saisons ? Le stratagème fonctionne. La nouvelle fait la une illustrée du *Petit Journal*[246] et est rapportée jusqu'en Algérie[247]. La même année, le cirque Caroli de passage à Alger emploie l'homme-autruche Raoul Némo. Ces hommes-autruches prétendaient pouvoir avaler n'importe quoi. Reconnu dans un restaurant, Némo est mis au défi d'avaler son verre. Il relève et remporte le pari. En présence d'un médecin, Némo prend ensuite le pari d'avaler 15 ampoules électriques en moins de 27 minutes, le soir du 7 juillet au cirque. Un médecin présent dans l'assistance et interrogé par *L'Écho d'Alger* émet des doutes sur la faisabilité de la chose[248]. Là encore le coup médiatique est éclatant et ce « pari » ne tient assurément pas au hasard ; on est en droit de se demander s'il n'a pas été lancé à l'homme-autruche par un complice. Caroli a certainement rempli son chapiteau ce soir-là ; les curieux ont afflué en masse pour assister au défi de Némo à la médecine. Quelques jours plus tard, le quotidien algérois assure que Némo a tenu son pari et empoché 1 000 francs[249]. Qu'on ne s'y trompe pas, le grand gagnant est bien le cirque Caroli. Ceux qui n'ont pas pu assister à la représentation le soir de l'exploit ont certainement tenu à découvrir l'homme autruche avant que le cirque ne reparte.

Les Amar se sont, au fil des saisons, fait une spécialité de l'exercice. En 1931-1932, leur tournée méditerranéenne répond autant à la nécessite de trouver des marchés plus favorables qu'elle constitue, au retour en France, un formidable argument publicitaire. Ils se

---

[245] MAYMARD Marika, « Une gloire discrète : Rosa Bouglione » sur *cirque-cnac.bnf* [en ligne], https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/rosa-bouglione (consulté le 23/04/2021).
[246] *Le Petit Journal. Supplément du dimanche* du 22/01/1928, p. 1.
[247] « Un mariage dans *la Cage* aux lions », *L'Écho d'Alger* du 06/01/1928, p. 4.
[248] « Un pari original », *L'Écho d'Alger* du 04/07/1928, p. 2.
[249] « Association générale des Victimes de la Guerre du département d'Alger », *L'Écho d'Alger* du 09/07/1928, p. 2.

présentent comme les « porte-flambeau » du cirque français ce qui, paradoxalement, passe par la mise en avant de distinctions reçues à l'étranger. En 1932, le bey de Tunis les élève au rang d'officier du Nichan Iftikhar[250]. En 1937, ils sont également décorés de l'Ordre royal de la Couronne d'Italie[251]. Cependant, l'Italie fasciste devient rapidement infréquentable, de sorte qu'ils ne mettent guère en avant cette distinction dans les années suivantes. Comme les Court, ils s'emparent également de la mystique de l'aviation et acquièrent deux avions en 1935, des avions *français* (Renault)[252]. On prétend même que les directeurs auraient obtenu leur brevet d'aviation[253]. L'achat des 16 éléphants en 1934 constitue un coup en soi. Mais c'est en 1936-1937 que les Amar réalisent leur plus grand coup médiatique. Les quatre frères ont de la chance, puisque le 3 août 1936, à Douai, l'éléphante Birma donne naissance à Auguste[254]. Il s'agit du premier éléphanteau né en captivité en France, d'après Thétard[255]. La direction capitalise habilement sur l'évènement. Auguste devient la mascotte du cirque et une attraction à part entière et, pour le faire connaître aux yeux de la France, ses maîtres organisent une cérémonie de baptême. Les baptêmes animaliers constituent une tradition banquiste. En 1927 par exemple, le cirque Lambert organise celui d'une petite lionne à l'occasion du mariage d'une de ses artistes[256]. Celui d'Auguste est d'une toute autre ampleur cependant. Pour marraine et parrain les Amar lui choisissent en effet Joséphine Baker et Maurice Chevalier, deux vedettes au fait de leur popularité. Trente articles relevés sur *RetroNews*, 30 articles front référence à ce baptême, qui a lieu le 25 février 1937 à l'Empire, en février et mars 1937. S'y ajoutent 8 encarts publicitaires. Auguste, sa marraine et son parrain apparaissent sur la couverture du programme de la saison 1938. L'animal figure aussi sur plusieurs affiches, symbole de la compétence de ses directeurs qui sont parvenus à offrir à la France sa première naissance d'éléphanteau.

---

[250] « Les frères Amar à l'honneur », *L'Écho d'Alger* du 06/11/1932, p. 3.
[251] « Une distinction flatteuse », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 22/01/1937, p. 3.
[252] « L'aviation au cirque », *Le Petit Parisien* du 06/04/1935, p. 4.
[253] *Le Petit Parisien* du 31/10/1935, p. 2.
[254] DENIS Dominique, *Les Cirques … op. cit.* p. 91.
[255] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Naissance d'un éléphant au cirque Amar. Le cirque Strassburger et le cirque Mills. », *Le Petit Parisien* du 27/08/1936, p. 6.
[256] *Id.*, « Mlle Musidora se marie et donne son nom à une lionne », *Le Petit Parisien* du 21/04/1927, p. 2.

IV) Le cirque et les médias de masse.

On ne peut envisager la culture de masse séparément des médias de masse. Les médias constituent d'une certaine manière l'incarnation quotidienne de la culture de masse. Rapportés à la question du cirque, les médias de masse permettent de mesurer le degré d'intégration du cirque à la culture de masse. Ils permettent d'appréhender le rapport quotidien des Français avec le cirque. En parle-t-on chaque jour ou bien ponctuellement ? En parle-t-on de plus en plus entre 1919 et 1939 ? Existe-t-il une forme de constance dans le traitement médiatique du cirque ou bien, au contraire, des moments de rupture ? Les médias permettent de plus d'étudier une certaine perception du cirque – a-t-il bonne presse ou non, si l'on peut dire ? Enfin, il s'agit aussi de se demander si tous les médias partagent une vision unique du cirque ou bien si celle-ci varient entre les médias nationaux/parisiens et provinciaux ou en fonction de la couleur politique. La presse constitue le plus important média de l'époque. En conséquence, la majeure partie de cette partie est consacrée à la manière dont le cirque est représenté dans la presse écrite. Concrètement, il va d'abord s'agir de mettre en valeur les données récoltées à partir du corpus, puis d'apporter un regard plus ciblé sur la manière dont le cirque est représenté dans un genre d'articles bien spécifique, les faits divers. La presse ne constitue pas l'unique média de masse pour autant, puisque l'on assiste durant l'entre-deux-guerres au développement de la TSF. À nouveau, le cirque ne reste pas en marge. Ainsi, une seconde sous-partie, plus brève, reviendra sur la présence radiophonique du cirque.

A) Le cirque et la presse.

1) Considérations générales

Le corpus réalisé dans le cadre de ce mémoire à partir des articles relevés dans *L'Humanité, Le Figaro, Le Petit Parisien, L'Ouest-Éclair* (édition de Rennes) et *L'Écho d'Alger* se compose d'un total de 18 202 articles, relevés dans 15 533 numéros, pour une moyenne de 910 articles par an[257]. Tous les titres ne sont pas égaux sur ce plan cependant. *Le Petit Parisien* a ainsi fourni 6135 articles (33,38 % du total), alors que *L'Ouest-Éclair* en a fourni près de trois fois moins (2075, soit 11,4 % du total). Les petits et très petit articles représentent 93,2 % du total. Ce chiffre doit être mis en perspective avec un autre. En effet,

[257] L'ensemble des statistiques établies à partir de ce corpus est reproduit en volume d'annexe.

88,42 % des articles repertoriés sont catégorisés comme programme des spectacles, indiquant les horaires de représentations ou annonçant la venue prochaine d'un cirque. On y retrouve également des encarts publicitaires. Les 11,58 % restant se composent de nouvelles diverses et faits divers, de critiques ou comptes-rendus de spectacles, de chroniques, reportages, photographies, communiqués et petites annonces. La part des programmes, annonces et publicités et plus importante dans les trois journaux parisiens que dans les deux quotidiens régionaux. Ce type d'articles représente 94,16 % des relevés effectués dans *Le Figaro*, 89,03 % de ceux effectuées dans *L'Humanité* et 88,35 % dans *Le Petit Parisien* ce qui aboutit à la moyenne de 90,51 % pour ces trois quotidiens. Pour *L'Écho d'Alger*, ces articles ne représentent en revanche que 83,82 % du total et 77,64 % dans *L'Ouest-Éclair*, soit une moyenne de 80,73%. Cette prédominance des programmes dans la presse parisienne s'explique par la présence des enceintes stables dans la capitale. Mais ce que montrent ces chiffres de manière plus générale, c'est la présence quasi quotidienne du cirque dans la presse ; celle-ci reste néanmoins modeste neuf jours sur dix.

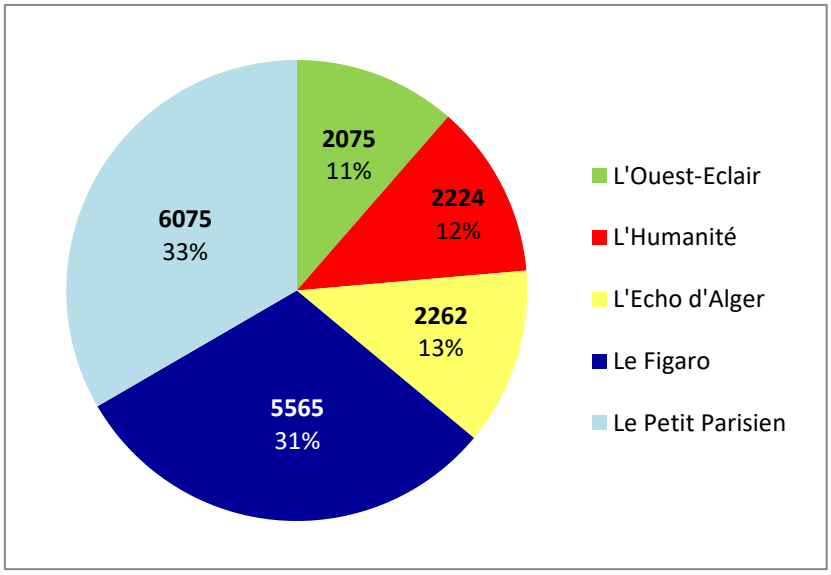

Figure 23 : Répartition du nombre d'articles relevés par quotidien (graphique).

La répartition du nombre d'articles relevés par an (voir Figure 24) reflète les tendances générales évoquées précedemment. On observe ainsi une augmentation marquée des relevés à partir de 1922 et la levée des restrictions sur le papier, mais ce moment correspond par ailleurs à la pleine entrée du cirque dans les Années folles. Puis l'on observe une chute brutale du nombre d'articles relevés à partir de 1933, comme un contrecoup des années de crise. À la fin des années 1930, le cirque ne semble pas avoir complètement récupéré le terrain perdu dans ces années 1933-1934. C'est ce que l'on observe si l'on considère la masse totale

d'article. Si l'on se penche à présent sur la proportion de petits articles et des articles sans valeur ajoutée (programmes), la tendance est différente. En effet, tout au long de la période, leur proportion va à la baisse. Les articles courts représentent 96,62 % des articles relevés entre 1919 et 1929, mais seulement 86,77 % pour la décennie suivante. C'est en 1935 que le cirque connaît sa meilleure année, avec près d'un quart (24,12 %) d'articles moyens ou longs. Quant aux articles à valeur ajoutée, ils représentent 8,81% du total sur la période 1919-1929 mais près du double (16,62 %) entre 1930 et 1939. On observe un pic lors des trois années 1933 (24,27 %), 1934 (21,35 %) et 1935 (22,59 %), alors même que le nombre total d'articles est le plus faible. En somme, si l'on ne parle pas nécessairement plus souvent du cirque au long de la période, on en parle en revanche de mieux en mieux.

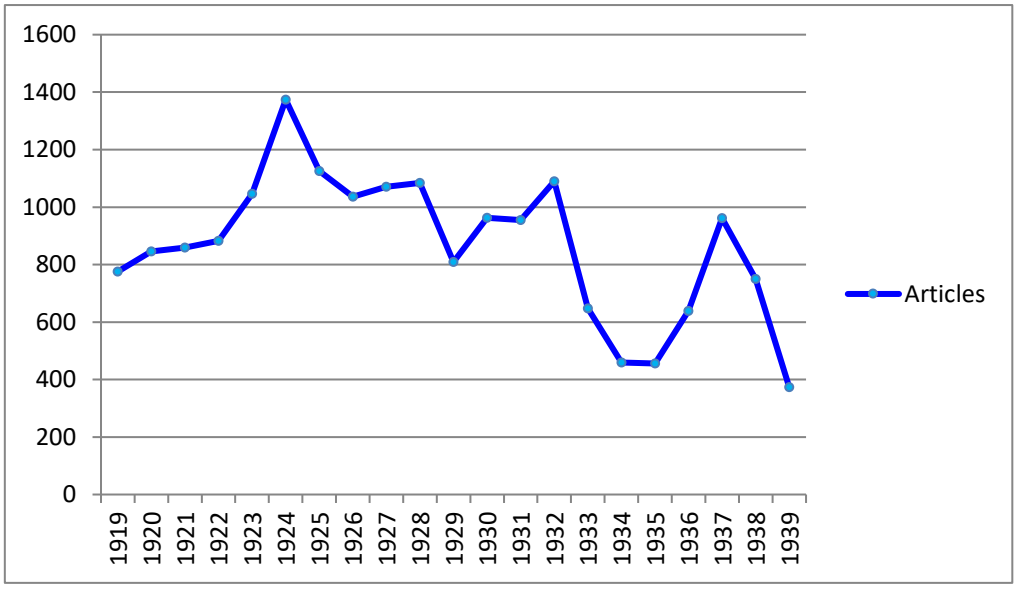

Figure 24 : Graphique de la répartition du nombre d'articles relevés par année dans le corpus de presse.

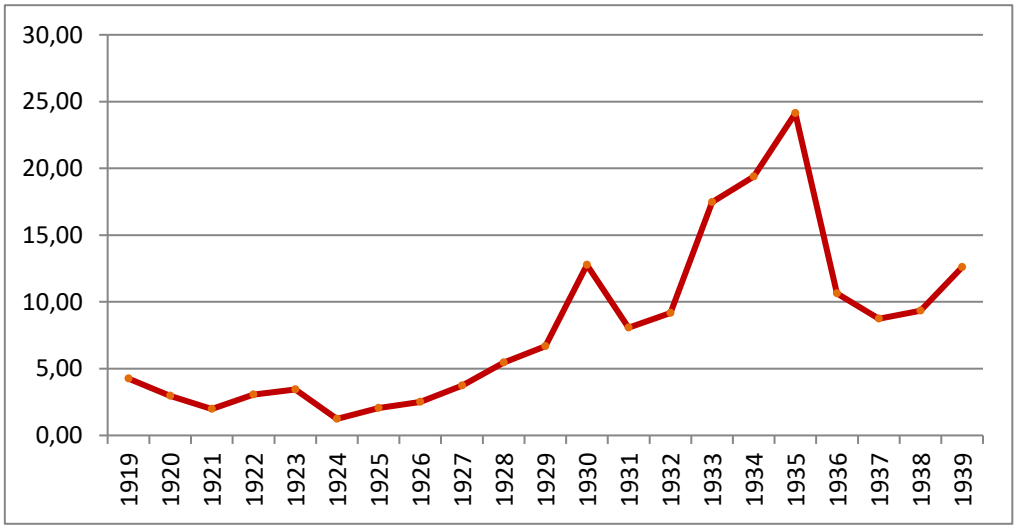

Figure 25 : Évolution de la proportion d'articles longs et moyens relevés dans le corpus par an (données exprimées en pourcentage de la masse totale).

Si l'on se penche sur le cas de chaque quotidien, on remarque que tous n'en parlent pas tous de la même manière. Les journaux provinciaux ont ainsi tendance à annoncer la venue d'un grand cirque itinérant comme un évènement. Lorsque l'un d'eux arrive en Ille-et-Vilaine ou dans le département d'Alger, *L'Ouest-Éclair* et *L'Écho d'Alger* ont tendance à produire plusieurs longs articles sur le sujet – et ce d'autant plus que ces départements n'abritent pas de cirque fixe. Ils publient des comptes-rendus de spectacle et parfois même plusieurs pour un même cirque. Leur intérêt se manifeste aussi par la rédaction de reportage dans les « coulisses » du cirque en question ; on y retrouve fréquemment des entretiens avec la direction ou les vedettes du programme. Des photographies illustrent généralement le tout. On retrouve bien moins d'articles du genre dans les journaux parisiens qui, du fait de la présence des établissements stables dans la capitale, ont un rapport plus ordinaire au cirque. Celui-ci se manifeste par la routine des programmes. Par contre, ces rédactions s'offrent généralement les services d'un critique qui couvre l'actualité des spectacles parisiens ; parfois il se spécialise véritablement sur le cirque, comme Thétard pour *Le Petit Parisien* ou Trisan Rémy pour *L'Humanité*. Si l'on quitte un instant les journaux du corpus on peut encore ajouter André Legrand dit Legrand-Chabrier (1875-1949) qui écrivit pour plusieurs journaux comme *Le Soir* (disparu en 1932), *La Presse* ou le quotidien spécialisé sur l'actualité culturelle *Comœdia*. Comme ils sont routiniers, les comptes-rendus écrits par ces chroniqueurs sont généralement plus courts que ceux paraissant dans les quotidiens régionaux. Les rédactions de ces derniers, qui possèdent un rapport au cirque plus intense mais plus sporadique, ne comportent pas un tel poste. Par ailleurs, l'orientation politique des rédactions influence la manière dont elles traitent le cirque. *Le Figaro*, par exemple, est le plus disert au sujet du cirque mondain Molier. *L'Humanité* s'épanche bien moins sur le sujet. En revanche, lorsque les spectacles parisiens se mettent en grève en septembre 1919, *L'Humanité* lui consacre sept articles dont quatre en une. Non concerné, *L'Écho d'Alger* ne lui en consacre qu'un seul. Pour Gérard Noiriel, le traitement que *L'Humanité* réserve au cirque témoigne des mutations qui affectent son public au sortir de la Première Guerre mondiale. L'intérêt que porte le quotidien de gauche à ce divertissement, témoigne de la « prolétarisation » du public[258]. Inversement, on remarque que *Le Figaro* est le journal étudié qui, au cours de la période, manifeste le moins d'intérêt pour la chose circassienne, ce qui tendrait effectivement à confirmer cette thèse.

[258] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 222-223.

2) Cirque et faits divers

Parmi les articles consacrés au cirque, les faits divers constituent une catégorie importante. Dans le corpus, ils représentent un quart des articles « à valeur ajoutée », soit 515 articles sur 2108. Ils permettent d'appréhender un certain imaginaire relatif au cirque et donc de comprendre ce qu'attend une partie des spectateurs lorsque le cirque arrive en ville. Mais avant toute chose, que qualifie-t-on de fait divers ? Les travaux consultés sur le sujet s'accordent sur la difficulté à définir cet objet[259]. En synthèse, voici ce que l'on peut retenir des différentes définitions proposées. Le fait divers est un genre médiatique ou journalistique, hétérogène par essence. Cette notion de genre est déterminante : un fait divers n'est fait divers que parce qu'il est rapporté dans les média. Pour devenir « divers » le fait ou évènement rapporté fait ainsi l'objet d'une mise en récit ; il est de plus extrait d'une matière évènementielle beaucoup plus large, qui dans sa majeure partie reste tue. Il faut ainsi prendre en compte les biens nombreux qu'impliquent ces deux caractéristiques au moment d'appréhender le fait divers. De plus comme n'importe quel genre, le fait divers possède ses codes et ses récurrences. « Le fait divers, selon l'expression consacrée, "répète inlassablement la même chose" », écrit Annik Dubied[260]. Que répètent-ils ? Crimes, accidents, évènement à même de surprendre ou d'amuser… la gamme du fait divers est effectivement vaste. Il s'agit en réalité de la transcription médiatique du ragot, le récit de cet évènement anecdotique à l'échelle de la nation, sur lequel on peut gloser à loisir sans prendre trop de risques soi-même. Le fait divers n'est pas toujours sans gravité pour les acteurs concernés, cependant il ne revêt pas d'importance pour la marche du monde. Il relève enfin d'un extraordinaire banal : extraordinaire car il rompt avec la routine des acteurs concernés, mais banal car des histoires du genre sont rapportés chaque jour dans les colonnes des quotidiens ; les noms changent, mais la structure des récits reste analogue. Le fait divers est intrinsèquement lié au développement de la presse à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Avec le roman feuilleton, il contribue à ancrer le plaisir de la lecture au sein des classes populaires et participe du tournant « sensationnel » de la presse qui joue désormais sur les émotions du lectorat[261]. Faits divers et romans populaires partagent d'ailleurs des traits communs. Les journalistes rapportant des faits divers cherchent à créer des « personnages » et il n'est pas

---

[259] DUBIED Annik, *Les dits et les scènes du fait divers*, Genève, Librairie Droz, 2004 ; DUBIED Annik, LITS Marc, *Le fait divers*, Paris, PUF, 1999 ; LITS Marc, « Le fait divers : un genre strictement francophone ? », *Semen*, n°13, 2001, p. 39-50.
[260] DUBIED Annik, *Les dits et les scènes… op. cit.* p. 330.
[261] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 31 et 33-34.

rare qu'ils reprennent les archétypes développés par la littérature populaire. Dominique Kalifa souligne que les faits divers sont aussi d' « actifs producteurs de cohésion sociale » en constituant « le fondement d'une riche culture du quotidien » et en jouant « un rôle décisif dans l'avènement d'un imaginaire et d'un discours homogène de la normativité[262] ».

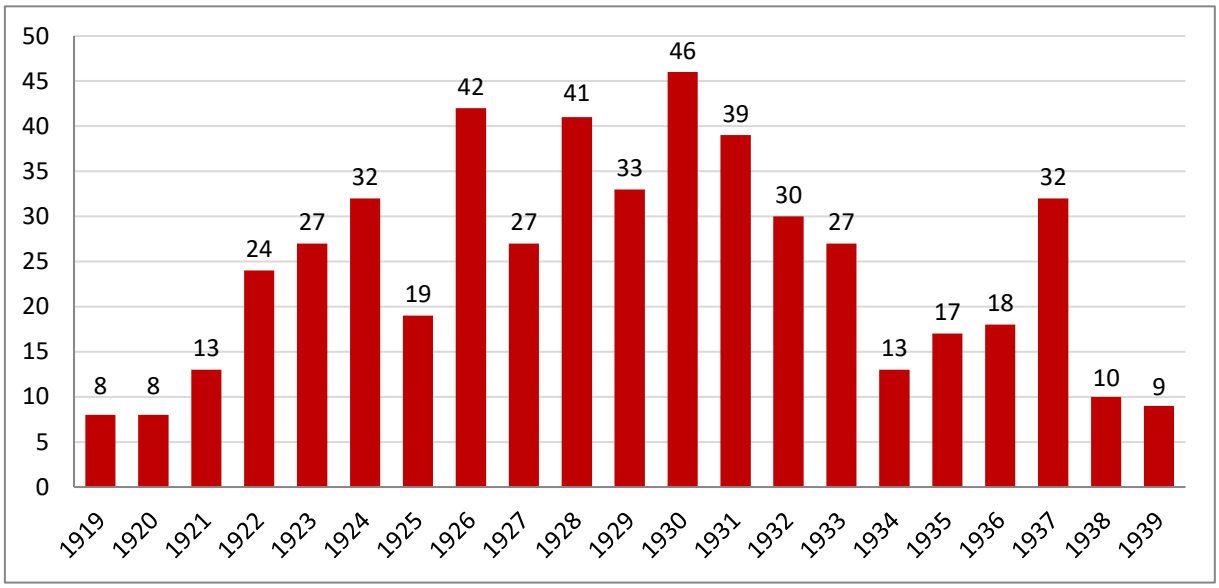

Figure 26 : Répartition du nombre de faits divers relevés dans le corpus de presse par an (graphique).

Au regard de cet essai de définition, le cirque présente un potentiel certain pour ce genre d'histoire. Au total, 515 articles considérés comme fait divers et touchant au thème du cirque ont été relevés dans le corpus. Cela correspond à une moyenne de 24,5 par an. Néanmoins, comme on le voit sur le graphique ci-dessus (Figure 26), leur répartition varie fortement selon les années. En 1919, le corpus ne comporte que 8 faits divers concernant le cirque. Mais dès 1922, on en dénombre 24, puis 32 en 1924 et 42 en 1926. Le nombre de faits divers relevés reste important jusqu'en 1933, avec un maximum atteint en 1930 (46). On note ensuite une chute du nombre de faits divers relevés entre 1933 et 1934 (passage de 27 à 13). À l'exception de l'année 1937 (32 articles), leur nombre reste ensuite inférieur à 20 jusqu'en 1939 (pour cette dernière année, les relevés n'ont été effectués que jusqu'au 31 août). Il s'agit en grande majorité d'articles courts (90, 3 %) dont beaucoup figurent dans la rubrique des brèves, informations à consommer rapidement. Cependant, environ 17% apparaissent en une. À noter que 65 de ces 88 articles parus en première page sont sortis entre 1922 et 1930, qui correspond comme nous l'avons vu à une période faste du cirque en France. Tous les journaux ne s'emparent pas non plus de la question de la même manière. *L'Ouest-Éclair* et

[262] *Ibid*. p. 35.

L'Écho d'Alger, les quotidiens provinciaux et le circophile *Petit Parisien* rapportent respectivement 147, 122 et 131 faits divers portant sur le cirque au cours de la période. Ils devancent largement *Le Figaro* (62 articles) et *L'Humanité* (53). Cette répartition reflète celle des « articles à valeur ajoutée » exposée précédemment.

La variation du nombre de faits divers relevés peut signifier plusieurs choses. Comme détaillé plus loin, la plupart des évènements rapportés relève de l'accidentel (chute d'un acrobate, évasion d'un lion, etc.) ou du sinistre (incendie, écroulement des gradins, etc.). Une première interprétation consiste tout simplement à estimer que le nombre de faits divers rapportés reflète une réalité : en somme, que plus d'accidents sont survenus en 1930 qu'en 1938. Pour partie, c'est peut-être vrai. Par exemple, si l'on constate une augmentation du nombre d'accidents dans les numéros d'acrobaties cela signifie peut-être que les acrobates prennent plus de risques. De même, le fait que la presse relaie de plus en plus d'histoires de chasses aux lions traduit certainement l'augmentation du nombre d'animaux sauvages détenus par les cirques et ménageries français. Si cette interprétation vaut certainement pour certains aspects, elle se heurte toutefois à une limite majeure soulevée en préambule : le fait divers est un genre médiatique en conséquence soumis à des biais journalistiques. Le fait que les journalistes rapportent moins d'accidents ne signifie pas mécaniquement que moins d'accidents surviennent, et réciproquement. Avant de considérer l'éthique journalistique, il faut se souvenir que le premier objectif d'un journal est d'être vendu. Par conséquent, les rédactions cherchent à étendre et fidéliser leur lectorat en lui donnant à lire ce qu'il souhaite. Si cet état de fait invalide en partie la première interprétation, il en permet en revanche une seconde : celle de considérer que l'augmentation ou la diminution du nombre de faits divers rapportés est proportionnel à l'intérêt dont bénéficie le cirque à ce moment-là. Cela expliquerait par exemple pourquoi peu de faits divers relatifs au cirque sont rapportés entre 1919 et 1921. Jusqu'en 1921, les journaux sont encore soumis aux restrictions qui frappent le papier[263]. Par conséquent, la place est rare et les sujets secondaires tels les loisirs sont relégués. Dans les années suivantes en revanche, la part allouée aux divertissements augmente dans la presse. Après le premier conflit mondial, les Français aspirent en effet à plus de légèreté et, dans le même temps, l'industrie culturelle se reconstruit et, bientôt, prospère. Le cirque n'est pas abandonné en route, ce que l'on peut voir grâce aux faits divers.

Le contenu de ces faits divers est en effet intéressant. Par exemple, on constate que parmi les faits divers touchant directement aux artistes ou au spectacle, les disciplines le plus

[263] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 12.

souvent représentés sont aussi les plus mises en avant par la publicité, en somme les plus populaires. Accidents et fuites d'animaux représentent un peu plus de la moitié des articles (261 sur 515). Sur cet échantillon, 85 articles rendent comptent de l'évasion d'une ou plusieurs bêtes tandis que 97 accidents sur 176 ont été provoqués par elles. On aboutit ainsi à 182 faits divers impliquant des animaux au premier chef, soit 35,34 % du total. En comparaison, 54 articles seulement s'intéressent aux accidents d'acrobates. S'il est vrai que le travail avec les animaux présente une incompressible part d'imprévisible, il est vrai aussi que ce sont eux qui imprègnent le plus les imaginaires. De fait, si les faits divers rendent en partie compte d'une réalité concrète, ils renvoient aussi aux inclinaisons des lecteurs. En conséquence, on peut estimer qu'une partie des histoires rapportées sont inventées de toute pièce, en particulier lorsqu'elles se déroulent à l'étranger. Les évènements survenus à l'étranger représentent plus d'un quart du total (145 articles sur 515, soit 28,15 %).

Les animaux les plus féroces sont bien sûr les fauves, responsables de 75 accidents à eux seuls. Il s'agit aussi des plus populaires, puisqu'ils font l'objet de 169 mentions. Les lions en comptabilisent quasiment la moitié (77), loin devant les tigres (43). Viennent ensuite les léopards, les ours et les hyènes (8 mentions chacun) puis les ours blancs (6). Enfin, à 19 reprises un « fauve » est évoqué sans précision de son espèce. Le second animal le plus représenté après les fauves est l'éléphant avec 44 mentions, dont 16 accidents. Le cheval arrive en troisième position mais, avec 17 mentions à peine, est totalement sous-représenté par rapport à l'importance qu'il conserve dans l'industrie, preuve que l'ère du cirque équestre est bien révolue. Les singes totalisent 11 mentions puis les animaux les plus variés se partagent les 26 citations restantes (serpents, crocodiles, rhinocéros, chameaux, hippopotame…).

Les affaires judiciaires sont elles aussi bien représentés avec 122 articles. Elles sont de nature varié et impliquent les circassiens de différentes manières. Dans 51 cas, ceux-ci se retrouvent sur le banc des accusés mais dans 33 autres ils apparaissent en qualité de victimes. Vingt-quatre articles supplémentaires font état d'affaires internes à un cirque donné. L'ensemble de ces faits divers véhicule certains stéréotypes et préjugés. Par exemple, dans le cadre de ces affaires internes, la victime est presque toujours le directeur et le coupable un employé malhonnête. La figure du directeur est ainsi sauve. Souvent le journaliste a un mot xénophobe en mettant en avant les origines étrangères dudit employé. Le vol – commis ou subi –, l'escroquerie ou les irrégularités contractuelles concernent la majorité des affaires (45 articles). Viennent ensuite les agressions (20), souvent lors de bagarres, le meurtre (11) et l'empoisonnement d'animaux (9 articles). Les cas d'insoumission et de désertion sont rapportés par 8 articles. Enfin, le vieux préjugé de l'enlèvement d'enfants ou de leur achat à

des parents démunis est encouragé par 9 articles. Tous les faits divers ne produisent pas des effets négatifs pour le cirque, loin s'en faut. Alfred Court explique par exemple qu'un chapiteau n'est jamais aussi plein qu'après qu'un fauve ait blessé son dompteur[264]. Toutefois, ces faits divers judiciaires nuisent plus à l'industrie qu'ils ne lui rendent service. Ils contribuent à entretenir cette image un peu sombre du cirque, repère d'individus malhonnêtes et refuge de parias.

Les sinistres sont également bien représentés dans le corpus avec 97 articles. En 1919 aussi bien qu'en 1939, la météorologie grand public n'existe pas encore et les cirques se font parfois surprendre par des phénomènes météorologiques violents. Qu'il s'agisse de pluies torrentielles, de la neige ou, surtout, du vent, les infrastructures itinérantes ne sont pas armées pour résister aux caprices du temps. Le corpus compte ainsi plusieurs exemples de chapiteaux soufflés ou effondrés avec des conséquences économiques parfois désastreuses pour les entreprises touchées. Par ailleurs, des incendies, aux causes diverses, frappent ponctuellement les cirques. On a déjà évoqué celui qui toucha Carmo en 1930. Sarrasani fut aussi touché à Anvers en 1932[265]. Fin 1922, le feu s'attaque à installations des Bouglione. Si l'incendie ne fait aucune victime, la famille déplore pour 100 000 francs de pertes. Le groupe électrogène est mis en cause[266]. Les effondrements de gradins sont également récurrents : douze articles du corpus en font état. Ils provoquent parfois jusqu'à plusieurs dizaines de blessés. Qu'ils soient provoqués par la vétusté du matériel, un montage trop hâtif ou un excès de poids, ces évènements en disent long sur la priorité donnée au profit par certains directeurs au détriment de la sécurité. S'ils ne découragent pas durablement le public de se rendre au cirque, il est certain qu'ils ne sont guère de bonne presse. Ces faits divers faisant état de sinistres attirent l'attention sur certaines conditions matérielles concrètes. Ils permettent ainsi de mettre en relief le principal intérêt qui constitue aussi la principale difficulté de cette matière pour l'historien du cirque. Les faits divers, en effet, reflètent tout autant une réalité concrète que des perceptions médiatiques, ce qui peut rendre leur analyse quelque peu délicate.

---

[264] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 107.
[265] « Un incendie détruit un grand cirque allemand à Anvers », *L'Écho d'Alger* du 15/01/1932, p. 5.
[266] « Un cirque ménagerie détruit par un incendie », *Le Petit Parisien* du 01/01/1923, p. 4.

B) Cirque et radio.

Plus surprenant peut-être, le cirque est également présent à la radio. Ce média n'est peut-être pas le plus adapté à la retransmission du spectacle multi-sensoriel mais avant tout visuel qu'est le cirque et pourtant… Dans les années 1930, Henry Thétard intervient régulièrement sur les ondes de la TSF pour présenter le programme d'un des cirques parisiens pendant une vingtaine de minutes. Surtout, à partir de 1928 Radio-Paris diffuse chaque quinzaine une émission de cirque radiophonique intitulée « Cirque Radio-Paris » ou « Cirque Bilboquet » en référence au principal animateur de l'émission, le clown François Bontemps (1892-1961) plus connu comme Bilboquet. Le programme du Cirque Radio-Paris est toujours construit de la même manière. L'émission s'ouvre avec la « parade de Bilboquet » puis on retrouve une attraction équestre : « Taho le cheval chinois », « Erin le poulard irlandais », ou encore « Gentiane la jument arabe »… Suit en général un numéro comique – des clowns ou des fantaisistes musicaux. Puis, en fin d'émission on retrouve une pièce burlesque jouée par les acolytes de Bilboquet : Cordial et Macaron sont presque toujours de la partie, M. Legros et Rolande Gardet les accompagnent fréquemment. Une « retraite finale » clôture le programme. En réalité, l'émission consistait surtout en bruitage et imitations ; elle contribuait néanmoins à ancrer le cirque dans le quotidien des habitués de la TSF, tout en l'installant sur un média alors prestigieux et synonyme de progrès : la radio.

Dans les colonnes des quotidiens, sur les murs des villes avec les affiches, à la radio, sur les écrans de cinéma mais aussi, et surtout, sur les places publiques et même dans les murs de la capitale, le cirque s'invite partout dans l'entre-deux-guerres. Le mot « cirque » évoque quelque chose à chaque Français et l'on peut estimer que beaucoup avaient déjà assisté à une représentation que ce soit celle d'un petit Australian-Circus ou du géant Amar.

CHAPITRE II : Le cirque et les circassiens.

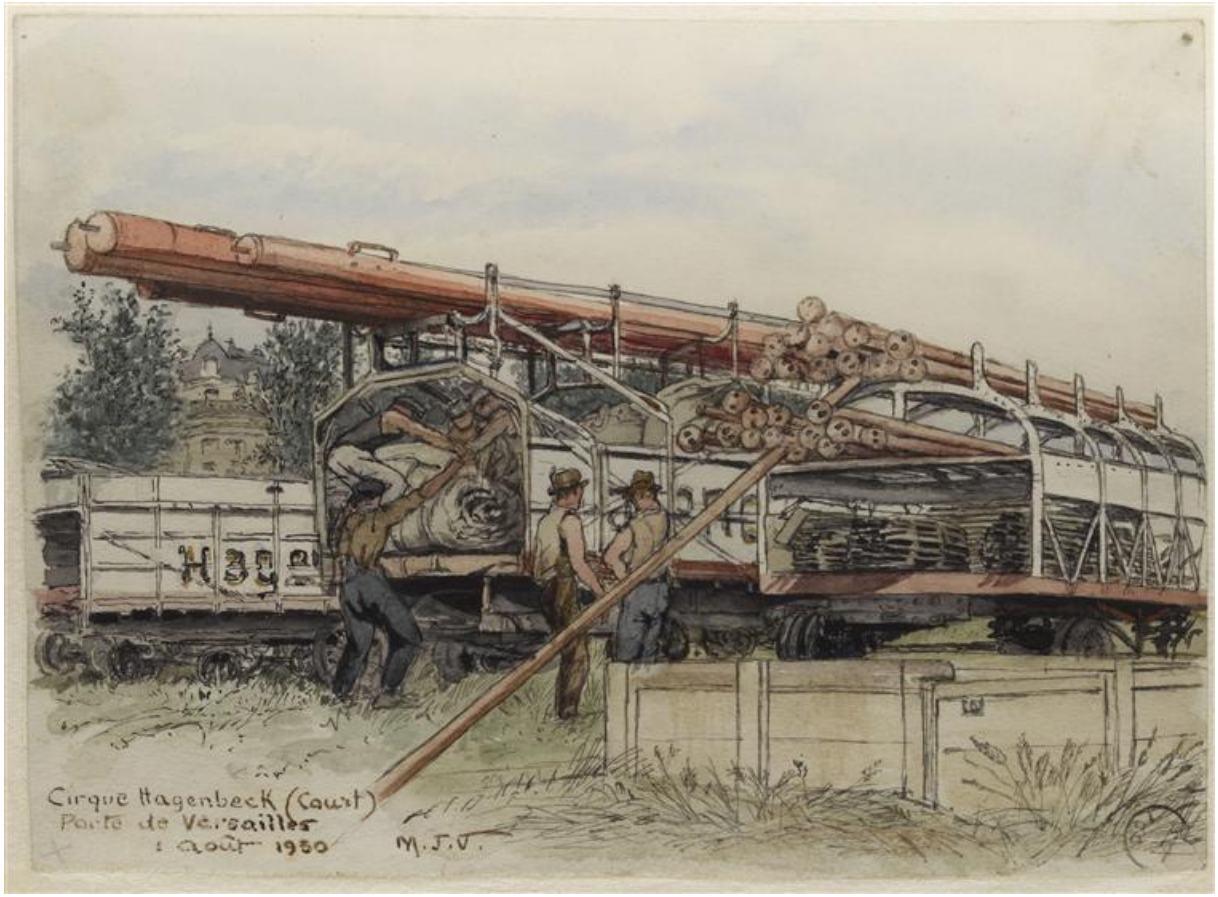

Figure 27 : « Cirque Hagenbeck (Court), porte de Versailles », aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 12 x 16,5 cm, août 1930 (MUCEM, 68.102.30A).

Le mot « circassien » possède des contours sémantiques flous. Originellement, les Circassiens forment un peuple originaire de Circassie, une région du Caucase ; on leur donne aussi le nom de Tcherkesses. Mais la signification du mot a été détournée par les banquistes qui ont eux-mêmes commencé à s'appeler circassiens[1]. L'usage s'est ensuite étendu au langage courant. *A priori*, le terme possède donc une définition strictement professionnelle : il désigne un ensemble de métiers en lien avec le monde du cirque, surtout des professions artistiques donc. Dans le langage courant pourtant, le terme possède un sens plus ambigu et, dans la bouche ou sous la plume de certains, il revêt une valeur ethnonymique. Les métiers du cirque imposent l'itinérance à ceux qui les exercent. Aux yeux de la majorité sédentaire, ceux qui adoptent ce mode de vie forment une communauté de fait. Des expressions synonymes de « circassiens » comme « gens du voyage » voire « peuple du voyage » entretiennent l'ambiguïté. Henry Thétard affirme que les circassiens et les forains se nomment eux-mêmes « gens du voyage » [2] ; le chronique use d'ailleurs abondamment de cette formule génératrice de confusion. En effet, en français l'expression est souvent employée de manière floue et générique pour désigner différentes communautés nomades (Tziganes, Gitans, Manouches) qui, elles, forment bien des groupes ethniques à part entière. Le fait qu'un certain nombre de circassiens appartiennent à ces communautés entraîne un amalgame répandu. Pourtant, les circassiens ne constituent pas une ethnie. Si, avec le temps, elle a finit par devenir un signe d'appartenance et par se transformer en nomadisme véritable, l'itinérance des artistes de cirque ne répondait au départ qu'à des impératifs professionnels. De plus, il n'existe pas de « langue banquiste » à proprement parler. Certes, chaque langue – le français, l'allemand, l'italien, etc. – possède son argot circassien mais on ne retrouve pas un espéranto circassien. Et si les circassiens partagent un certain nombre de pratiques et de superstitions, leur esprit de communauté est moins développée que ne le pense l'imaginaire populaire. Il ne faut pas perdre de vue que ce milieu fonctionne selon le mode extrêmement concurrentiel de l'intermittence. De fait, la vision d'une communauté circassienne formant une grande famille relève de l'image d'Épinal. Les circassiens se présentent donc comme un ensemble d'individus partageant un même secteur d'activité mais qui présentent dans les faits des situations extrêmement diverses, tant sur le plan de la réalité de leur profession que de la manière dont ils sont perçus par les non-circassiens (les « pantres ») que les autres banquistes.

De nombreux auteurs ont tenté de classer tout ou partie des disciplines circassiennes. Philippe Goudard liste Georges Strehly, Henry Thétard, Tristan Rémy, Jacques Goffinon,

---

[1] PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Paris, Stock, 2003, p. 145.
[2] THÉTARD Henry, *Les Dompteurs ou La ménagerie des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, 1928, p. 10.

Hugues Hotier, Antony D. Hippisley Coxe ou encore Jean-Marc Gayet[3]. L'exercice s'avère plus périlleux qu'il n'y paraît. Avant même de se poser des questions sur les critères de classement, il implique en effet de s'interroger sur la définition même des disciplines à classer. Lesquelles peut-on véritablement qualifier d'arts du cirque et lesquelles faut-il laisser de côté ? L' « invention » du cirque a en effet été de réunir sous une même toile des arts préexistants qui se pratiquaient auparavant de manière isolée. Par conséquent, le cirque présente des numéros qui ne lui sont pas toujours exclusifs. Certaines disciplines telles que la magie poursuivent une existence propre. Par ailleurs, comme le souligne Philippe Goudard certaines spécialités « se réduisent à une seule discipline […] mais d'autres en combinent plusieurs (acrobatie à cheval, jonglage sur fil de fer…)[4]. » En somme, le cirque est un art hétérogène et les difficultés à en définir les contours ont d'ailleurs conduit à l'émerge de l'expression plurielle d' « arts du cirque ».

Plutôt que de chercher à déterminer à tout prix ce qui relève à proprement parler du cirque ou non, il va s'agir dans les pages suivantes de présenter les principales disciplines visibles dans les cirques d'entre-deux-guerres. Ces différentes spécialités seront réparties en quatre grandes familles, abordées successivement. Philippe Goudard défend également une classification en quatre groupes qui seraient l'acrobatie, les manipulations d'objets, le dressage et le jeu burlesque[5]. À une différence près, il s'agit des catégories reprises ici. Dans ce mémoire, on considère l'acrobatie comme l'ensemble des disciplines reposant sur une habileté physique, dont la dextérité, ce qui permet d'y intégrer le jonglage. Le jeu burlesque (l'art clownesque en somme) et le dressage sont repris tel quel. Enfin, la quatrième catégorie diffère de la classification de Philippe Goudard puisqu'elle intègre les disciplines qui reposent sur l'ingéniosité des artistes et leur capacité à mettre en place des truchements ; il s'agit de surcroît de disciplines qui ne sont pas propres au cirque – comme la prestidigitation, le fakirisme, la ventriloquie… On y ajoutera les phénomènes, originaires du monde forain. Toutes les personnes qui travaillent au cirque ne sont pas des artistes et tous ne sont pas considérés comme des circassiens, mais ces acteurs doivent tout autant être pris en considération ; ce qui sera le cas dans un cinquième temps. Une dernière partie reviendra enfin sur la notion de circassien au sens large, d'un point de vue socio-historique.

---

[3] GOUDARD Philippe, *Le Cirque entre l'élan et la chute*, Les Matelles, Éditions espace 34, 2010, p. 20-21.
[4] *Ibid.* p. 19.
[5] *Ibid.* p. 22.

I) L'acrobatie

Le mot acrobatie vient du grec ancien *acros* (« qui est à l'extrémité ») et *batein* (« marcher »), « qui marche sur les extrémités »[6]. Pour Philippe Goudard, l'acrobatie « rassemble des actions corporelles spectaculaires, des exploits ou prouesses faisant appel à des habilités physiques dans les domaines de l'équilibre, de la force et de la souplesse[7]. » Pour Dominique Denis, il s'agit des « exercices de force et d'adresse présentés de façon artistique. » La dimension artistique est importante en effet ; elle distingue en effet l'acrobatie de certaines réalisations sportives. Dominique Denis intègre également les équilibres et les sauts[8]. L'acrobatie peut donc se pratiquer aussi bien seul qu'en équipe. Et, si certains acrobates ont leur corps pour seul outil (sauteurs, pyramidistes, contorsionnistes) beaucoup recourent à un matériel plus ou moins conséquent. Ces agrès, bien souvent, donnent ensuite leur nom à la discipline (saut à la bascule, trapèze Washington, perche…). Au vrai, l'acrobate, ne connaît que deux limites : celles que lui imposent les lois physiques et son propre corps et sa propre imagination. Par conséquent, c'est en dizaines que se comptent les disciplines acrobatiques. Dominique Denis en dresse par exemple la liste, non-exhaustive, suivante :

> Acrobatie et voltige à cheval, Acrobatie et voltige aérienne, Acrobaties au tapis, Acrobaties en colonne, Balançoire, Barre portée, Bascule, Boules, Cascades sur table, Contorsions, Cycles, Danses acrobatiques, Échasses, Échelles, Hercules et Travail de Force, Hommes singes, Icarisme, Jeux Chinois, Jeux Japonais, Mains à mains, Mât fixe, Mât oscillant, Patinage, Perches, Poses plastiques, Pyramides, Roues gymniques, Saut de banquine, Sauts à la batoude, Sauts à la corde, Sauts à terre, Sauts de cerceaux, Sauts de tonneaux, Skateboard, Tremplin élastique, Tumbling[9].

Encore n'entre-t-il pas dans le détail des différentes appellations… Détailler les seules acrobaties et voltiges aériennes aboutiraient là encore sur une liste extensive ; Adrian leur a consacré un ouvrage entier[10]… L'acrobatie constitue donc sans nul doute la famille la plus riche des arts du cirque. La part des acrobates au sein de l'ensemble des artistes de cirque va en conséquence. Parmi les 1904 artistes professionnels en activité recensés dans le corpus de

---

[6] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 29.
[7] GOUDARD Philippe, *Le Cirque entre… op. cit.* p. 32.
[8] « Acrobatie » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie du Cirque de A à Z*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2013 [livre numérique, non paginé].
[9] *Ibid.*
[10] ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1988.

presse, 1172 au moins[11] sont des acrobates (dont 74 jongleurs), soit 61,5 % du total. Mais paradoxalement, les acrobates sont les artistes les moins mis en avant par la publicité. Les numéros acrobatiques constituent d'une certaine manière l'ordinaire des programmes et, à moins de sortir du lot, ils ne sont pas forcément les plus attendus. La plupart des acrobates au sol, des jongleurs ou des équilbristes sont ainsi condamnés à l'anonymat. Les disciplines aériennes suscitent en revanche une admiration du public beaucoup plus vive. Quant aux attractions dites de « casse-cou », elles marquent les esprits de par leur intensité.

A) Au sol : sauteurs, icariens, hercules et quelques autres.

1) Les « puristes »

Dans l'entre-deux-guerres, les amateurs tels que Henry Thétard regrette le déclin d'une acrobatie « pure » qui, avant même de se pratiquer sous une toile, se pratiquer à même le pavé. On appelle ces exercices exécutés à même le sol, sans matériel, des exercices « au tapis »[12]. La plus simple expression de l'acrobatie se manifeste à travers les sauts. Il en existe de nombreuses variantes et, au cirque, on leur donne souvent un nom imagé : saut de carpe, saut de lion, saut de singe, saut périlleux, casse-cou… L'acrobate qui se dédie à ces bonds sur sol nu exerce un métier ingrat. Malgré toutes ses qualités, il ne parviendra jamais, en effet, à égaler celui qui s'aide d'un tremplin ou d'une bascule. Ainsi, si un spectateur perçoit un saut périlleux tourné à terre comme plus méritant que ce même saut périlleux exécuté à la batoude, il applaudit toujours plus un double saut périlleux qu'une rotation simple… Or dans les années 1920 et 1930, la tendance en ce qui concerne l'acrobatie est à la sophistication. Par conséquent, ces acrobates tentent à se raréfier et leur qualité à diminuer. En 1929, Thétard regrette : « les amateurs savent bien que nous n'avons plus actuellement de "familles" comparables aux merveilleux ensembles que constituaient les Scheffer, les Kremo, les Craggs, les Dinus, les Héras[13]… » Quatre ans plus tard, il s'enthousiasme donc d'autant plus pour ces Mendez, originaires d'Espagne, qui présentent chez Medrano « un numéro de tapis, mélangé d'icarisme » qu'il qualifie de « régal pour le connaisseur » et qui mêle « des équilibres antipodistes avec accessoires variés, des pyramides et des sauts en colonnes et à

[11] Le corpus compte 103 artistes à la spécialité inconnue.
[12] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 536.
[13] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 21/10/1929, p. 4.

terre avec pot pourri final à la manière des troupes arabes. Un numéro de tout premier ordre qui rappelle les grandes troupes de jadis […][14]. »

Au cours de la période, les meilleurs représentants de cette vieille école acrobatique sont des troupes nord-africaines qui se sont fait une spécialité de ces « sauts naturels ». Aveuglé par ses préjugés, Thétard ne leur accorde pas la même qualité que les acrobates européens[15]. Adrian en peint en revanche un portrait autrement plus élogieux, tout en donnant une bonne idée de leur apport dans un programme de cirque :

> Les sauts naturels, j'entends ceux qui ne sont pas aidés par un tremplin ou une bascule, sont encore merveilleusement mis en valeur par les troupes arabes, marocaines ou tunisiennes qui, depuis le milieu du XIXe siècle, enthousiasment régulièrement le public par leur fougue et leur souplesse. Aucun saut ne semble, en effet, étranger à ces acrobates dont l'apparition en piste accélère brusquement le rythme d'un spectacle dans un tohu-bohu exaltant de cris et de pirouettes ; ils ont même ajouté au répertoire classique un bond cascadé en avant, tourné à l'oblique, que l'on appelle maintenant bien légitimement : saut arabe[16].

Dans l'entre-deux-guerres ce type de présentation est si fortement associé aux acrobates marocains que « sauteurs marocains » apparaît presque comme une expression consacrée. Lors du 4e colloque maroco-allemand de Munich en 1997, Anton Escher a présenté le destin de ces acrobates en Allemagne. Nombre de troupes vues dans ce pays dans les années 1920 et 1930 se sont également produites en France, comme les Kasbah Sultan, les Mogador ou les Hady-Ali. Grâce au travail d'Anton Escher, on sait donc que nombre d'entre elles étaient effectivement originaires du Maroc, en particulier du sud du pays[17]. En 1937, les frères Amar engagent une troupe de sauteurs arabes, les Shériff Bey, présentés comme égyptiens. L'étaient-ils vraiment ou bien leur affubla-t-on cette nationalité en vertu de leurs qualités de pyramidistes ? Le cirque des années 1930, en était parfaitement capable. La dimension exotique de ces numéros fera l'objet d'une analyse postérieure.

L'icarisme constitue une autre discipline classique du tapis. L'origine du terme demeure floue. Faut-il y voir une référence à Icare ? Si elle existe, les différents auteurs peinent en tout cas à l'expliquer. Quoiqu'il en soit, les jeux icariens désignent une discipline

---

[14] *Id.* « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien*, du 09/04/1933, p. 8.
[15] *Id.*, « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 26/08/1928, p. 5.
[16] ADRIAN Paul, *En piste les acrobates*, Paris, Paul Adrian, 1973, p. 38.
[17] ESCHER Anton, « Les acrobates marocains dans les cirques allemands » dans BERRIANE Mohamed, POPP Herbert (dir.), *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe. Les effets sur les pays de destination et les pays d'origine*, actes du 4e colloque maroco-allemand (Munich, 1997), Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1999, p. 249-258.

dans laquelle un porteur, installé sur un siège spécial appelé *trinka*, « fait bondir un voltigeur dans l'espace à l'aide de ses pieds » afin qu'il exécute divers figures (sauts périlleux, équilibres, etc.). Les numéros du genre impliquent parfois plus de deux acrobates, ce qui multiplie les possibilités permettant par exemple des échanges de voltigeurs[18]. De fait, les jeux icariens se rapprochent de l'antipodisme (jonglage avec les pieds), ce qui pousse d'ailleurs Agnès Pierron les définir comme un « travail de jonglage[19] ». Il faut d'ailleurs faire attention, car si aujourd'hui un icarien désigne sans équivoque un acrobate et « antipodiste » s'applique seulement aux jongleurs, dans l'entre-deux-guerres il arrive parfois qu'un mot se substitue à l'autre. De plus, sous la plume d'Henry Thétard, les icariens semblent parfois désigner indistinctement ces troupes « à l'ancienne » dont les numéros en forme de « pot-pourri » (le chroniqueur affectionne ce terme) empruntent un peu à chaque discipline du tapis – à l'icarisme, donc, mais pas exclusivement. L'icarisme est une discipline très ancienne. Dominique Denis en atteste une première mention dès le XVe siècle, en Chine. Le numéro est ensuite introduit en Occident par un certain Risley en 1841 qui obtint un beau succès[20]. Un temps, on appela ainsi ce genre de numéros « Risley act »[21]. La vogue des grandes troupes semble avoir dominé jusqu'à la Grande Guerre. Le conflit obligea toutefois ces dernières à se disperser et elles ne se reformèrent pas en 1919[22]. De nouvelles troupes se forment au cours des deux décennies suivantes mais, aux yeux d'Henry Thétard, elles n'égalent pas le niveau des précédentes. Ce qu'il ne manque jamais d'écrire lorsqu'il en vient à parler d'icarisme… D'ailleurs, sur les 25 troupes d'icariens relevés dans le corpus de presse 6 (les Balaguer, les Bonhair, les Bourbonnel, les Craggs, les Mansuy et les Montrose) ne sont plus en activité au cours de la période ; on doit leur mention à la nostalgie du chroniqueur.

Dix-neuf troupes sur 1909 artistes ou troupes en activité au cours de la période représentent une proportion dérisoire (0,99% de la masse artistique total et 1,63% des acrobates). Il est possible d'interpréter ce chiffre de deux manières. Soit les icariens constituent une denrée rare, soit ils sont perçus comme banals et ne sont donc pas mis en avant. La vérité se situe probablement entre les deux. Le nombre de pages dévolu à l'icarisme par les différents auteurs n'est pas celui d'une discipline marginale. Pour autant, il ne s'agit pas non plus d'une spécialité de tout premier plan. On peut par extension supposer que si le corpus passe, bien évidemment, sous silence un certain nombre d'icariens, ceux-là ne

---

[18] « Icarisme » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[19] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 350.
[20] « Icarisme » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[21] ADRIAN, Paul, *En piste les acrobates, op. cit.* p. 53.
[22] « Icariens » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

couraient néanmoins pas les rues. Ils rencontraient peut-être moins de difficultés que d'autres à contracter des engagements. De fait, des troupes d'icariens apparaissent assez régulièrement dans les programmes. On représente peu d'icariens sur les affiches ; cela signifie que si la discipline est goûtée des connaisseurs, elle ne marque pas suffisamment les spectateurs ordinaires. Cette rareté s'explique peut-être aussi par le fait que la discipline soit relativement malaisée à mettre en scène de façon convaincante, à tout le moins dans une optique publicitaire.

Durant la période, on trouve encore trace de quelques rares sauteurs de tonneaux. Dans *En piste les acrobates*, Adrian décrit cette vieille discipline, à la teinte très « foraine », en quelques mots. « Se détendant comme des ressorts, les exécutants […] bondissaient de fut en fut en ressortant tels des diables de leur boîte. » Sur l'affiche reproduite en sus de cette description et mettant en vedette les Laureyns, on voit que le parcours peut-être compliqué de divers obstacles (tables, chaises, barrières hérissées de pointes). Grâce à ce même ouvrage, on sait que ces Laureys se produisirent au moins de 1924 et 1936[23]. Au début puis à la fin de l'année 1919 Medrano accueillit également à deux reprises des sauteurs de tonneaux : les Améry-Joanid et le duo Augustin et Hartley[24].

2) Les sauteurs

Si dans l'entre-deux-guerres les sauteurs « naturels » déclinent, les sauteurs « aidés » semblent au contraire connaître un certain développement. L'impulsion de ces sauts peut-être renforcé par divers moyens. Par ordre de puissance croissante, on retrouve tout d'abord le tremplin que le cirque appelle « batoude » puis le trampoline que l'on appelle à l'époque la « batoude américaine » ou le tremplin élastique et enfin la bascule. Paul Adrian considère qu'un saut est « aidé » dès lors qu'il n'est pas pris avec élan naturel. En conséquence, la batoude n'entrerait pas dans la catégorie des sauts aidés puisqu'elle facilite juste l'envol[25]. La nuance est mince… Par simplicité considérons ici que tout saut impliquant le recours à un appareil est aidé. Le premier de ces appareils est donc la batoude. Il en existe de différentes forces, qui renvoient plus ou moins d'énergie. Elles sont employées dans différents numéros, souvent comme aide ponctuelle – pour permettre à l'écuyer de sauter sur le dos de son cheval

[23] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 51 et 121.
[24] En l'absence de précision, les engagements d'artistes mentionnés dans ces pages ont été relevés dans le corpus de presse ou les programmes.
[25] ADRIAN, Paul, *En piste… op. cit.*p. 44.

par exemple. Il existe cependant des numéros entièrement construits autour de son usage. Un numéro très ancien consiste par exemple à sauter en longueur par-dessus divers obstacles, notamment des animaux. Chez Amar, en 1926, trois sauteurs parmi lesquels le jeune Chotachen Courtault, qui connut ensuite une belle carrière, présentait ainsi leurs sauts par-dessus les deux éléphants du cirque[26]. L'attraction est immortalisée par une affiche de Gustave Soury (Figure 28). Pour l'occasion, Chotachen Courtault est rebaptisé « Chottachi le célèbre sauteur chinois » pour un numéro donnant à voir une Asie contractée mêlant sauteurs « chinois » et éléphants indiens. Sacrifiant au progrès technique, chez Lamy ou le cirque W. Hagenbeck des frères Court, Rolph (Rodolfo) Zavatta sautait pour sa part au-dessus de deux automobiles[27]. Le succès de ce genre de performances, glorification de la culture physique, est à mettre en parallèle de l'essor du sport-spectacle étudié par Dominique Kalifa, notamment[28]. Il ne s'agit jamais que d'un saut en longueur artistement présenté. Au XIXe siècle, la coutume voulait qu'un spectacle de cirque s'achevât par une série de sauts à la batoude à laquelle participaient tous les artistes de la troupe ; cette « voltige académique » n'a plus cours après la Grande Guerre[29], traduisant peut-être une plus grande spécialisation des artistes mais également une « vedettisation » de ces derniers, à tout le moins dans la manière dont ils se perçoivent eux-mêmes.

Comme l'indique Adrian, il faut faire attention au terme de « batoude américaine ». En effet, il peut tout aussi bien désigner une variante de la batoude classique que ce que nous appelons désormais un trampoline[30]. On ne peut donc pas attribuer à cette discipline tous les numéros présentés sous ce nom ; il ne fait cependant aucun doute qu'une partie relevait bien du trampoline. L'expression « tremplin élastique » ne laisse pas une place semblable à l'ambiguïté. L'origine du trampoline est incertaine, mais dans l'entre-deux-guerres il s'agit d'une discipline relativement récente puisqu'elle implique la maîtrise du procédé de vulcanisation du caoutchouc, découvert en 1839[31]. Dominique Denis note ainsi que les premières acrobates à utiliser un trampoline apparaissent au début du XXe siècle[32]. L'appellation de « batoude américaine » en français vient probablement du fait qu'il s'agit d'une invention américaine ou bien que les premiers à avoir présenté un numéro du genre en

---

[26] DENIS Dominique, *Les Cirques des frères Amar*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2006, p. 38.
[27] *Id.*, « Rolph Zavatta – Seigneur de la piste », sur *circus-parade* [en ligne], 27/01/2019, https://www.circus-parade/2019/01/27/rolph-zavatta-seigneur-de-la-piste/ (consulté le 05/02/2021).
[28] KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 38-54.
[29] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 312-313.
[30] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 44.
[31] *Ibid.* p. 45.
[32] « Trampoline » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

France venaient de ce continent (ou le prétendaient). Quoiqu'il en soit, on connaît le goût du cirque pour les dénominations qui invitent au voyage… Sur les 53 sauteurs en activités recensés dans la presse, 6 sont annoncés à la batoude américaine ou au tremplin élastique, soit un maigre total. Toutefois, certains, comme Adriana et Charlot, qui présentaient leur numéro dans une note comique, étaient fort réputés.

Figure 28 : « Au Cirque Amar – Chottachi le célèbre sauteur chinois », affiche de Gustave Soury, Imprimerie spéciale du cirque-ménagerie Amar frères, 1926, 120x160 cm (Université d'Amsterdam, C02422.000).

La bascule constitue assurément l'appareil qui offre à un sauteur de s'envoler le plus haut et donc de réaliser les figures les plus complexes. Cet appareil se compose d'une planche pivotant en son milieu sur un châssis. Il s'actionne grâce à un travail d'équipe. Le voltigeur prend place à une extrémité et est propulsé par un ou des partenaires – que l'on appelle « tapeurs » ou « frappeurs » – bondissant sur l'autre extrémité depuis un piédestal. Dominique Denis écrit que cette bascule sert ainsi de « catapulte[33] ». Adrian indique pour sa part que ce terme est parfois utilisé comme synonyme[34]. En raison des hauteurs auxquelles les sauteurs à la bascule peuvent être propulsés, la réception constitue un enjeu important du numéro. Celle-ci peut s'effectuer au sommet d'une colonne humaine (en fonction du nombre de personnes

[33] « Bascule » dans *ibid.*
[34] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 48.

qui la compose on dit en « première, deuxième, troisième… hauteur »), sur un tapis spécial ou encore sur un siège fixé au sommet d'une perche tenue par un partenaire.

Malgré son potentiel spectaculaire important et la maîtrise technique qu'il requiert, le saut à la bascule pâtit d'un certain manque de considération auprès des amateurs ; il persiste d'ailleurs bien au-delà des années 1930. En 1973, Adrian notait ainsi que « le travail à la bascule […] n'est sans doute pas, pour certains, de la même qualité que les acrobaties au tapis[35] ». En effet, l'aide mécanique apportée au saut est ici trop visible au goût de certains et diminue d'autant le mérite de ceux qui en bénéficient. En 1962, Jacques Peuchmaurd, dans un ouvrage destiné au grand public, après avoir présenter les sauteurs arabes, décrit le saut à la bascule en ces mots : « Les sauteurs à la bascule […] réussissent des sauts plus compliqués, plus parfaits, plus classiques. Alors que la folie éblouissante des Arabes séduit, l'élan mécanique des sauteurs à bascule […] étonne sans toucher[36]. » Henry Thétard, s'il goûte volontiers le travaille des bonnes troupes de sauteurs à la bascule, écrit néanmoins en 1937 : « Les sauteurs du moment préfèrent la bascule et comme ils ont tort ! » Et d'ajouter : « La recherche du travail difficile est la grande vertu artistique chez les acrobates comme partout ailleurs[37]. » Dans *La merveilleuse histoire du cirque*, il décrit ainsi la bascule comme un « demi-truquage » qui permet « avec un moindre effort » la réalisation de « cascades et [de] sauts impressionnants[38] ». Dans l'entre-deux-guerres, un néologisme, désormais tombé en désuétude, désigne parfois les spécialistes de cette discipline : « basculateur[39] ». La création du terme est intéressante. Il possède la même terminaison que « docteur », « professeur » ou encore « ingénieur ». L'objectif est ainsi de crédibiliser, légitimer une profession et une discipline moins bien établies que d'autres.

Quoiqu'en pensent les puristes de l'acrobatie, la discipline rencontre un certain succès dans l'entre-deux-guerres. Vingt-cinq troupes de sauteurs à la bascule en activité ont été répertoriées au cours de la période. C'est à peine plus que les icariens, toutefois on constate que ces troupes trouvent des engagements beaucoup plus réguliers dans les cirques français, surtout à partir de 1928. Parmi ces troupes, certaines possèdent une solide réputation. Henry Thétard distingue notamment les Asgards, les Racsos et les Breier. Un cran au dessus, il place

---

[35] *Ibid*. 47.
[36] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime le Cirque*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1962, p. 165.
[37] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Réouverture du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 21/09/1937, p. 7.
[38] *Id., La merveilleuse… op. cit.* p. 320-321.
[39] *Ibid.* ; « Basculateur » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

les Orlando-Waldemar[40], dont l'une des voltigeuses tourne un triple saut périlleux avec réception dans un fauteuil[41]. Mais au sommet de l'art, il place deux troupes hongroises, les Magyars et les Faludys, qui présentent toutes deux une réception du voltigeur en quatrième hauteur – c'est-à-dire au sommet d'une colonne composée de trois hommes[42]. Ces deux troupes se produisaient en costume folklorique[43] et ont contribué à lancer la vogue des sauteurs à la bascule hongrois, fort réputés durant la majeure partie du XXe siècle[44].

Figure 29 : « The Great Magyar Troupe », affiche, ateliers Adolph Friedländer, 1932, 65 x 90 cm (Université d'Amsterdam, TEY0010000278).

[40] *Ibid.* p. 321.
[41] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : Maisié et Brach, les Berosini », *Le Petit Parisien* du 03/02/1936, p. 8.
[42] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 321.
[43] Sur les Faludys : *Id.*, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves au Zoo-Circus […] », *Le Petit Parisien*, du 18/11/1928, p. 5. Sur les Magyars cf. Figure 29.
[44] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 49.

3) Mise en piste de la force : mains à mains, hercules, athlètes et autres numéros « musclés »

L'exaltation de la force au cirque est omniprésente dans le champ acrobatique et même au-delà (présentation de fauves). La plupart du temps elle est induite (à travers la présence de porteurs, par exemple) mais n'est pas placée au cœur du numéro ou de sa mise en scène. Toutefois, plusieurs disciplines place la force au premier plan. Il s'agit principalement des présentations dites d'hercules ou d'athlètes et des numéros de main à main. On peut leur donner des appellations diverses qui, d'ailleurs, ne les rendent pas toujours faciles à identifier dans les sources. Si la « culture physique » des Stadium ou les « doigts d'acier » de Gill's sont plutôt transparents, l'appellation « gladiateur(s) » est plus obscure. L'ensemble des numéros de force concerne environ 106 artistes ou troupes en activité du corpus, soit 9 % des acrobates. Ces numéros, dans leur ensemble, entretiennent un lien fort avec la culture sportive. Plusieurs représentants de ces arts en France sont italiens ou allemands. Adrian constate d'ailleurs que « dans leur majorité » les numéros de mains à mains sont exécutés par des Italiens. Dans le corpus seule la nationalité de huit équipes de main à main (sur un total de 40) a pu être établie mais on constate que trois sont italiennes, trois allemandes, une franco-italienne et la dernière française. Cela conduit à se demander s'il n'existerait pas un lien entre ces présentations et la propagande fasciste. Il ne s'agit pas d'affirmer que tous les artistes de force de l'époque étaient fascistes, bien sûr. Cependant, dans sa volonté de créer un « homme nouveau » qui se devait d'être fort physiquement et mentalement, l'Italie fasciste puis le IIIe Reich ont développé une authentique politique sportive plaçant la figure de l'homme fort et le mérite athlétique – antichambre de la puissance martiale – au centre de leur propagande[45]. Cette idée imprègne l'environnement culturel de ces pays, ce qui a pu influencer la pratique artistiques de certains (qu'ils adhérent aux idéologies sous-jacentes ou non). Ces numéros s'accommodent de plus très bien de références au monde antique, chères au fascisme italien. Là encore s'il paraît excessif d'en faire une généralité, l'on peut tout de même s'interroger sur l'influence de la propagande dans certains cas. Par ailleurs, le goût pour le sport et le culte du corps n'est pas exclusif aux États fascistes. De manière général, la culture sportive a le vent en poupe dans cette Europe des années 1920 et 1930[46]. Cette question tout comme celle des références à l'Antiquité, sera abordée plus largement dans le prochain chapitre (voir p. 243).

---

[45] DIETSCHY Paul, « Sport, éducation physique et fascisme sous le regard de l'historien », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n°55-3, 2008, p. 61-84.
[46] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 50-54.

L'avènement du sport-spectacle conduit à une évolution dans la manière de mettre en scène la force au cirque. Le sport, en effet, consiste en la réalisation de l'exploit « vrai ». En théorie, les sportifs n'usent d'aucun subterfuge pour réaliser leurs performances. Le sport fait la démonstration des qualités physiques à l'état pur. Face à la concurrence croissante du cinéma, le cirque, lui aussi, met de plus en plus en avant cette notion d'authenticité. Toutefois, il ne jouit pas de la même réputation en matière de transparence. Si l'on reste dans le registre de la force, Henry Thétard note en effet que le public « n'a qu'une confiance limitée » dans les poids manipulés par les hercules forains car ceux-ci sont trop souvent truqués. Un souci d'authenticité a conduit certains artistes à remplacer les charges inertes par un ou des partenaires humains coupant courts à toute accusation de tricherie. C'est ainsi que s'est développé la discipline du main à main, mêlant force et équilibre. Thétard date cette évolution des années 1900. Il estime qu'il s'agit depuis cette époque de la forme dominante dans les numéros de force[47]. Le bornage chronologique de ce mémoire ne permet pas de le vérifier. En revanche, les relevés effectués dans les sources – en dépit des biais évoqués – montrent une nette augmentation de la présentation de numéros de main à main dans les années 1930 avec 35 engagements recensés pour la période 1930-1939 contre 15 en 1919-1929. L'essor des numéros de main à main s'inscrit par ailleurs dans un mouvement d'esthétisation de la force que l'on perçoit à travers des dénominations comme « poses plastiques » ou « art et force ». Il ne s'agit plus de faire la démonstration d'une force brute et un peu sauvage dans une théâtralisation de l'effort parfois caricaturale. Les artistes adoptent au contraire la gravité et le stoïcisme serein des statues antiques, héritage de ces statues animés ou « poseurs » qui faisaient fureur au XIXe siècle. Le numéro consiste en une série de poses tenues ; les transitions s'effectuent lentement. L'effort ne doit pas transparaître. Les artistes sont généralement peu vêtus ce qui met en avant leur musculature. Certains, comme les Kymmis, s'enduisent le corps de blanc, d'or, d'argent ou de bronze afin d'accentuer le parallèle avec la statuaire[48]. Ces exaltations du corps sain sont l'occasion pour les spectateurs d'admirer la plastique des artistes ; ces numéros se doublent ainsi d'une certaine dimension érotique.

Truquées ou non, les démonstrations de force plus traditionnelles n'ont pas totalement disparu dans l'entre-deux-guerres. Le populaire Charles Rigoulot (1903-1962), haltérophile reconverti catcheur et hercule de cirque, donne en 1928 une démonstration d'haltérophilie artistique au cirque Medrano. Il avait été sacré champion olympique des poids mi-lourds lors

---

[47] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 307-308.
[48] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 57-59.

des Jeux de Paris, quatre ans plus tôt[49]. « Au point de vue spectaculaire, le numéro de Rigoulot est dépouillé de tout artifice », écrit Thétard. « S'il ne débutait par quelques poses plastiques et exercices d'élévation où la gracieuse Mme Rigoulot (Magda Roche) sert de partenaire à son puissant seigneur et maître, ce serait presque un pur travail de gymnaste. » Le chroniquer encourage d'ailleurs le champion à étoffer cette entrée en matière. Pour le reste, à l'exclusion d'un « déchirage de journaux pliés en plusieurs épaisseurs », l'exhibition se compose exclusivement d' « arrachés » d'haltères. À ce sujet, le chroniqueur formule une observation intéressante. Il explique que si un tel numéro est possible en 1928, c'est bien parce qu'il est présenté par un athlète bien connu comme Rigoulot qui a fait ses preuves sur le circuit sportif avant de les faire dans le milieu du divertissement : « Actuellement, une grande partie des spectateurs sont des lecteurs des journaux sportifs. […] Ils connaissent les records de Rigoulot et, bien qu'il n'y ait point de bascule sur la piste de Medrano, nul ne met en doute les chiffres formidables que Magda Roche épèle avec angoisse avant que le bon Charles les fasse monter… Et personne ne va plus tâter les barres à sphères[50]. » Pour cet engagement, Rigoulot touchait 450 francs nets par jour pour un contrat courant sur 21 jours[51].

Ce genre de numéros interroge sur les représentations de genre. Dans les conceptions sexistes de l'époque, la notion de force est sœur de celle de virilité. De fait, les hommes dominent ces disciplines et les femmes semblent cantonnées au rôle d'assistantes, frêles faire-valoir de leurs partenaires. Toutefois, le cirque ne rechigne jamais à prendre certains contre-pieds de sorte que l'on a également applaudi plusieurs femmes fortes. Dans *Circus Bodies*, Peta Tait met en avant le risque social couru par la trapéziste Lusita Leers (1909-1997), jeune femme à la musculature particulièrement développée[52]. Ces « femmes hercules » encourent le même. Peut-être même est-il supérieur car, à la différence de Luisita Leers, elles s'illustrent dans une discipline qui est socialement considérée comme exclusivement masculine, à la différence du trapèze. L'haltérophilie, par exemple, est sport olympique depuis 1896 mais il faut attendre 104 ans et les jeux de Sydney en 2000 pour assister à la création de la compétition féminine ! Pour la société d'entre-deux-guerres, la musculature féminine pose problème ; le « sexe faible » ne peut décemment être mieux pourvu de cette attribut de force virile que le « sexe fort ». Belle sur les hommes, la musculature devient laide sur les femmes.

---

[49] LAGRUE Pierre, « RIGOULOT Charles (1903-1962) » sur sur *Encyclopædia Universalis* [en ligne], https://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-rigoulot/ (consulté le 04/05/2021).
[50] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Médrano : Charles Rigoulot, l'homme le plus fort du monde. — Au Cirque de Paris : les ours comédiens de Berg », *Le Petit Parisien* du 26/12/1928, p. 2.
[51] Collection Dr Alain Frère, Contrat signé par Charles Rigoulot le 28 septembre 1928.
[52] TAIT Peta, *Circus Bodies : Cultural Identity in Aerial Performance*, Abington/New-York, Routledge, 2005, p. 77-84.

« L'admirable Athlèta et ses trois splendides filles n'ont jamais été remplacées, car elles étaient aussi belles que fortes, ce qui n'est pas souvent le cas des femmes hercules », commente Henry Thétard[53]. (Athléta et ses filles travaillaient à la Belle Époque.) Les femmes fortes, à l'instar des dompteuses, sont donc éminemment transgressives. C'est pourquoi elles sont aussi rares : peu de jeunes filles devaient se sentir attirées par cette voie tandis que peu de gens devaient les y pousser. Néanmoins on en trouve quelques exemples dans le corpus comme une certaine Titania (Medrano, 1923), Mme Caron la « mâchoire d'acier » membre d'une troupe vu au casino d'Alger en 1923 ou encore Miss Célia (Alonzo-Nava, 1930). Luisita Leers, quant à elle, fut la vedette du cirque d'Hiver en 1931 puis de Medrano en 1935.

4) Danse et contorsion

Dans l'entre-deux-guerres la danse est à la mode aussi bien en tant que loisir populaire[54]. Sans surprise, la danse s'invite donc sous les chapiteaux et même dans des proportions qui pourrait surprendre aujourd'hui. Dans le corpus, danseurs et danseuses, en solo ou en équipe (ballet, danse acrobatique, danse « exotique », etc.), représentent 4,1 % des artistes en activité avec 78 occurrences. C'est un chiffre déjà important pour une discipline qui ne relève pas du cirque au premier chef. À titre de comparaison, c'est plus que le jonglage (74) ou que l'iconique trapèze volant (32). Ce poids de la danse s'explique en partie par le renouveau de la pantomime ou féérie de cirque dans les années 1930. Ces programmes à grand spectacle requièrent une importante figuration et ne s'envisagent pas sans danse ni corps de ballet. Les pantomimes trouvent dans les établissements fixes des infrastructures plus favorables à leur déploiement de sorte que l'on en voit principalement dans les cirques parisiens. Cependant, le succès qu'elles remportent inspire les compagnies itinérantes. On constate ainsi qu'à cette période la plupart des grands cirques itinérants français proposent sinon des pantomimes au moins des tableaux d'ensemble. En 1930 le cirque W. Hagenbeck des Court invite au voyage avec les tableaux *Au Hedjaz* et *China-Town*. En 1935-1936, les Amar convient pour leur part le public à *Une Fête à Singapour*. Tous les grands cirques itinérants se dotent ainsi d'une troupe de danseuses, les « girls ». Participant aux tableaux d'ensemble, elles ont aussi la charge de figurer dans la parade, de meubler les transitions (« repriser » comme l'on dit, c'est-à-dire assurer le travail de reprise) ou encore d' « enrober »

---

[53] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 310.
[54] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

certains numéros. Les girls jouent un rôle déterminant et polyvalent. Toutefois, leur participation s'effectue surtout en complément des attractions principales.

Mais d'autres artistes présentent des numéros de danse à part entière. Une part significative des numéros de danse au programme des cirques relève de ce que l'on qualifie de « danses exotiques ». Dans son ouvrage de référence, l'anthropologue de la danse Anne Décoret-Ahiha a mis en relief la popularité de ces formes chorégraphiques qui constituent un phénomène important en France (et en Europe) à la fin du XIXe siècle et durant les premières décennies du XXe. Ces « danses exotiques » désignent tout simplement des « formes identifiées comme danses, académiques ou populaires, dont les caractéristiques n'avaient rien de commun avec celles de l'Occident […]. Le terme "exotique" traduisait le caractère inédit de cette situation. » L'expression actuelle serait « danses extra-occidentales »[55]. Dans un cirque érigeant l'exotisme en argument majeur, ce genre de performances trouve sa place presque naturellement. La plupart des formes contenues dans le syntagme « danses exotiques » qu'Anne Décoret-Ahiha présente dans son ouvrage ont déjà figuré à un programme de cirque dans les années 1920 et 1930 et plusieurs artistes dont elle dresse la biographie ont travaillé pour des cirques.

Parmi ces formes, la plus populaire semble être la « danse hindoue ». Elle est par exemple présentée par Nyota Inyoka et Vanah Yami dans *La Perle du Bengale*, pantomime présentée au Cirque d'Hiver en 1935-1936. Certaines danseuses, comme Sarah Caryth (voir p. 201), l'exécutent avec un serpent sur les épaules. Dans un registre orientaliste voisin (aux yeux des Européens), la danse orientale paraît aussi dans certains programmes, comme dans le « ballet persan » vendu par Amar en 1930 ou 1935 au côté des « danses cingalaises ». Les présentations de troupes chinoises et japonaises peuvent également inclure des danses. En revanche les danseurs originaires d'Asie du Sud-Est qui se produisait pourtant au music-hall à la même période[56] ne semblent pas avoir convaincu les directeurs de cirque. Ces danses pseudo-orientales ou asiatiques qui allient exotisme et charme sont majoritairement présentées par des femmes souvent très dévêtues. « Elles s'y montraient lascives, peu farouches, charmeresses », ce qui a conduit à l'émergence de la figure de la danseuse exotique, « objet de nombreux fantasmes[57] ». À l'exotisme et l'érotisme s'ajoute parfois le danger et le voisinage de la mort, lorsque l'artiste porte un python sur ses épaules ou danse dans la cage des fauves.

---

[55] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit.* p. 6.
[56] *Ibid.* p. 207-211.
[57] *Ibid.* p. 154.

Comme la dompteuse[58], la danseuse devient alors femme fatale. Ces deux numéros – danse avec un serpent ou face aux fauves – constituent un classique des ménageries qui les brandissent bien souvent comme arguments racoleurs.

Dans un registre différent, le *samāʿ*, danse rituelle de l'ordre Mevlevi – les « derviches tourneurs » –, est également adapté au spectacle de la piste (Cirque d'Hiver, 1926). En appelant à un imaginaire totalement autre, on présente également des danses « indiennes » dans les entrées du type *Wild West Show*. Bien qu'il ne s'agisse pas de danses extra-européennes, les danses folkloriques slaves et les danseuses espagnoles rencontrent un certain succès. Les Jacklicsk's, danseurs « polonais », sont ainsi applaudis chez Medrano en 1922. Ce même cirque accueille aussi plusieurs « danseurs russes » en 1924 et 1925, tandis que le Cirque de Paris, en 1926, annonce dans la presse « Les 45 Cosaques » dans leurs « chœurs et danses ». Parmi les danseuses « espagnoles » on peut citer les Hermanaz (*sic.*) Rodriguez annoncées par Rancy en 1924 ; Argentine, une émule de La Argentina (Antonia Mercé, 1890-1936), qui participe à la tournée du cirque International en 1931 ; Tirana et son corps de ballet, inscrits au programme de Pinder en 1932 ; ou encore Angelita Velez vue chez Medrano la même année. Dans le registre folklorique toujours, le Nouveau-Cirque présente les Leytons dans leurs « danses et chants anglais » en 1919 ; deux ans plus tard, Medrano programme pour sa part des Écossais, les Crastonions et, en 1929, le Cirque de Paris engage les Tyroliens Braun.

Curieusement, on ne trouve en revanche quasiment pas de traces dans le corpus de « danses africaines ». Pourtant, différents auteurs parlent d'une « négromanie » ou « négrophilie » de la société française, et surtout du milieu parisien, apparue dans les Années Folles et symbolisée, entre autre, par le succès du *cake walk* puis du jazz, la mode de ce que l'on appelait alors l' « art nègre », la production de spectacles thématiques (les « revues nègres ») ou la popularité de Joséphine Baker (1906-1975)[59]. Néanmoins, pour ce qui concerne la danse, on ne perçoit guère ce phénomène à travers les programmes de cirque. L'imaginaire africain est souvent convoqué sur la piste, mais à travers d'autres biais.

À la frontière entre cirque et danse se situe la danse acrobatique, également populaire. Vingt-deux (plus un incertain) artistes ou équipes répondent à cette dénomination dans le corpus. Les sources comme les auteurs postérieurs ne sont pas très explicites sur la définition

---

[58] TAIT Peta, *Wild and Dangerous Performances. Animals, Emotions, Circus*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 115.

[59] NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012, p. 225-228 ; DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit.* p. 164-169.

de cette discipline qui semble faire référence à des formes assez libres de chorégraphies[60]. Dans un compartiment proche, on retrouve des performances alliant danse et contorsion. Une des spécialistes les plus appréciées de l'exercice est l'Américaine Barbara La May, dont le passage à Medrano en 1936 a marqué les esprits. Dans l'entre-deux-guerres, la contorsion est surtout présentée en complément d'autres disciplines. Les numéros de contorsion pure déclinent selon Henry Thétard[61]. Ils existent toujours cependant : 38 artistes ou troupes répondent à cette dénomination dans le corpus. Et ce n'est pas vraiment un déclin qui se dégage du tableau suivant (Tableau 1), qui ne recense que des numéros majoritairement ou exclusivement composés d'exercices de contorsion (il faudrait encore y ajouter les nombreuses entrées, de troupes asiatiques notamment, comportant des séquences de souplesse). On note donc 18 engagements pour la période 1919-1929 contre 26 entre 1930 et 1939. Il est tout à fait envisageable que les sources, moins dissertes pour les années 1920, biaisent ce tableau. Il faut ajouter que les expressions par lesquelles on désigne les contorsionnistes ne sont pas toujours transparentes (« la poupée vivante », par exemple) et que quelques uns ont pu, de la sorte, échappé au recensement. Cependant, les six contorsionnistes engagés par le seul cirque Medrano entre 1935 et 1938 témoignent d'un intérêt persistant pour la discipline à la fin des années 1930. Dominique Denis, auquel on renverra pour de plus amples précisions, distingue trois principaux types de contorsion : la dislocation en arrière, la dislocation en avant et la désarticulation[62]. La contorsion donne à voir des corpus humains extraordinaires. De ce point de vue, les contorsionnistes voisinent avec les phénomènes ; Adrian estime ainsi que le contorsionniste est un phénomène qui se « "fabrique" lui-même » même s'il juge qu'il ne s'agit pas d'un vrai phénomène puisqu'il ne nait pas souple[63]. En dépit des légendes urbaines rapportées sur le sujet, les contorsionnistes ne doivent leur souplesse qu'à un entraînement bien spécifique ; nulle sorcellerie ou supplices (comme on les entend) ne sont à l'œuvre…

---

[60] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 68-69 ; « Danse acrobatique » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[61] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit*. p. 322.
[62] « Contorsionniste » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit*.
[63] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 73-74.

Année	Troupe	Cirque	Année	Troupe	Cirque
1919	Gassion et Miss Newton	Joyat	1931	Oreval	Zoo-Circus
	Carolly Krembser	Nouveau Cirque			Cirque d'Hiver
		Medrano		Mlle Corso (11 ans)	Honorato
1921				Marie	Antonio
	Sœurs Stars	Zoo-Circus	1932	Mary et Xantibi	
	Fillis et Charley (poupée vivante)			Odile Mackers	Cq. d'Hiver en tour.
	Nilloc		1933	Théo Rémo (S)	Amar
1923		Rancy		Les 2 Stella ?	Sibils
1924	Habdul Hans	Medrano		Soeurs Zerbini	
	Chester Kingston			Marceau (11 ans) (G)	Cirque des Variétés
	Brunetti (S)	Fedrizzi		Barbara La May	Medrano en tour.
1925	Oreval	Zoo-Circus		Odile Mackers	Pinder
	Carolly Krembser	Medrano	1934		
1926	Chester Kingston	Cirque de Paris		Théo Rémo (S)	Amar
1927	Gelmetti	Zavatta/Continental	1935		
1928	Régina Sisters	Buffalo Bill		C. Roberts (G)	Medrano
	Tony Joe Trio	Zoo-Circus	1936	Barbara La May	
1929	Junios (V)	Amar	1937	Marie Hollis	
1930	Fellox (V)		1938		
	Iliet			Hoover	
	Oreval	Medrano		Pépé Daems	
				Doris Bay	
				Nemec (G)	Amar

(G) : Homme-grenouille (disloqué en avant)
(S) : Homme-serpent (disloqué en arrière)
(V) : « Vipère humaine » (variante du précédent)
? : Spécialité incertaine

Tableau 1 : Mention des numéros de contorsion (exclusive) relevées dans le corpus (1919-1939)

B) Jongleurs et jongleuses

Tout d'abord, dit-on « jonglerie » ou bien « jonglage » ? Le mot qui apparaît dans les dictionnaires généralistes est jonglerie. Toutefois les deux termes existent bel et bien. Agnès Pierron indique que jonglage « est préféré aujourd'hui à jonglerie » qui aurait une connotation dépréciative dans le langage courant. Les jongleries auraient « des airs de débrouillardise et de magouille » alors que la terminaison en « -age » de jonglage « donnerait plus de sérieux au numéro »[64]. Hugues Hotier précise par ailleurs que jonglage est le terme utilisé « depuis toujours » par les circassiens eux-mêmes[65]. C'est donc celui qui sera préféré ici.

Quel que soit le nom qu'on lui donne, cette discipline se distingue comme un art du cirque à part qui pose certains problèmes de classification. Adrian lui a consacré un tome à part entière[66]. Philippe Goudard pour sa part l'intègre dans la famille plus vaste des manipulations d'objets. Les jongleurs et jongleuses qui manient lesdits objets en pleine lumière y côtoient les illusionnistes qui, à l'inverse, manipulent ces objets à l'insu des spectateurs[67]. Les deux disciplines partagent aussi un même onglet sur le site conjoint du CNAC et de la BNF[68]. Henry Thétard, en revanche, fait le choix plus curieux de réunir jongleurs et équilibristes[69]. Quant à Jacques Peuchmaurd, il les convoque entre acrobates cyclistes et barristes, les définissant comme des « porteurs dont les voltigeurs de ne sont que des objets[70] ». On le voit ces différents auteurs hésitent entre un art à part et un prolongement de l'acrobatie. Tout en considérant qu'il s'agit bien d'un art à part, je justifierai toutefois de sa dimension athlétique, acrobatique – d'ailleurs particulièrement mise en avant par certains artistes d'entre-deux-guerres – pour le placer au sein de cette partie consacrée aux acrobates.

Il existe des jongleurs et des jongleuses depuis des millénaires[71]. Le mot jongleur vient du latin *joculator* (« plaisantin »). « Quand il réapparaît au XIe siècle, il est assimilé aux saltimbanques. » Il s'agit alors d'un artiste polyvalent qui « dit des chansons de geste, joue de la flûte, présente des animaux savants, fait des tours d'adresse, de la prestidigitation. » À force

---

[64] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 351-352.
[65] HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.13.
[66] ADRIAN Paul, *À vous les jongleurs*, Paris, Paul Adrian, 1977.
[67] GOUDARD Philippe, *Le Cirque entre… op. cit.* p. 22 et 36.
[68] https://cirque-cnac.bnf.fr/ (consulté le 10/02/2021).
[69] « 15. Équilibristes et jongleurs » dans THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 325-337.
[70] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime… op. cit.* p. 166.
[71] Erik Aberg a retracé une brève historie de cette art multimillénaire sur : ABERG Erik, « Jonglage – Origines » sur *cirque-cnac.bnf.fr* [en ligne], https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/jonglerie/jonglage/origines (consulté le 11/02/2021).

de spécialisation, le terme finit par désigner les artistes que nous connaissons aujourd'hui[72], c'est-à-dire des professionnels de la manipulation spectaculaire d'objets divers. Aujourd'hui, le jonglage s'inscrit pleinement dans l'imaginaire du cirque. Pourtant, en dépit de son existence millénaire, il n'en a intégré les programmes qu'assez récemment, vers 1880 indique Agnès Pierron[73]. En effet, comme le relate Henry Thétard :

> À la naissance du cirque, le jongleur vient timidement prendre sa place dans la piste où il n'est que le modeste comparse de l'écuyer, du sauteur et du funambule. Il ne pratique, d'ailleurs, généralement cet art que combiné avec les spécialités précédentes et il est jongleur à cheval jongleur équilibriste, jongleur antipodiste, jongleur sur corde raide…

Toutefois, la vogue des artistes asiatiques en Europe dans la seconde moitié du XIXe siècle, entraîne le « réveil » des jongleurs européens. De grands noms « surgissent » alors. Thétard cite entre autre Henri Agoust (1840-1901) ou les Allemands Cinquevalli (1859-1918) et Kara (Michael Steiner, 1867-1939), le « jongleur mondain »[74]. Dominique Denis reprend le même récit[75]. Par conséquent et contrairement à ce que l'on pourrait penser, en 1920, la présence de numéros de jonglage autonomes dans les programmes de cirque est plutôt récente. Et si le lancer constitue le geste de base d'un numéro de jonglage – Dominique Denis définit ainsi le verbe jongler comme l' « action de lancer un ou plusieurs objets dans l'espace et de les rattraper avec vélocité et élégance[76] » –, les compétences acrobatiques, en particulier l'équilibre, reste importante dans les numéros présentés dans les années 1920 et 1930. En 1947, Henry Thétard écrit d'ailleurs que « pour faire un numéro vraiment spectaculaire, Strehly l'a dit, il faut combiner la jonglerie avec l'équilibrisme et l'acrobatie[77] ». Georges Strehly écrivait avant la Première Guerre mondiale : ce canon du numéro du jonglage acrobatique n'est donc pas neuf en 1927 et encore moins en 1947. Cependant il est entretenu par le succès rencontré par une figure majeure du cirque d'entre-deux-guerres : le jongleur italien Enrico Rastelli.

Le cas d'Enrico Rastelli (1896-1931) est particulièrement intéressant. En effet, alors même qu'il pratique une discipline qui n'occupe pas le devant de la scène, autrement dit qu'il n'est ni clown, ni dompteur, ni trapéziste volant, l'Italien s'impose comme l'un des

---

[72] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 352-353.
[73] *Ibid.*
[74] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 332.
[75] « Jonglerie », dans DENIS Dominique, *Enclyclopédie… op. cit.*
[76] « Jongler », dans *Ibid.*
[77] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 332.

circassiens les mieux rémunérés de la période. En 1930 pour un engagement de 28 jours (du 3 au 30 octobre) au cirque Medrano, Enrico Rastelli touche un cachet de 4 000 francs *par jour*, une véritable fortune. Le contrat en question fut signé le 22 juin 1929, plus d'un an avant l'engagement prévu et il comporte une unique condition particulière : « Dans le cas, que la nouvelle présentation du numéro de Mr. Rastelli ne soit pas du goût au Publique, Mr. Rastelli représentera son ancien numéro [*sic*.]. » Le contrat fut émis par l'Agence théâtrale internationale Dante Ospiri, qui en plus des intérêts du jongleur défendait ceux du clown vedette Grock, comme le précise l'entête[78].

Mais que réalise donc Rastelli, chaque soir, pour qu'on lui en propose un tel cachet ? Le numéro de l'Italien s'étire sur une longueur exceptionnelle d'une demi-heure[79]. Le 21 octobre 1930, Henry Thétard lui dédit une chronique entière. Un article en forme de panégyrique dans lequel le chroniqueur, dans un style nettement plus poétique qu'à l'accoutumée, tresse les louanges du jongleur prodige. Il écrit notamment : « Qu'il s'agisse de jonglerie cinématique ou vélocimanie, de jonglerie statique, c'est-à-dire d'équilibres, de jonglerie symétrique ou asymétrique, dans n'importe quelle branche de son art, Rastelli fait plus fort que jamais homme n'a fait[80]. » Passer par le menu l'ensemble du numéro de l'Italien serait fastidieux et sans grand intérêt d'autant que les sœurs Vesque, à l'occasion d'un premier séjour parisien du jongleur, en mai 1925 à l'Empire, puis lors de ce fameux engagement d'octobre 1930, ont réalisé deux aquarelles donnant une excellente idée de sa routine (Figure 31 et Figure 30). Elles donnent à voir un artiste complet qui en plus d'être un jongleur exceptionnel s'avère un athlète accompli, capable de tenir en équilibre sur une main. Thétard souligne d'ailleurs sa plastique « d'Apollon », qui n'est certainement pas étrangère à son succès ; le chroniqueur contrebalance néanmoins en affirmant que « hors de ce travail, ce n'est qu'un beau garçon comme tant d'autres ». Surtout, Enrico Rastelli se distingue par sa capacité à dissocier les différents membres de son corps. Thétard donne l'exemple suivant : dans le même temps, l'Italien parvenait à « tenir sur le front un bâtonnet animé d'un mouvement rotatif, de la main droite une sphère également tournante, de la gauche jongler avec trois bâtonnets, cela en équilibre sur le pied droit, un cerceau virevoltant autour de la cheville gauche ». Le chroniqueur admet que cela dépasse même son entendement de circophile vétéran[81].

---

[78] Collection du Dr Alain Frère, Contrat signé par Enrico Rastelli le 22 juin 1929.
[79] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 353.
[80] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Rastelli à Medrano », *Le Petit Parisien* du 21/10/1930, p. 5.
[81] *Ibid.*

Figure 31 : Rastelli à l'Empire, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, mai 1925 (MUCEM, 68.102.181).

Figure 30 : Enrico Rastelli au Cirque Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, octobre 1930 (MUCEM, 68.102.182).

Le public parisien applaudit Enrico Rastelli à quatre reprises, dans deux music-hall d'abord, l'Alhambra (1922) et l'Empire (1925) puis chez Medrano en octobre 1930 et septembre 1931. Dans les années 1920, il présente son numéro dans une mise en scène asiatisante. Mais sur l'aquarelle réalisée par les Vesque en 1930, les assiettes chinoises ont cédé leur place aux ballons de football et une tenue de tennisman a remplacé le satin d'Orient. Ce choix de mise en scène traduit à nouveau l'essor du sport-spectacle. Enrico Rastelli meurt prématurément en décembre 1931, suite à une infection de la bouche. Son décès provoque un vif émoi dans la presse française et internationale[82]. Et, fait rare pour un artiste de cirque, *a fortiori* si peu vu en France finalement, son souvenir est régulièrement entretenu par des articles parus dans les années suivantes[83]. Il l'est aussi par les nombreux imitateurs qui, de son

[82] DENIS Dominique, « Enrico Rastelli, le meilleur jongleur de tous les temps » sur *circus-parade* [en ligne], 18/06/2017, https://www.circus-parade/2017/06/18/enrico-rastelli-meilleur-jongleur-de-temps/ (consulté le 11/02/2021).

[83] BNF, Richelieu – Arts du Spectacle, 8-RO-17045, Recueil factice d'articles de presse et de programmes concernant Enrico Rastelli, jongleur. Version numérique disponible sur *Gallica* [en ligne], à l'adresse suivante : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452706z (consulté le 11/02/2021).

vivant déjà, tentaient de l'égaler (sans jamais y parvenir cependant). Dans les années 1920 mais surtout 1930, la majorité des jongleurs en solo s'inspirent des exercices et de la présentation de Rastelli. En septembre 1931, Henry Thétard écrit à ce propos : « ce qui montre plus que tout la suprématie de l'actuelle vedette de Médrano est que presque tous les jongleurs de valeur cherchent à copier son numéro et ses exercices[84]. »

Ce qui rend Rastelli d'autant plus hors-norme c'est que le jonglage ne joue pas les premiers rôles à l'ordinaire. La discipline apparaît rarement sur les affiches, ce qui constitue un bon indicateur de sa place dans la hiérarchie. À moins d'être présenté par un prodige, il ne s'agit pas spécialement d'un numéro qui décide les spectateurs potentiel à se rendre au cirque. Toutefois, la discipline est bien ancrée dans l'imaginaire relatif au cirque ; elle s'inscrit par conséquent dans la catégorie de ces numéros d'ambiance qui « font cirque », que l'on s'attendant à voir en allant au cirque – sans pour autant l'espérer particulièrement – et que l'on remarquerait plutôt, d'ailleurs, s'ils venaient à manquer au programme. De fait, les mentions de jongleurs sont nombreuses dans le corpus. Quatre-vingt ont été recensés dans la presse dont 73 (et un incertain) travaillent entre 1919 et 1939, soit 3,82 % de la masse artistique totale. La presse se faisant surtout l'écho des moyennes et grandes compagnies, l'on peut postuler que cette proportion est en réalité plus importante, à tout le moins dans les petits cirques. En effet, la discipline présente des avantages économiques certains. Dans sa forme classique, un numéro de jonglage se présente seul, ce qui n'implique qu'un seul cachet à verser. De surcroît, il ne s'agit pas d'un numéro dangereux qui justifierait une bonification salariale liée au risque. Le jongleur ne mobilise pas un appareillage lourd et peut ainsi se produire sous toutes les structures. Enfin, le matériel de jonglage est relativement basique et donc bien moins onéreux à acquérir que celui d'acrobates aériens par exemple.

Les jongleurs solistes émules de Rastelli n'exercent pas le monopole sur la discipline. Descendants d'une vieille tradition, quelques jongleurs à cheval existent toujours dans l'entre-deux-guerres. Le corpus en comporte quatre mentions, incluses dans la catégorie des acrobates équestres. Trois se produisent dans les années 1920 : Arthur (peut-être le Belge Arthur Semay) chez Medrano en 1922, MacDonald chez Bureau en 1925 et 1926 puis Pierson, dans ce même cirque, l'année suivante. En 1935, chez Medrano, l'Italien Vitorino Ferroni tente de « rajeunir » le numéro « en adoptant un costume de tennisman », pas forcément du goût d'Henry Thétard[85]. Sporadiquement, des antipodistes (qui jonglent avec leurs pieds) se produisent sur les pistes. Quatre figurent dans le corpus. La jonglerie comique

[84] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Rastelli à Medrano », *Le Petit Parisien* du 25/09/1931, p. 6.
[85] *Id*., « Chronique du cirque. A Medrano : Luisita Leers », *Le Petit Parisien* du 05/03/1935, p. 7.

est mieux représentée avec au moins 13 représentants (17,81 % de l'ensemble des jongleurs). Enfin, on jongle aussi à plusieurs. L'échantillon relevé comporte ainsi 24 duos, trios ou troupes, soit quasiment une entrée sur trois (32,88 %). Depuis la fin du XIXe siècle, un thème populaire du jonglage collectif est celui de l'entrée du restaurant[86]. Dans un décor de restaurant, les participants s'échangent des assiettes. La mise en scène comporte une transgression de l'ordre social puisque les clients fortunés jonglent (activité réservée aux saltimbanques, au bas de l'échelle sociale) avec des serveurs et s'abaissent ainsi à leur rang inférieur. Durant les années 1920 et 1930, les Espagnols Perezoff sont les principaux interprètes de cette comédie ; ils figurent notamment au programme de Pinder en 1932. Les Aïcardi présentaient également une version du numéro. Par ailleurs, le jonglage intègre le répertoire traditionnel des troupes chinoises et japonaises – avérées ou prétendues. On retrouve enfin quelques jonglages plus marginaux. Au cours de la période, le diabolo ne connaît pas encore sa vogue actuelle ; on trouve cependant deux spécialistes de ce jonglage dans le corpus. Plus inattendu, en juin 1921, Medrano accueillait un certain T. Clément spécialiste du bilboquet. Quelques audacieux ont également décidé de produire le billard en spectacle. Dans ce registre le trio Mifrata (Medrano, 1921) et Ribas (Cirque de Paris, 1926) figurent dans le corpus.

Le jonglage constitue une corporation très majoritairement masculine. Sur les 49 jongleurs en solo du corpus, on ne dénombre que 6 femmes, plus une incertaine « Diabolinette » (vue chez Medrano en 1921). Toutefois, et c'est intéressant, elles ne se limitent pas à une seule catégorie de jonglage. On trouve des jongleuses « classiques » avec Trixie (citée en 1936 dans une chronique de Thétard sur la saison en Angleterre[87]) et Peggy Sun, vue chez Medrano fin 1938, mais également une spécialiste du diabolo (Henriette Lefèvre vue chez Medrano en 1923), une jongleuse comique (Miss Camelia, vue chez Bureau en 1927) et deux antipodistes : Miss Valeria (Figuier, 1932) et Mlle Marcelli (Bouglione, 1937). D'autre part, le corpus comporte une troupe de jongleuses, les Sisters Price – vues chez Medrano en 1922. Enfin, des femmes jonglent aux côtés d'hommes au sein de quelques troupes, comme les Perezoff.

---

[86] DENIS Dominique, « Jongleries au restaurant », sur *circus-parade* [en ligne], 29/03/2020, https://www.circus-parade/2020/03/29/jongleries-au-restaurant/ (consulté le 12/02/2021).

[87] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La saison du cirque en Angleterre », *Le Petit Parisien* du 23/01/1936, p. 8.

C) Équilibres diverses

Quel que soit la voie que l'on décide de choisir, le sens de l'équilibre constitue une qualité indispensable et précieuse en acrobatie. Toutefois, tous les acrobates n'y font pas appel au même degré et certains se dédient tout entiers à la mise en avant de ce sens de l'équilibre. Les artistes en question représentent 17,9 % du corpus d'artistes en activité avec 199 occurrences. Ils pratiquent des disciplines variés. Lorsque l'on parle d'équilibriste on fait généralement référence à des artistes travaillant en solo et qui, sur un piédestal, présentent des équilibres sur les mains. Ils utilisent généralement des accessoires servant de support à leurs équilibres comme les « boîtes égyptiennes » (blocs empilés les uns sur les autres) ou des cannes (tiges achevées par un bloc servant de prise). Quarante-six artistes du corpus (plus un incertain) sont présentés comme « équilibristes » sans plus de précision. Toutefois tous les équilibristes n'en portent pas nécessairement le titre. Ces autres spécialistes de l'équilibre prennent le nom de l'appareil ou de l'agrès avec ou sur lequel ils travaillent. On retrouve ainsi des cyclistes et des patineurs qui divertissent à partir de moyen de locomotion, les équilibristes verticaux sur échelle ou perche et, bien sûr, les équilibristes sur fil.

1) Cyclistes et patineurs

Dans l'entre-deux-guerres, la bicyclette constitue un objet familier des Français. Dominique Kalifa estime qu'en 1914, la France comptait 3,5 millions de bicyclettes. En 1928, on en dénombre 10 millions. Cette formidable popularisation du cycle est permise par une importante baisse du coût de l'objet en une trentaine d'années (800 heures de travail en 1895 contre 200 en 1925)[88]. Les numéros cyclistes se classent donc dans cette catégorie d'attractions qui produisent l'extraordinaire à partir du banal. Les cyclistes comiques aiment à utiliser des bicyclettes communes : on rit mieux de – ou avec – quelqu'un auquel l'on peut s'identifier. Mais pour se démarquer, le cirque invente aussi ses propres cycles. Le monocycle, par exemple, est bien inscrit dans l'imaginaire populaire. D'autres surélèvent leur selle donnant naissance à ces hauts monocycles que l'on surnomme des « girafes »[89]. Les artistes ne s'interdisent aucune fantaisie. On retrouve par exemple des cadres en zigzag. Ils innovent de plus dans la manière dont ils emploient le vélo. Le but étant de susciter l'étonnement, les artistes cherchent à s'éloigner le plus possible de l'usage conventionnel du

[88] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 51.
[89]« Girafe » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

vélo. À la fin des années 1930, le trio Sydney présentait par exemple un travail original mêlant vélo et perche (Medrano, 1937-1938 ; Bureau, 1939 – voir Figure 33). D'autres prennent de la hauteur, comme les divers cyclistes sur fil. De plus, le vélo est régulièrement employé dans des attractions dites de « casse-cou ». Les Catalini, par exemple, s'étaient fait une spécialité de l'attraction appelée « gouffre de la mort » dans laquelle les cyclistes, lancés à vive allure, roulaient sur les parois inclinés à 70 degrés d'une sorte de cuvette sans fond construite en lattes de bois[90]. D'autres, comme Eldid, présentaient leur travail sur des plates-formes installées à grande-hauteur (voir Figure 32). Progrès technique oblige, des motocyclistes font leur entrée en piste à la même période.

Figure 33 : Les Sidneys au cirque Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1937, 29.6 x 20.5 cm (MUCEM, 1968.102.170).

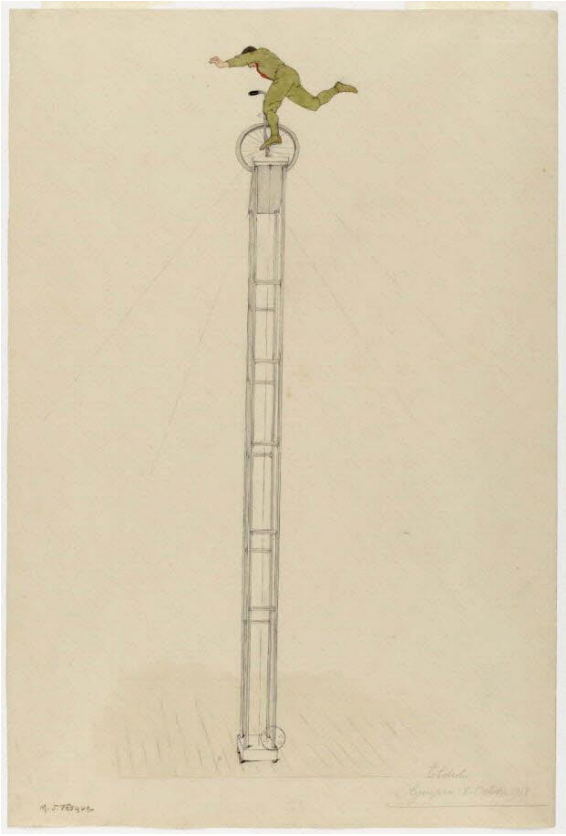

Figure 32 : Eldid à l'Olympia, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1918, 30.2 x 20.3 cm (MUCEM, 68.102.212).

[90] « Cuvette de la mort » et « Gouffre de la mort » dans *ibid*.

Dans un registre voisin, on retrouve quelques troupes spécialisées dans des exhibitions de patinage artistique. En l'occurrence, on parle de patins à roulettes. Les artistes qui présentent ces numéros travaillent le plus souvent sur des podiums circulaires de diamètres assez réduits. Dominique Denis indique que, pour cette raison, ils utilisent généralement des patins à petites roues[91]. Le numéro classique est exécuté en duo ; cependant des patineurs supplémentaires participent parfois. Pour la période 1919-1939, la plupart des troupes recensées dans le corpus se produisirent chez Medrano (voir Tableau 2). On remarque que la majorité de ces patineurs travaillaient sous un nom américanisant, l'activité semblant directement associée aux États-Unis. Le corpus contient enfin une seule mention de patineurs sur glace, les Naës, inscrits au programme du Nouveau-Cirque en 1924.

<table>
<tr><th>Année</th><th>Patineurs</th><th>Cirque</th><th>Année</th><th>Patineurs</th><th>Cirque</th></tr>
<tr><td rowspan="2">1921</td><td>Les Pauliardis</td><td rowspan="6">Medrano</td><td>1932</td><td>Les Whirlwind</td><td rowspan="2">Medrano</td></tr>
<tr><td>Les Bliards</td><td>1935</td><td>Fink et Ayres</td></tr>
<tr><td>1924</td><td>Les 6 Bastiens</td><td>1936</td><td>Les Rolling Ladies</td><td>Pinder</td></tr>
<tr><td>1927</td><td>Les Witson's</td><td rowspan="2">1938</td><td>Les Hamilton</td><td>Amar</td></tr>
<tr><td>1929</td><td rowspan="2">Brown et La Hart</td><td>The Skating Ryles</td><td rowspan="2">Medrano</td></tr>
<tr><td>1931</td><td>1939</td><td>Trio Veronas</td></tr>
</table>

Tableau 2 : Mentions de numéro de patins à roulettes relevées dans le corpus (1919-1939)

2) Équilibres verticaux : échelles et perches.

Dans la catégorie des objets du quotidien, les équilibristes font une place à l'échelle avec le numéro dit de « l'échelle libre » consistant pour l'acrobate à tenir en équilibre sur une échelle ne s'appuyant sur aucune surface verticale. On recense des numéros du genre régulièrement tout au long de la période. Parfois, l'échelle s'intègre aussi dans des numéros qui ne lui sont pas dédiés, comme dans des démonstrations d'icarisme. La vieille discipline de l'équilibre sur chaises détourne elle aussi un objet trivial de son usage premier. Ces équilibres, qui, tout en gardant les pieds sur terre, prennent de la hauteur, conduisent à évoquer le cas de la perche. Popularisés par les artistes asiatiques, ces numéros sont déjà bien implantés en Europe depuis le XIXe siècle. Il faut être au moins deux pour présenter un numéro de perche : un porteur et un ou une partenaire. Le porteur soutient la perche à la verticale sur une partie de son corps – le front, le menton, les épaules, à la ceinture dans un fourreau, ou même sur les pieds, « à l'antipodienne » – tandis qu'un de ses partenaires grimpe sur le mât afin d'y réaliser

[91] « Patins à roulettes » dans *ibid.*

différentes figures. Il existe des perches de différents types – plus ou moins hautes ou flexibles – ainsi que des « perches haubanées » qui sont directement fixées au sol. Pour compliquer le travail, les perches peuvent être sophistiquées par l'ajout d'accroches ou poignées diverses. Le duo de base peut aussi s'étoffer en intégrant des porteurs ou voltigeurs supplémentaires[92]. Pour Alfred Court, si les numéros de perche sont toujours dangereux, ils sont en revanche « plutôt faciles » à réaliser, « contrairement à ce que beaucoup peuvent penser ». « N'importe quel bon gymnaste équilibré, quel que soit son poids, peut faire un bon [perchiste], à condition qu'il n'ait ni le trac ni le vertige », affirme-t-il. Et « tout homme sobre ayant les reins solides » peut devenir porteur. Il en veut pour preuve que lui-même improvisa, « en quelques jours » un numéro du genre avec son partenaire Louis Vernet lorsqu'ils travaillaient chez Ringling ; le directeur le « trouva digne de figurer dans la piste du milieu de sa vaste arène ». Court ajoute que le répertoire propre à la discipline est assez limité et donc que la plupart des numéros de perche en duo se ressemblent[93]. Pour se distinguer, les perchistes mises donc sur des effets de mise en scène. On retrouve ainsi des perchistes « chics » avec les Dakotas (Figure 35) ou bien marins avec les Polis (Figure 34), la perche évoquant ici la mature d'un navire. Marthe et Juliette Vesque ont également immortalisé plusieurs troupes japonaises – ou se faisant passer pour – dans leurs exercices de perche.

Au total, 33 équipes de perchistes ont été recensées dans la presse, toutes en activité au cours de la période 1919-1939. Si les numéros de perche sont aussi simples à monter que l'affirme Alfred Court – qui en engagea d'ailleurs beaucoup –, ils apparaissent en effet comme une attraction sensationnelle « facile » et possiblement à bas coût. Un contrat permettrait de confirmer cette hypothèse. La hauteur ne manque jamais de produire son effet. Pourtant, aucune affiche du corpus ne met en vedette des perchistes. Une seule est reproduite dans le livre d'Adrian[94] ; les ouvrages spécialisés qui abordent le sujet (souvent assez brièvement d'ailleurs) contiennent plutôt des photographies. Il faut dire que la verticalité d'un numéro de perche s'adapte assez mal aux contraintes de l'affiche puisqu'elle laisserait beaucoup de vide autour de la figure principale. De plus, l'immobilisme relatif du numéro n'en fait pas un très bon sujet publicitaire. Peut-être aussi que la perche n'apparaît pas comme un numéro suffisamment sensationnel pour paraître en vedette. La majorité des représentations de perchistes consultés proviennent ainsi du fond Vesque.

---

[92] ADRIAN Paul, *Le sens de l'équilibre*, Bourg-la-Reine, Paul Adrian, 1993, p. 45-51 ; THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 328-329 ; DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[93] COURT Alfred, « Perchistes », *Le Cirque dans l'Univers*, n°10, 1952, p. 13-15.
[94] ADRIAN Paul, *Le sens de l'équilibre… op. cit.* p. 47.

Figure 35 : Les Dakotas, photographie (Collection du Dr Alain Frère).

Figure 34 : Les Polis chez Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1932, 30.5 x 21.4 cm (MUCEM, 1968.102.207).

3) Sur le fil

Deux disciplines sœurs consistent à « marcher sur un fil » : le fil de fer et le funambulisme. Le deux descendent de l'antique tradition des danseurs de corde. Toutefois, malgré un principe initial similaire, elles possèdent des spécificités notables. La première – et la plus visible – est la hauteur. Le fil-de-fériste tend son appareil relativement proche du sol, en général à moins de deux mètres du sol[95], tandis que les funambules investissent pleinement l'espace aérien offert par le cirque en tendant leur câble beaucoup plus haut. Pour cela, on parle parfois de « funambule(s) à grande hauteur ». De cette différence initiale découle l'émotion que chaque numéro cherche à procurer en priorité. Hugues Hotier estime que les fil-de-féristes suscitent d'avantage l'admiration que les funambules dont les évolutions périlleuses provoquent d'abord l'angoisse[96]. Précisons que, dans l'entre-deux-guerres, si l'expression « fil de fer » est volontiers employée « fil-de-fériste » ne l'est pas encore. Dans

[95] « Fil de fer » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[96] HOTIER Hugues, *L'imaginaire… op. cit.* p. 122.

les sources, notamment les *Chroniques du cirque*, le terme « funambule » désigne donc indistinctement les deux professions.

Les fil-de-féristes s'illustrent avant tout par leur travail technique. Le répertoire classique comporte surtout des pas de danse (en partie hérités de la danse de corde) et des sauts. En 1920, la corde traditionnelle a disparue depuis longtemps. On emploie le « fil d'archal » (laiton) dès le XVIIIe siècle[97]. Il est ensuite supplanté par le câble en acier, notamment employé par Colleano[98]. Cornelius Sullivan (1899-1973) dit Con Colleano est un fil-de-fériste australien d'ascendance aborigène et africaine[99] reconnu comme l'un des meilleurs de tous les temps. Le rôle qu'il a joué dans l'histoire du cirque a justifié que son compatriote Mark St Léon lui consacrât un ouvrage entier[100]. Premier homme à réussir un saut périlleux avant sur le fil, Colleano se démarque par sa technique supérieure et son élégance de « sylphe ». Henry Thétard n'hésite pas à en faire « l'une des trois supervedettes du cirque qui se sont révélées depuis l'après-guerre » au côté d'Enrico Rastelli et du trapéziste Alfredo Codona[101]. Con Colleano brouille les pistes et on lui prête des origines diverses. « Les uns disent que Colleano est Mexicain d'origine ; on l'a prétendu Australien, Italien, que sais-je[102] ? », rapporte Thétard. En effet, l'Australien se produit en costume de toréro, créant l'archétype – toujours actuel – du fil-de-fériste « ibérique ». Vedette chez Ringling, Colleano est applaudi à quatre reprises en France. Début 1932, il participe au spectacle à thème (*España*) du cirque Medrano. À cette occasion, *Le Figaro*, dans ses programmes, n'hésitent pas à affirmer que Colleano est lui-même espagnol. Le fil-de-fériste est de retour un an plus tard. Il se produit une troisième fois chez Medrano à la fin de l'année 1936 après un engagement au cirque de Rouen[103]. Lors de son premier passage, en 1932, Con Colleano était rémunéré à hauteur de 750 dollars par semaine pour un engagement total de 28 jours[104]. Comme toutes les vedettes, Colleano possède son lot d'imitateurs. Henry Thétard cite notamment un certain Powell vu au cirque d'Hiver fin 1936, qui réalisait « tout le travail de

---

[97] « Fil d'Archal » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[98] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Colleano à Medrano », *Le Petit Parisien* du 10/01/1933, p. 8.
[99] ST LEON Mark, « Con Colleano », *Circopedia* [en ligne], 2010, http://www.Circopedia/Con_Colleano (consulté le 07/07/2020).
[100] *Id.*, *The Wizard of the Wire: The Story of Con Colleano*, Canberra Aboriginal Studies Press, 1993.
[101] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. À Medrano : Colleano, les Riegels, Fred Petoletti », *Le Petit Parisien* du 19/11/1936, p. 8.
[102] *Id.* « Chronique du Cirque. Colleano à Medrano », art. cit.
[103] *Id.* « Chronique du Cirque. La saison du cirque à Rouen », *Le Petit Parisien* du 12/11/1936, p. 7.
[104] Collection du Dr Alain Frère, Contrat signé par Con Colleano le 31 octobre 1930.

Colleano », exception faite du saut périlleux avant, quoique sans les qualités artistiques de son modèle[105].

D'autres fil-de-féristes s'illustrent au cours des années 1920-1930, notamment dans des variantes de la discipline inspirées des pratiques asiatiques, où l'équilibre sur fil ou corde répond également des traditions millénaires. Des artistes travaillent par exemple sur « fil mou », tel le Français Germain Louis dit « Aéros » (1884-1954), dont le numéro comique du poivrot remporte un succès ininterrompu tout au long de la période. Le duo français des Reverhos qui complique son travail par du jonglage est également réputé. D'autres artistes jouent sur l'élasticité de leur fil afin de réaliser des sauts plus compliqués. Le principal représentant de cette école est l'Indien Kannan Bombayo (1907-1939) qui évolue sur un câble épais pourvu aux extrémités de parties en caoutchouc élastiques. Ce dispositif lui permet d'exécuter des bonds impressionnants. Avec départ et arrivée à califourchon, il réalise ainsi un double saut périlleux unique au monde[106]. Il se produit chez Medrano en 1935 et 1937. Enfin si le travail du fil-de-féristé s'effectue presque exclusivement en solo, dans l'entre-deux-guerres sont régulièrement mentionnés des numéros de « double fil de fer ». Il s'agit en réalité du travail simultané de deux artistes sur deux montages distincts, manière de créer la nouveauté sans réellement innover. C'est pour cela que parmi les 36 fil-de-féristes recensés dans le corpus, 18 travaillent en duo ou plus.

Les funambules, pour leur part, cherchent à s'assurer la meilleure stabilité possible. Leur câble est tendu au maximum afin de minimiser les vibrations. À la différence des fil-de-féristes, ils utilisent des balanciers dans la plupart de leurs exercices. De plus, la section du câble se rapproche généralement plus des 3 cm de Bombayo que des 7 mm de Colleano[107]. S'ils reprennent une partie du répertoire classique des fil-de-féristes, les funambules cherchent avant tout à produire des effets spectaculaires tirant parti de la hauteur pour effrayer les spectateurs. Ils montent sur des cycles ou se constituent en d'impressionnantes pyramides. De fait, les funambules travaillent plutôt en équipe. Dans le corpus seuls quatre funambules solistes ont été recensés, contre dix troupes. Il s'agit donc d'une discipline pratiquée par un faible nombre d'artistes mais qui marque néanmoins les esprits. Les Wallenda, dynastie de funambules allemande lancée en 1874 par Karl Wallenda[108], sont assurément les plus réputés.

---

[105] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Au Cirque d'Hiver : le funambule Powell », *Le Petit Parisien* du 25/12/1936, p. 7.
[106] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Medrano : Kannan Bombayo, W. Hayer, etc… », *Le Petit Parisien* du 21/12/1936, p. 7.
[107] *Id.*, « Chronique du Cirque. Colleano à Medrano », art. cit.
[108] « Funambule » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

Déguisé en diable, Rover – un cousin des Spessardy – marque également les esprits. À la fin de son numéro, il allume des feux d'artifices accrochés à son casque, vieux tour ayant coûté la vie à un de ses pairs en 1888. En 1933, il réalise même son numéro au dessus des lions de Pinder[109]. Régulièrement, les funambules se déploient aussi en extérieur. La vogue des numéros de funambules fut d'ailleurs lancée par la traversé de Blondin (Jean-François Gravelet) au dessus des chutes du Niagara le 30 juin 1859[110]. À la fin des années 1920, le Marseillais Étienne Blanc (1857-1933), *alias* D'Jelmako « le Blondin indien », se produit ainsi en plein air au Jardin d'Acclimatation[111] ; il a alors plus de 70 ans et travaille jusqu'à la fin de sa vie. Les funambules sont assez rarement représentés sur les affiches, ce qui est logique puisqu'il s'agit d'une attraction rare quoique recherchée.

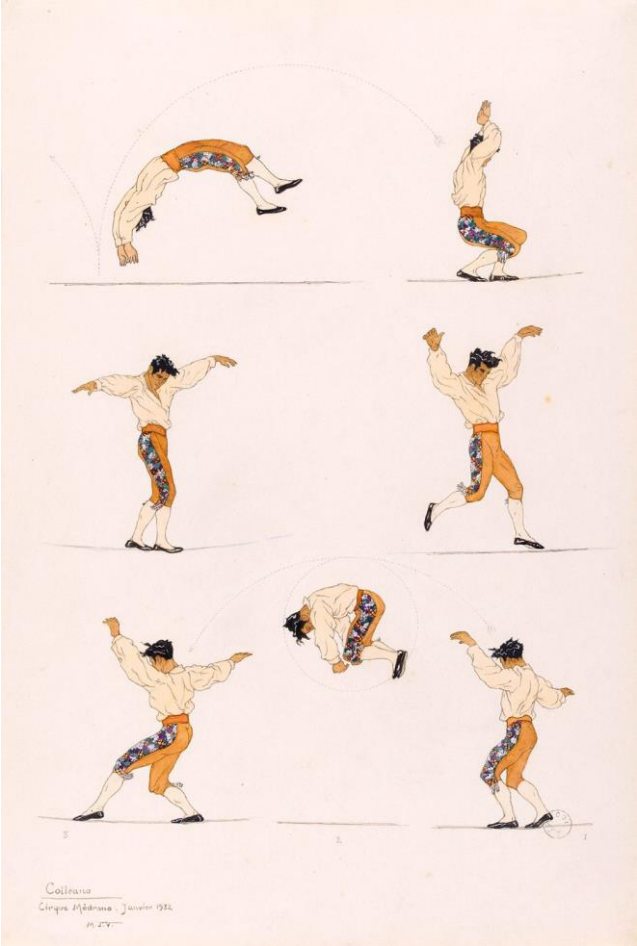

Figure 36 : Colleano au cirque Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, janvier 1931, 30 x 20.2 cm (MUCEM, 1968.102.190).

[109] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Pinder à la porte de Versailles », *Le Petit Parisien* du 30/03/1933, p. 5.
[110] « Funambule » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[111] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves au Zoo-Circus… art. cit. »

D) Les airs, domaine réservé du cirque.

Les disciplines aériennes constituent un pan important du répertoire acrobatique mais aussi de l'imaginaire relatif au cirque. En effet, les airs constituent le domaine réservé du cirque. Nul autre spectacle vivant ne l'investit. Les disciplines aériennes sont auréolées d'un certain prestige. En effet, les numéros aériens donnent une visibilité immédiate au danger ; or cette notion de risque est intrinsèquement liée au prestige qui entoure – ou non – une discipline donnée. Toutes les disciplines aériennes ne fonctionnent pas selon ce principe toutefois et, de fait, il en existe une aussi grande variété qu'au sol. Dans l'ouvrage qu'il leur consacre, Adrian en cite une vingtaine[112]. Toutefois il en inclue certains, comme la perche ou les barres, dont nous avons déjà parlé précédemment. Les numéros retenus comme aériens dans cette partie sont ceux pour lesquels le ou les artistes quittent le sol au début de leur présentation pour le retrouver une fois celle-ci achevée, autrement dit l'ensemble des spécialités dont l'intégralité de la routine artistique s'effectue dans les airs. Il s'agit donc du trapèze sous toutes ses formes et des différents agrès de suspensions (corde, anneaux, agrès giratoires), des barres, de la perche ou du bambou aériens, du cadre aérien – les auteurs plus anciens, tels qu'Adrian, préfèrent l'expression « chaise au porteur » – ou encore ce que ce même auteur qualifie de « maquis » et réunit sous l'expression de « combinaisons aériennes », (type de numéros empruntant à différentes spécialités et aboutissent à des prestations qu'il n'est pas toujours aisé de rattaché à une discipline précise)[113]. L'ensemble des disciplines aériennes regroupent 14 % de l'ensemble des acrobates en activité du corpus (164 sur 1172). Ce compte exclue les funambules, 4 artistes à l'activité incertaine et 34 « gymnastes », appellation qui au cirque possède des contours particulièrement flous.

1) Le trapèze volant

On fait remonter l'invention de ce que l'on appelle le trapèze volant au gymnaste toulousain Jules Léotard (1838-1870) qui, en novembre 1859, présenta au cirque Napoléon une attraction inédite appelée « la course aux trapèzes ». Au-dessus d'un plancher matelassé, le gymnaste présenta une série de sauts entre trois trapèzes lancés par son père[114]. L'innovation principale de Léotard consiste à avoir eu l'idée de mettre en mouvement le

---

[112] ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes… op. cit.*
[113] *Ibid.* p. 51.
[114] *Ibid.* p. 72-73.

trapèze – agrès déjà existant – afin de prendre son élan. Sa « course » fait sensation et de nombreux imitateurs surgissent. Le dispositif mis au point par Léotard est rapidement dépassé et les sophistications successives conduisent à l'émergence du trapèze volant. Élément indispensable d'un numéro de trapèze volant, le filet apparaît rapidement. La première attestation photographique du dispositif date de 1871 avec les frères espagnols Rizar, dits Rizarelli[115]. La discipline se divise en deux grandes formes : la voltige de bâton à bâton et la voltige au porteur. Le bâton à bâton s'inscrit dans la droite ligne de ce que proposait Léotard. Les artistes réalisent des figures (échappements) en passant d'un trapèze (« bâton ») à un autre. Les agrès sont renvoyés par un ou une partenaire resté sur la plate-forme. Dans la voltige au porteur, le voltigeur s'élance de la même manière mais effectue sa « rattrape » dans les mains d'un porteur suspendu par les jarrets à un autre trapèze. Cette formule permet de réaliser des figures plus complexes car le voltigeur peut partir d'une position surélevée par rapport au porteur ; de plus il délègue à ce dernier une bonne partie de l'enjeu de la rattrape. Dans l'entre-deux-guerres, les deux formes coexistent mais la voltige au porteur est devenue majoritaire.

La popularité de la discipline se mesure au succès, précoce, qu'elle rencontre au cinéma. Dans *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Adrian consacre un chapitre entier aux films ayant mis en vedettes des volants[116]. Outre les attraits du monde du cirque dans son ensemble, boîte à fantasme pour les cinéastes et le public, le trapèze volant présente un potentiel scénaristique certain. Il y a d'abord le danger inhérent à la discipline. Les accidents – parfois mortels en dépit du filet (que le cinéma « oublie » parfois, au mépris du réalisme) – qui surviennent régulièrement et que ne manque pas de rapporter la presse sont dans tous les esprits. Surtout, la configuration classique d'une troupe de trapézistes – un porteur, un voltigeur et une voltigeuse – offre des possibilités de complications sentimentales dont les scénaristes se saisirent rapidement. Le motif du triangle amoureux devient rapidement un classique puis un cliché des films du genre. L'intrigue n'a déjà plus rien de neuve en 1956, à la sortie du célèbre *Trapèze* réalisé par Carol Reed. Adrian nous indique que la vogue des films centrés sur les déboires de trapézistes volants vint de Scandinavie avec le film suédois, *Sous le chapiteau du cirque* (1912), mais surtout *Les quatre diables* (1911) réalisé par les Danois Robert Dinesen et Alfred Lind d'après un roman d'Herman Bang. Ce dernier connut de nombreuses adaptations au cours des décennies suivantes et notamment celle réalisée par

---

[115] *Ibid*. p. 75 ; « Filet » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[116] « Deux hommes, une femme… un trapèze » dans ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1984, p. 109-126.

Friedrich Wilhelm Murnau en 1928 et sorti en France deux ans plus tard. Dans l'entre-deux-guerres, beaucoup d'autres productions, à la qualité fluctuante, mettent en avant les trapézistes. Parmi elles, *Variétés* (1925), réalisé par Edwald André Dupont, a marqué les esprits des cinéphiles. Bien que son action se déroule en majeur partie dans un music-hall (le Wintergarden de Berlin), les protagonistes en sont bien un trio de volants. Nicolas Farkas réalise un *remake* parlant du film en 1935 ; Jean Gabin, Fernand Gravey et Annabella incarnent les trapézistes de la version française (une version allemande fut aussi produite). Passé au parlant, Dupont s'essaya une nouvelle fois au film de trapézistes avec *Salto Mortale* (1931) ; Gina Manès est la vedette de la version française. Les trapézistes volants sont les protagonistes d'encore bien des films sortis entre 1919 et 1939. Cette vitalité sur grand écran témoigne du goût du public pour la discipline qui se traduit aussi sous les chapiteaux et les coupoles des cirques fixes.

Figure 37 : Les Amadori, les Codonas et les Concellos à la Scala de Berlin, photographie, décembre 1932, 12. 7 x 16.5 cm (Bibliothèque Milner – Collections spéciales de l'Université d'État de l'Illinois). Téléchargé via la Bibliothèque numérique mondiale : https://www.wdl.org/fr/item/10692/ (consulté le 02/03/2021).

Cette photographie immortalise les trois grandes vedettes étrangères du trapèze volant dans les années 1930 : les Codonas (Mexique), les Concellos (États-Unis) et les Amadori (Italie). De gauche à droite, on y voit Genesio Amadori, Arthur « Art » Concello, Alfredo Codona, Vera Bruce-Codona, Antoinette Concello, Ginevra Amadori, Everett White (des

Concellos), Abelardo dit « Lalo » Codona et Goffredo Amadori. Ces trois trios pratiquaient la voltige au porteur et comptaient dans leurs rangs un voltigeur capable de tourner le mythique triple saut périlleux. Dans les années 1930, cet exercice tenait toujours de l'exploit ; peu d'équipes l'intégraient à leur répertoire et il conférait le statut immédiat de vedette à celles qui y parvenaient. Grâce au directeurs de cirque la capitale, les Parisiens purent applaudir ces trois troupes au cours de la décennie.

Les Codonas appartiennent aux légendes du cirque. Pas un seul historien du cirque ne leur a pas adressé un dithyrambe. Alfredo Codona (1893-1937) ne possède pas la paternité du triple saut périlleux[117]. En revanche, il est le premier à l'avoir intégré à sa routine avec autant de régularité. À partir du milieu des années 1920, il s'impose comme la référence absolue de la discipline tant au niveau technique que stylistique[118]. Thétard en fait l'un de ses trois prodiges du temps, au côté d'Enrico Rastelli et Con Colleano[119]. Les Codona ont de plus inventé une nouvelle manière d'installer leurs agrès permettant de tirer le meilleur du dispositif et qui s'est imposée comme un standard de la discipline[120]. Le cinéma s'est intéressé à ces voltigeurs mexicains dès les années 1920. Adrian, énumère une série de production dans lesquelles ils apparaissent – souvent comme cascadeurs[121]. Celle ayant le plus œuvré à leur gloire contemporaine et posthume est un court-métrage documentaire, *Les rois du trapèze*, produit par la MGM et diffusé dans les cinémas français vers 1930[122]. La même année, les Parisien applaudissent les Codonas en chair et en os au Cirque d'Hiver. Après 1926 et 1928, il s'agit de leur troisième passage dans la capitale. Ils reviennent en 1932 puis une dernière fois en 1936, cette fois chez Medrano.

L'histoire tragique de ces vedettes de la piste, narrée en temps réelle par la presse, a grandement œuvré à leur postérité. Pour Peta Tait : « Dans les annales du cirque, l'histoire personnelle d'Alfredo Codona place, de fait, son travail au second plan[123]. » Après avoir divorcé une première fois, Alfredo épouse une autre vedette de la piste en 1928 : Lilian

---

[117] La première qui réalisa l'exploit est une jeune fille native de Riga, Lena Jordan, que rattrapa son père adoptif Lew Jordan à Sydney en 1897. Toutefois, cet épisode est passé sous silence pendant une soixantaine d'année. Dans l'entre-deux-guerres, les chroniqueurs attribuent l'exécution du premier triple saut périlleux à l'Américain Ernie Clarke. PETA Tait, *Circus bodies… op. cit.* p. 57-58.
[118] *Ibid.* p. 95.
[119] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. À Medrano : Colleano, les Riegels, Fred Petoletti », art. cit.
[120] *Id. La merveilleuse… op. cit.* p. 362.
[121] ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma… op. cit.* p. 110-113. Bien que n'apparaissant pas au générique, Alfredo Codona doubla Johnny Weissmuller dans *Tarzan, l'homme singe* (1932). Les prises réalisées pour ce premier volet furent ensuite allègrement reprises dans les épisodes suivants. Dans *Tarzan et sa compagne* (1934), Tarzan et Jane nous offre ainsi un petit récital de voltige au porteur…
[122] *Ibid.* p. 112.
[123] TAIT Peta, *Circus bodies… op. cit.* p. 97.

Leitzel. Après la mort tragique de celle-ci en février 1931, Alfredo épouse en troisièmes noces sa partenaire australienne Vera Bruce. Mais en 1933 il est lui-même victime d'un grave accident qui met un terme à sa carrière. En 1936, c'est avec deux nouveaux partenaires – Rose Sullivan et Clayton Behee – que Lalo honore le contrat chez Medrano. Aigri par sa retraite forcée, Alfredo Codona se suicide en 1937 après avoir assassiné Vera Bruce qui demandait le divorce[124]. L'histoire des Codonas inspire un film projeté en 1940[125].

Arthur Vasconcellos (1912-2001) voit le jour dans l'État de Washington au sein d'une famille d'origine portugaise. Formé aux rudiments du trapèze volant dès le plus jeune âge, il épouse Antoinette Comeau en 1928. Ils s'adjoignent un porteur et forment ainsi le trio Concello(s)[126]. Arthur, dit « Art », est un excellent voltigeur mais qui reste toutefois dans l'ombre du Mexicain Codona. En effet, il réalise les mêmes tours – y compris le fameux triple – mais avec moins d'élégance : « […] son travail sens plus l'effort », écrit Henry Thétard. Toutefois Alfredo Codona est perçu comme un tel prodige que le chroniquer ajoute qu'il ne s'agit pas d'une critique[127]. Les Concellos ne se produisent qu'une fois en France : en décembre 1934, au Cirque d'Hiver fraichement passé sous pavillon Bouglione. Cela leur suffit à marquer les esprits. En effet, même s'il l'exécute avec moins d'élégance qu'Alfredo Codona, Art Concello tourne lui aussi le triple. Surtout, Antoinette se révèle une voltigeuse exceptionnelle. Quand Arthur l'a rencontré, elle était novice dans un couvent[128]. Elle s'est cependant rapidement acclimatée à sa nouvelle activité. Henry Thétard en fait « la plus remarquable femme […] dans les annales de sa spécialité ». Elle tourne notamment un double saut périlleux et demi (rattrapé aux jarrets)[129] et réussit parfois le triple. Peta Tait lui consacre plusieurs pages dans *Circus Bodies*[130].

Banquistes italiens, les Amadori dirigent un cirque de moyenne importance qui, dans les années 1920, tourne notamment en Afrique du Nord (plusieurs occurrences relevées dans *L'Écho d'Alger* en 1922 et 1924). Dans les années 1930, les Amadori forment une équipe de volants. Goffredo devient porteur et son fils, Genesio, le voltigeur vedette. Selon les périodes, la troupe intègre une ou deux voltigeuses – les sœurs de Genesio, Gilda et Ginevra – et un

---

[124] Cette histoire est reprise dans de très nombreux ouvrages comme ce récent ouvrage espagnol à destination du grand public : RAMOS Javier, *Eso no estaba en mi libro de Historia del Circo*, Cordou, Almuzara, 2019, p. 200-202.
[125] RABENALT Arthur-Maria (réal.), *Les trois Codonas*, Tobis, 1940, 109 min.
[126] DENIS Dominique, « Concello, as du trapèze volant » sur *circus-parade* [en ligne], 28/01/2018, https://www.circus-parade/2018/01/28/concello-as-trapeze-volant/ (consulté le 17/04/2021).
[127] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Les Concellos au Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 08/12/1934, p. 9.
[128] DENIS Dominique, « Concello… art. cit. »
[129] THÉTARD Henry, « Un grand numéro de cirque : les Concellos », *Le Petit Parisien* du 03/03/1935, p. 7.
[130] TAIT Peta, *Circus Bodies… op. cit.* p. 100-103.

cascadeur comique[131]. Ils se produisent au Cirque d'Hiver en 1937 et 1938. Genesio Amadori se taille une réputation de voltigeur de classe. Thétard le décrit comme un « un jeune et bel athlète qui ressemble beaucoup à Alfredo Codona[132] ». L'Italien tourne parfois le triple mais aussi un double saut périlleux avant (casse-cou) ainsi que divers sauts à une main. Le 21 novembre 1938, Genesio Amadori se tue lors d'une mauvaise chute au filet durant une représentation à Liège. Grâce à Henry Thétard, la nouvelle est rapportée en France[133]. Après la fin tragique d'Alfredo Codona elle renforce la légende de ces artistes susceptibles d'être fauchés en plein vol.

Codonas, Concellos et Amadori forment en quelque sorte le gotha du trapèze volant international, le triple saut périlleux ayant valeur de ticket d'entrée dans ce club fermé. Mais bien d'autres troupes voltigent en France et en Europe. Au sein du corpus, les volants font partie des artistes les mieux connus. En effet, s'il est question d'un nombre de troupes relativement réduit (32 troupes en activité recensés au cours de la période), la discipline marque les esprits. La nationalité de 18 troupes a pu être identifiée. Parmi elles, douze sont françaises (les Alexime, les Algévol, les Alizés, les Georgès, les Marcès, les Maxwell, les Meteor, les Monbar, le trio Paris, les Rainat, les Reos, les Rixford et les Zemganno). Ces Français se spécialisent notamment dans l'ancienne forme du bâton à bâton. Edmond Rainat (1877-1957) est l'un des grands spécialistes de la discipline, capable de tourner le double saut périlleux d'un trapèze à l'autre, ce qui constitue toujours la « figure-plafond » du bâton à bâton à l'heure actuelle. Auteur d'une carrière particulièrement longue, Rainat a intégré et formé plusieurs troupes de volants et transmis ses connaissances à de nombreux élèves. Avec ses partenaires, il présente dans les années 1920 un « quadrille aérien » qui donne tout son sens à l'expression « ballet aérien »[134]. Il convient enfin de dire un mot des Zemganno, troupe au parcours singulier car elle est formée par le journaliste circophile Jean Barret vers 1931 qui en devient l'un des voltigeurs. Il choisit ce nom en hommage au roman d'Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno* (1879). Les Zemganno se distinguaient par leur présentation novatrice. Revêtus de maillots à parties phosphorescentes, ils travaillent dans le noir, créant des images singulières[135].

---

[131] *Ibid.* ; RIVAROLA Giuseppe, « Un grand trapéziste italien : Genesio Amadori », *Le Cirque dans l'Univers*, n°51, 1963, p. 19-20.
[132] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : Les Amadoris ; Despard-Plège et Zavatta. », *Le Petit Parisien* du 03/03/1936, p. 7.
[133] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : Les Robertis, les Silvestre, le trio Volair, etc… », *Le Petit Parisien* du 13/12/1937, p. 7.
[134] ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes… op. cit*. p. 76-78.
[135] *Ibid.* p. 88-89 ; THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 05/12/1931, p. 7.

Les photographies en noir et blanc donnent l'impression trompeuse que la majorité des trapézistes évoluait en blanc. Grâce aux aquarelles des sœurs Vesque, on sait qu'en réalité un certains nombres d'entre eux portaient des maillots colorés, même si la plupart conservent des tons pastel. Aujourd'hui, la surface intérieure des chapiteaux est presque toujours foncée ; les tenues claires permettent donc aux volants de mieux se détacher sur le fond. Dans l'entre-deux-guerres, la plupart des toiles sont claires, au contraire ; néanmoins pour rester aériens, les trapézistes se doivent d'opter pour des teintes célestes, donc claires. Le blanc, il est vrai, a souvent leur préférence. En 1926, les Codonas portent des tenues blanches par exemple. Mais dix ans plus tard chez Medrano ils travaillent dans des justaucorps vert clair avec un aigle noir cousu sur la poitrine – alors que, paradoxalement, le trio ne compte plus qu'un membre mexicain, Lalo[136]. Les couleurs plus chatoyantes évoquent peut-être le vol des oiseaux exotiques. Chez Cosmopolite en 1925, les Algévols évoluent en jaune canari[137]. Au Cirque de Paris, en mars 1924, les Albertys optent pour le rouge vif, comme les Woorkford l'année suivante[138]. Le rose pâle a les faveurs de plusieurs troupes, comme les Fessi[139] ou les Marcès, dont la voltigeuse porte, de plus, des plûmes d'autruches à la taille. Ces mêmes Marcès revêtent aussi, à l'occasion, un léotard noir qui vient contredire la théorie précédemment énoncée[140]. Peut-être que l'objectif est bien de se détacher sur la toile, finalement. En revanche, le bleu ne semble guère usité mais peut-être que son absence dans le fond résulte du hasard (les Vesque ne se trouvaient pas dans l'assistance lorsque les trapézistes portèrent un maillot de cette couleur). On remarque aussi une dominante des costumes monochromes – exception faite de quelques accessoires comme la ceinture ou les chaussons. On juge certainement l'unité chromatique plus harmonieuse. Or en matière de trapèze volant, cet objectif d'harmonie guide l'intégralité du processus artistique. Dans le milieu, on l'appelle plutôt le « style ». Les amateurs le trouvent tout aussi important que le contenu technique[141]. Il contribue fortement à marquer l'identité d'une troupe ou d'un trapéziste, d'autant plus que le répertoire de figures réalisables au trapèze volant est somme toute relativement limité – *a fortiori* dans l'entre-deux-guerres ou le triple apparaît comme un plafond insurmontable.

---

[136] MUCEM, 1968.102.145 (1926) et 1968.102.142 (1936).
[137] MUCEM, 1968.102.380 (1925).
[138] MUCEM, 1968.102.339 (1924) et 1968.102.2873 (1925).
[139] MUCEM, 1968.102.1607.3 (1927).
[140] MUCEM, 1968.102.2151.6 (1921) et 1968.102.2151.7 (1926)
[141] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : le dompteur Trubka, les trapézistes Amadoris, les Darios », *Le Petit Parisien* du 01/02/1937, p. 7 ; ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes… op. cit.* p. 84 ; LARTIGUE Pierre, *La course aux trapèzes volants*, Toulouse, Pierre Lartigue, 2009, p. 144.

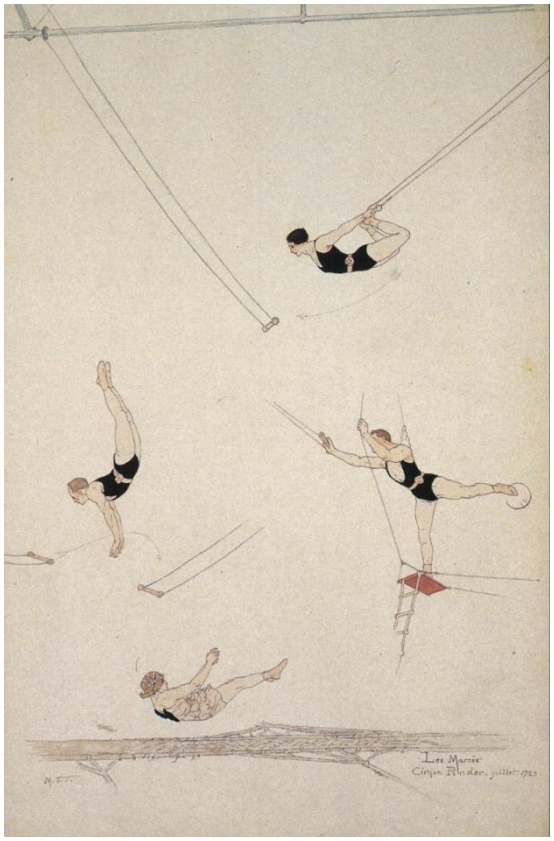

Figure 39 : Les Marcès au cirque Pinder, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1921, 30.1 x 20.4 cm (MUCEM, 1968.102.150).

Figure 38 : Les Codonas au Cirque Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1936, 29.9 x 20.3 cm (MUCEM, 1968.102.142).

Pour finir, il faut signaler que la discipline est peu représentée sur les affiches, ce qui interroge au regard de la popularité de la discipline et son pouvoir évocateur. Une fois encore, l'explication est avant tout d'ordre technique. En effet, un exploit aérien est beaucoup plus difficile à représenter que celui d'un dompteur (qui consiste, tout simplement, à se tenir parmi les fauves). De surcroît, les troupes de volants en circulation sont bien moins nombreuses que les groupes de fauves ou les clowns, ce qui offre moins d'occasion d'en faire la publicité. Ci-après, on trouvera un tableau récapitulant les engagements de trapézistes volants relevés dans le corpus. On constate que ceux-là sont constants au cours de la période. Le trapèze volant se dessine ainsi comme une discipline emblématique qui conserve tout son prestige, ce dernier se trouvant entretenu par la rareté relative des numéros du genre qui s'explique par les conditions nécessaires à l'installation du cadre. Le trapèze volant a besoin d'espace et ne se déploie pas dans n'importe quel lieu, se réservant pour les plus grandes enseignes.

Année	Troupe	Cirque	Année	Troupe	Cirque
1919	Les Rainat	Medrano	1928	Les Rainats	Medrano
1921	Les Marcès	Pinder		Les Codonas	Cirque d'Hiver
	Les Alexime	Medrano	1929	Les Fessi	Zoo-Circus
	Les Prefordi			Les Marcès	
	Les Trio Paris			Les Reitom	Nava
	Les Rixford		1930	Sœurs Vogueïs	Nava
1922				Les Georgès	Bostock
	Les Fillis-Banolas	Royal		Les Léotaris	Krone
	Les Welford	Bureau		Les Walton	Amar
	Les Meteor	Zoo-Circus		Les Codonas	Cirque d'Hiver
	Les Marcès			Les Algévol	
1923	Les Rainat	Nouveau-Cirque	1931		Bureau
	Les Alexime	Cirque de Paris		Les Wolkens	Pinder
	Les Rixford			Les Alexime	Zoo-Circus
		Nava		Les Alexime	Medrano
1924				Les Nelson	
	Les Rainat	Bureau		Les Zemganno	
	Les Albertys	Cirque de Paris	1932	Les Otaris	
	Les Marcès	Medrano		Les Codonas	Cirque d'Hiver
1925	Les Rainat			Les Alexime	Houcke-Rancy
	Deshainat				Robinson*
	Les Rixford	Nava	1933		Medrano
	Les Algévol	Cosmopolite		Les Jacklys	Bureau
	Les Woorkford	Cirque de Paris		Les Zemganno	Amar
1926	Les Marcès		1934	Les Concellos	Cirque d'Hiver
	Les Alexime	Zoo-Circus		Les Alexime	Bouglione
	Les Codonas	Cirque d'Hiver	1934/35	Les Meteor	
1927	Les Algévol		1935	Les Zemganno	Cirque de Rouen
	Les Rainat	Bureau			Cirque d'Amiens
	Les Oriol		1936		Medrano
	Les Marcès	Zoo-Circus		Les Codonas	
	Les Fessi	Cirque de Paris	1937	Les Wolkens	
		Zoo-Circus		Les Alizés	
1928				Les Zemganno	Medrano-Voyageur
		Arène Olympique*		Les Algévol	Cirque d'Hiver
	Les Algévol			Les Amadoris	
	Les Rainat		1938		
			1939	Les Meteor	Pinder
* Direction Court					

Tableau 3 : Mentions de trapézistes volants dans les cirques en France (1919-1939).

2) Cirque et gymnastique

Les liens entre acrobatie et gymnastique sont évidents et le cirque a emprunté plusieurs de ces disciplines à la gymnastique sportive pour ensuite les adapter à des degrés divers. Il s'agit principalement de la barre fixe qui, au cirque, se trouve souvent démultipliée ; mais l'on peut également citer les anneaux, voire la corde lisse. À la Belle Époque, on observe un réel engouement pour les démonstrations spectaculaires de gymnastiques. L'effet de mode se transforme en phénomène durable, de sorte que l'on retrouve encore fréquemment des barristes ou des annelistes dans l'entre-deux-guerres. Dans les programmes on annonce régulièrement des « gymnastes », même si les artistes en question ne travaillent pas sur des agrès relevant de la gymnastique sportive. D'ailleurs, le recours à cette dénomination complique parfois le travail d'identification.

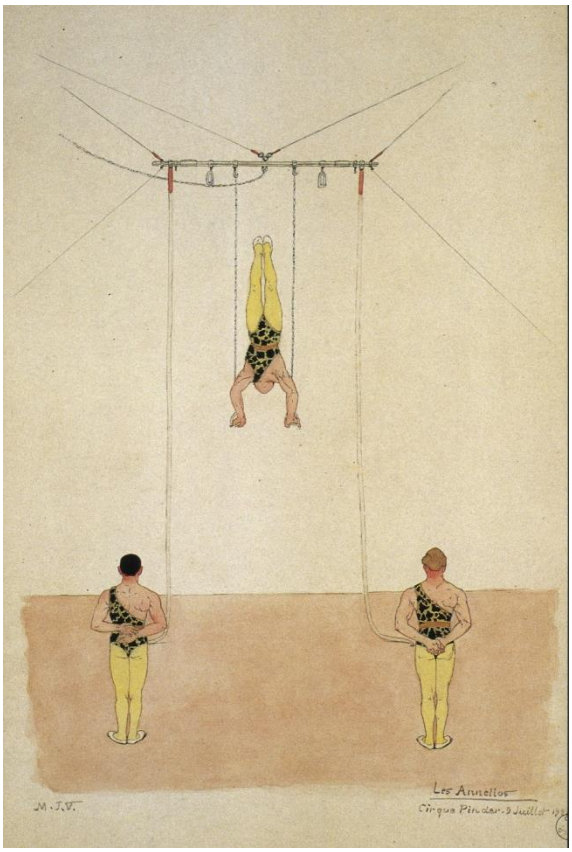

Figure 40 : Les Annellos au cirque Pinder, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1921, 30 x 20.3 cm (MUCEM, 1968.102.154).

Les barres constituent le numéro du genre le plus souvent présenté. En gymnastique académique, on parle de *la* barre fixe, puisque l'agrès est solitaire. Au cirque, en revanche, le pluriel est de mise puisque cette barre est généralement doublée, voire triplée ou quadruplée. Il existe deux façons principales d'installer les barres : elles peuvent être montées au sol à la manière académique ou bien fixées sur un cadre en hauteur – on parle alors de « barres aériennes ». Par commodité, ces deux variantes sont traitées ici. Le passage à deux, trois voire quatre barres et plus ouvre la gamme des exercices possibles, et autorise notamment les passages d'une barre à l'autre. Il offre ainsi des possibilités chorégraphiques nouvelles avec le travail simultané de plusieurs gymnastes. Les exercices de barre se répartissent en trois grandes catégories : les rotations autour de l'agrès (soleils, lunes, etc.), les équilibres et les échappements rattrapés sur la même barre, sur une autre barre ou au sol (atterrissage). Ces réceptions sont bien sûr absentes des numéros de barres aériennes, qui tirent partie de leur hauteur pour susciter un sentiment d'angoisse et multiplient généralement les intervenants

dans une démarche chorégraphique marquée pouvant être rapproché des numéros de bâton à bâton. La majorité des barristes – au sol comme dans les airs – sont des hommes ; en gymnastique artistique, la barre fixe est un agrès masculin et sa déclinaison circassienne le reste.

Ces numéros d'inspiration gymnique présentent parfois un rendu assez austère. Si l'on exclut le costume d'hercule forain porté par les Annellos ci-dessus (Figure 40), la scène pourrait tout aussi bien prendre place dans une compétition officielle. Pour Henry Thétard, les anneaux constituent une spécialité « ingrate entre toutes » car ils n'offrent qu'un nombre limité de possibilité. Selon lui, on n'y trouverait pas d'exercice permettant à l'artiste d'exception de se distinguer du lot commun, comme le triple des volants. « […] Comme le fait remarquer Strehly, le meilleur des professionnels n'y est point très différent du meilleur des amateurs. » Le chroniqueur ajoute que deux figures constituent « le summum de l'art à cet agrès » : « la planche en avant » et « la croix de fer », que les bons collégiens seraient capables d'exécuter… Relevant de la « force pure », il les juge d'ailleurs « assez disgracieux » de sorte que Lilian Leitzel, spécialiste la plus reconnue de la discipline, ne les présente même pas[142]. Pour donner du relief à leur numéro, les annelistes misent plutôt sur des effets de présentation[143]. Par exemple, Lilian Leitzel clôture son numéro par une impressionnante série de « bras roulés » ou « tourniquets »[144]. Chaque soir elle prétend battre son record personnel et exécute en moyenne une centaine de ces rotations, créant une réelle émulation dans l'assistance qui a le sentiment d'assister à la réalisation d'un record du monde. Le vrai record personnel de l'artiste se porte à 249 bras roulés d'affilée[145]… Pour sa part, l'homme-protée Barbette (Vander Clyde) intègre ses exercices aux anneaux dans un pot-pourri, comprenant aussi du fil et du trapèze, le tout sur le fond d'une prestation transformiste qui constitue le véritable attrait de son numéro, malgré toute la qualité de son travail acrobatique. Ces apparitions féminines aux anneaux ont une valeur transgressive en la mesure où les anneaux, très fortement associé à la force, sont aussi réservés aux hommes en gymnastique artistique.

---

[142] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver. Les vedettes de Barnum : les Codonas, rois du trapèze volant : Maximo, frère et successeur de Robledillo ; la gracieuse annelliste Lilian Leitzel », *Le Petit Parisien* du 29/11/1928, p. 6.
[143] *Id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 03/12/1930, p. 4.
[144] Le poignet passé dans une staffe (poignet ou boucle de cuir), elle se balaçait pour faire tourner son corps autour de son épaule. Il s'agit d'un exercice en dislocation.
[145] DENIS Dominique, « Lilian Leitzel – star de la gymnique aérienne » sur *circus-parade* [en ligne], 26/01/2017, https://www.circus-parade/2017/01/26/lillian-leitzel-star-de-gymnique-aerienne/ (consulté le 27/05/2021).

La corde posse les mêmes problèmes en matière de répertoire et de potentiel spectaculaire. En conséquence, elle fait rarement l'objet d'un numéro dédié mais se trouve souvent associée à un autre agrès (souvent les anneaux, d'ailleurs). La corde ne fait pas partie des huit agrès de la gymnastique artistique. Toutefois, elle est si étroitement associée dans l'imaginaire au travail du gymnase que ceux, ou plus fréquemment celles, qui s'y frottent au cirque sont eux aussi qualifiés de gymnastes. Chrysis Delagrange (Christiane Gourju, 1910-1992[146]) apparaît comme la véritable spécialiste de la discipline. À plusieurs égards, elle est en quelque sorte la Lilian Leitzel française et présente d'ailleurs un final analogue avec une série de bras roulés. La chronique que lui consacre Henry Thétard est assez révélatrice de la façon de penser de son auteur. Il reconnaît de bon gré la valeur artistique du numéro de Chrysis. Cependant, il ne peut s'empêcher de l'amoindrir en écrivant qu'elle présente un travail « très fort *pour une femme* [c'est moi qui souligne] ». Par ailleurs, il ne lui reconnaît pas tout le mérite, consacrant un paragraphe entier aux louanges de « son professeur qui est aussi son mari, l'excellent trapéziste Maurice Delagrange » qui a su faire une étoile de cette jeune femme qui n'avait « jamais touché un agrès à vingt ans passés[147] ». Il ne s'était pas senti pareillement obligé de loué le travail du professeur d'Alfredo Codona…

3) Trapèzes sans filet

Dans le champ des disciplines aériennes, il faut encore évoquer les nombreuses variantes de trapèzes. Le corpus comporte 81 artistes ou troupes travaillant au trapèze (autre que le trapèze volant). On retrouve 47 solistes et 34 équipes, dont 12 duos, 6 trios, une équipe de douze (les Rios) et 15 équipes au nombre de partenaires inconnu. Le secteur est marqué par une importante représentation féminine avec 31 femmes sur les 47 solistes répertoriés et 9 équipes exclusivement féminines soit 40 numéros sur 81, auxquels on peut ajouter au moins 7 équipes mixtes. Ces artistes utilisent le trapèze de plusieurs manières. Il existe déjà une variante à faible hauteur du trapèze volant à laquelle on donne le nom de trapèze au portique, trapèze par terre ou trapèze à petites/courtes distances. Les câbles du trapèze du voltigeur sont plus courts et le trapèze de porteur est remplacé par un cadre fixe. Le travail s'effectue au-dessus de matelas protecteurs. Occupant un espace moindre, ce dispositif présente l'avantage

---

[146] *Id.*, « Chrysis de la Grange – Reine de la corde lisse », sur *circus-parade* [en ligne], 27/10/2018, https://www.circus-parade/2018/10/27/chrysis-de-la-grange-reine-de-la-corde-lisse/ (consulté le 27/05/2021).
[147] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le nouveau programme du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 15/11/1934, p. 9.

de pouvoir être installé dans de plus petites structures mais il ne jouit pas du même lustre que le trapèze volant. Cependant, la forme la plus répandue du travail au trapèze est celle dite du « trapèze simple » ou « trapèze fixe » dans laquelle l'artiste adopte une série de poses et effectue diverses suspensions à une distance plus ou moins élevée du sol. Ces numéros se présentent aussi à deux. Un voltigeur effectue alors une série d'exercice « dans les mains » d'un porteur suspendu au jarret. Une forme populaire dans l'entre-deux-guerres est celle du « double trapèze ». L'agrès est modifié : sa barre est rallongée et une troisième corde s'intercale entre les deux premières afin de donner l'impression de trapèzes siamois. Suivant ce principe, on retrouve aussi des trapèzes triples, quadruples, etc. Les artistes cherchent alors à produire des effets de symétrie. Il existe aussi un trapèze spécialement conçu pour les exercices d'équilibre statique : le trapèze Washington (du nom de son créateur présumé H. R. Keyes Washington) ou trapèze d'équilibre[148]. Henry Thétard déconsidère quelque peu cet agrès qu'il considère comme un trapèze « truqué » car ils possèdent une barre plus large, aplatie et évidée en son milieu afin de permettre des équilibres de têtes. Les embouts sont lestés pour une meilleure stabilité[149]. D'autres trapézistes travaillent en ballant, c'est-à-dire en mouvement. L'élan insufflé à leur appareil leur sert notamment à réaliser des échappements avec rattrape. Dans ce registre, Albert Powell – des États-Unis – angoisse les spectateurs du Cirque d'Hiver trois hivers de suite de 1929 à 1931 avant de rejoindre Medrano, en 1934, 1935 et 1937. Powell mêle son travail de contorsion et évolue sans longe ni filet. Certains artistes, non contents de rejeter toute assurance, décident de travailler au-dessus d'un environnement hostile : la cage des fauves. Chez les trapézistes, les Lugano s'illustrèrent en la matière en évoluant au-dessus des fauves de Pinder durant la saison 1935. L'affiche réalisée à leur effigie (Figure 41) est quelque peu excessive. La scène y est transposé au-dessus d'un cirque romain et donne à voir pléthore d'aériens alors que les Luganos ne sont que deux. De plus, elle annonce vingt fauves que ne présente pas Pinder. Néanmoins, le fond de la publicité – des acrobates évoluant au-dessus des fauves – n'est pas mensonger.

Ce genre d'attractions conduit à s'interroger sur la notion de danger au cirque. Quelle est sa raison d'être ? Qu'est-ce qui motive les artistes à courir de tels risques ? Il y a tout d'abord un effet de demande. La promesse de sensations fortes (ressenties par procuration) constitue l'un des attraits du cirque ; il s'agit d'ailleurs d'un thème récurrent dans la publicité. Dans *Wild and Dangerous Performances*, Peta Tait rappelle qu'un numéro de cirque ne produit pas seulement des émotions destinées au public mais est aussi générateur d'émotions

[148] « Trapèze Washington » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[149] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 372.

pour ses participants, artistes et/ou animaux. Elle invite donc à penser la question de manière plus englobante[150]. Ainsi, si l'on considère qu'une partie des spectateurs est en quête de sensations fortes, on peut supposer qu'il en va de même de certains artistes qui trouvent dans ce type de numéros un moyen d'assouvir leur propre besoin d'adrénaline. Il ne s'agit certainement pas de la première raison qui les pousse à faire ce choix, en revanche ce facteur peut les aider à « accepter » la prise de risque. Au même niveau, il faut envisager la raison agonistique. Les artistes qui se considèrent comme tel sont lancés dans une quête de prestige perpétuel et développent ainsi un fort esprit de rivalité. Dans l'esprit circassien, le moyen le plus facile de supplanter un concurrent et de réaliser le même travail que lui mais en se passant de protection. Les prestations dangereuses marquent plus durablement les esprits que les numéros sans danger donc sans enjeu. De fait, on remarque que les trois types de numéros les plus populaires de l'entre-deux-guerres sont étroitement liés à la notion de danger (et donc à celle de mort qui se cache derrière) puisqu'il s'agit des numéros de fauve, des attractions aériennes et des entrées clownesques. Qu'ont à voir les clowns avec le danger ? Ils font rire, or le rire vise entre autre à soulager de « faits et thèmes existentiels anxiogènes », comme la mort[151]. Autrement dit, le rire suscité par le clown a autant vocation à soulager le spectateur des angoisses externes que de celles générées par le spectacle en lui-même au travers de ces numéros dangereux. Pour en revenir à ces derniers, la question économique exerce aussi un poids conséquent dans la décision des artistes. Plus de risques rime avec plus de gains. De nombreux acrobates n'ont pas besoin de meilleur raison pour abandonner le filet ou installer leurs agrès plus haut. Dans les années 1930, on semble ainsi assister à une prolifération des attractions périlleuses. On peut y voir une manœuvre de certains artistes pour tenter de conserver de bons cachets dans un contexte économique plus difficile. On peut également se demander s'il ne s'agit pas d'une réponse au cinéma qui propose des productions toujours plus abouties. Les circassiens répliqueraient en proposant des émotions « vraies », vécues toujours plus intensément.

Cette tendance finit par retenir l'attention d'Henry Thétard qui, en 1935, s'interroge sur la moralité du phénomène. Au sujet d'Albert Powell, il écrit :

> Doit-on autoriser ces jeux dangereux qui se passent à 12 ou 15 mètres de hauteur sans la protection, plus ou moins efficace, du filet ? Est-il moral de spéculer sur cette sorte

---

[150] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 1-6.

[151] SMADJA Éric, « Le rire, un exemple de la compléxite humaine : une approche pluri et interdisciplinaire » dans GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020, p. 413-423.

> de sadisme de la catastrophe qui fait éprouver au spectateur confortablement assis dans son fauteuil, le petit frisson d'une crainte délicieuse ?

Il souligne l'apport artistique inexistant du risque qui ne sert qu'à accroître la valeur commerciale du numéro. Il se demande cependant s'il est vraiment souhaitable de « rendre obligatoire l'usage du filet pour tout numéro exécuté à une certaine hauteur », ce qui diminuerait d'autant le montant des cachets auxquels pourraient prétendre les artistes concernés, et donc leur nuirait[152]. La question revient dans d'autres chroniques. Thétard adopte un ton définitif beaucoup plus tranché, fermement opposé à ces prises de risque vénales. En 1947, il dénonce « certains numéros d'une valeur acrobatique assez quelconque [qui] ne peuvent trouver chance d'engagement que s'ils sont exécutés à grande hauteur et sans filet » et estime que les directeurs consciencieux devraient refuser de les engager[153]. Revenant sur ses chroniques, il constate, amer, que « bien entendu » elles sont restées « sans effet[154] ».

Figure 41 : « Pinder : [les] Williams executent leur numéro aux trapèzes (sans filet) au dessus de 20 fauves », affiche d'Antonin Magne, Bedos & Cie, 1935, 29.2 x 39.7 cm (Université d'Amsterdam, C10050.000).

---

[152] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. À Medrano : Albert Powell, les Fink and Ayres », *Le Petit Parisien* du 02/10/1935, p. 10.
[153] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 369 et 371.
[154] *Ibid.* p. 371.

E) Les casse-cou.

Ces réflexions autour de la notion de danger conduisent la pensée vers ce que l'on appelle les numéros ou attractions de « casse-cou » qui, comme leur nom l'indique bien, placent le risque au cœur de la pratique. Pour ainsi dire, le danger constitue même la raison d'être de ces numéros. Si l'on peut faire du trapèze avec une longe ou danser sur un fil à moins d'un mètre du sol, les attractions de casse-cou n'existent pas sans risque. Dans la terminologie circassienne, le mot « casse-cou » renvoie à des artistes, que le langage courant qualifierait plutôt de « cascadeur », s'illustrant dans une large gamme de numéros d'un intérêt artistique ou esthétique limité et impliquant des risques important. La plupart de ces numéros sont désignés selon la formule de l'attraction « de la mort » ; le sujet varie mais le complément reste le même : corbeille de la mort, échelle de la mort, pont de la mort… En dresser la liste exhaustive se révèlerait particulièrement fastidieux. Lorsqu'il s'agit de mettre leur vie en jeu contre rémunération, l'imagination des casse-cou est sans borne. Une certaine typologie se dégage néanmoins. On remarque ainsi que, dans l'entre-deux-guerres, beaucoup de ces attractions sont motorisées. On retrouve ainsi nombre de casse-cous motocycliste et même, plus rarement, des cascadeurs automobiles. Ainsi en 1924, les frères Desprez réalisent le saut périlleux en automobile dans l'enceinte du Cirque d'Hiver. Pour cela, l'auto dévale des rails spécialement conçus. Les infrastructures et le matériel mobilisés par les attractions de casse-cou sont souvent importants. Ils sont nécessaires à la réalisation sensationnelle en elle-même, mais servent tout autant à impressionner le public. En la mesure où l'acte accomplit dans ce genre de numéros est souvent de courte durée, le décorum, l'ambiance et l'émulation qui précède la réalisation sont tout aussi importants. On note aussi que beaucoup de ces attractions s'inscrivent dans la logique des réalisations publicitaires sensationnelles évoquées au chapitre précédent, comme Peuillot donnant des démonstrations de parachutisme au Cirque d'Hiver en 1924. Ce saut en parachute tout comme ces attractions motorisées illustrent une certaine foi dans le progrès. Dans l'attraction dite de la corbeille ou du gouffre de la mort un motocycliste lancé à vive allure roule sur les parois d'une sorte de cuve composé de lattes inclinées à 70 degrés. Sa santé alors, ne tient qu'au bon fonctionnement de la machine qu'il chevauche. Il en va de même dans la « sphère d'acier » ou « globe infernal » présenté par le trio Guerre au Cirque d'Hiver en 1927, dans lesquels les motards exécutent cette fois des loopings à l'intérieur d'une grande sphère grillagée. Citons encore la « course infernale » de Louis Maïss, engagé par le Zoo-Circus en 1931. Installé sur une moto lancée à 70 km/h., le casse-cou roule sur un câble tournant en boucle continue actionné par deux poulies distantes

de huit mètres[155]. L'effet est encore plus puissant lorsque la corbeille de la mort est accrochée au-dessus de la cage aux fauves comme au cirque Spessardy lors de la saison 1926. La foi dans le progrès est d'autant plus forte qu'elle préserve, littéralement, le motocycliste de la sauvagerie incarnée par les lions rugissant en-dessous. L'attraction assimile progrès technique et civilisation et atteste de la supériorité de celle-ci sur le monde sauvage. Cette supériorité s'illustre de manière spatiale, puisque le casse-cou travaille bien au-dessus des animaux. Ce motif de la supériorité occidentale est prégnant dans l'imagerie circassienne des années 1920 et 1930.

[155] « Moto aérienne » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

II) Les clowns.

Plusieurs chercheurs se sont penchés sur la question des origines du clown. L'état actuel des connaissances fait état d'une figure complexe héritière d'une longue tradition occidentale d'amuseurs publics, du bouffon de cour médiéval au *jester* élisabéthain en passant par les personnages grotesques de la *commedia dell'arte*. Issu du bas allemand, le mot « clown » passe ensuite à la langue anglaise dans laquelle il est attesté dès la seconde moitié du XVIe siècle. Avant de s'appliquer à un acteur comique, le terme désigne une sorte de lourdaud campagnard, un rustre ou un imbécile[156]. De fait, si le cirque – d'entre-deux-guerres, notamment – revendique la figure du clown, celle-ci préexiste en réalité à son émergence et donc lui échappe en partie. Le clown dépasse largement les frontières circulaires de la piste, mais c'est bien son existence au cirque qui nous intéresse ici. Il y apparaît dès le XVIIIe siècle, d'abord en Angleterre avant de gagner le reste de l'Europe à mesure que la vogue du cirque progresse. À cette époque, le rôle du clown est de faire valoir l'écuyer, vedette du programme, et d'occuper l'assistance pendant les temps morts. Comme le rapporte Gérard Noiriel, il ne s'agit pas forcément de comiques professionnels ; les cirques débauchent parfois de vrais garçons de ferme qui font rires à leur dépends. Cependant, à mesure que ce personnage secondaire gagne en importance, les clowns se professionnalisent. Dans les années 1860, le clown est devenu une figure de premier plan. Pour cela, il est passé par plusieurs évolutions ; son costume s'est notamment enrichi pour se conformer aux attentes d'un public aristocratique. Au cours de la décennie suivante, une nouvelle figure émerge, celle de l'auguste. Ce nouveau personnage réintroduit le rapport aux classes populaires que le clown avait quelque peu perdu. Comme le clown des origines, l'auguste joue le rustre, le benêt. C'est pour cela qu'il apparaît d'abord comme un clown de seconde zone. Au départ, la plupart des augustes occupent donc une place subalterne, comme celle de « cascadeur » ; c'est-à-dire qu'ils sont payés « pour recevoir les gifles du clown », ce « Pierrot au visage enfariné que l'on commence à appeler le "clown blanc" »[157]. Toutefois, l'auguste acquiert peu à peu de l'importance et le dernier tiers du XIXe siècle voit progressivement s'imposer le modèle du duo clownesque composé du clown blanc, élégant et sévère, et de l'auguste pitre au costume grotesque et au nez rouge.

---

[156] Pour de plus amples explications, on renverra aux deux ouvrages collectifs suivants : GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020 ; VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le clown. Rire et/ou dérision ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
[157] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 81-86.

Dans l'entre-deux-guerres, ce modèle du duo clownesque est parfaitement en place. Et dans la culture populaire l'association entre cirque et clowns est quasi-complète. Ces deux décennies voient également triomphé l'auguste. Son émancipation est d'abord perceptible au cinéma où des personnages extrêmement proches de l'auguste de cirque (Charlot ou Buster Keaton) occupent seuls l'affiche. Sur la piste, le clown blanc résiste. Toutefois la préférence du public va désormais à l'auguste, dont il se sent socialement plus proche. En faisant échouer le clown blanc, l'auguste est un vainqueur qui s'ignore. Le clown blanc n'est plus aussi indispensable ; certains augustes – et non des moindres – décident de s'en passer, notamment le Suisse Grock (Charles Adrien Wettach, 1880-1959). Avec les Fratellini, Grock est la grande vedette clownesque de l'époque. Associé avant la Première Guerre Mondiale au clown blanc Antonet, Grock s'émancipe à partir de 1913. Il engage le violoniste Géo Lolé pour lui servir de faire-valoir. Lolé lui donne la réplique mais n'est pas un clown : il travaille en tenue profane et sans maquillage. Grock est donc l'unique clown de son numéro qui s'étire sur plus de 40 minutes. De plus, Grock se détache du cadre traditionnel du cirque et contracte la majeure partie de ses engagements au music-hall. Chacun de ses retours au cirque devient un évènement… et n'est pas consenti gratuitement. Au cours des années 1930, Grock se produit à cinq reprises sur une piste parisienne, quatre fois chez Medrano (1931, 1932, 1933 et 1937) et une fois au Cirque d'Hiver (1933). En 1931, Grock ne percevait pas de cachet fixe mais touchait 50% des recettes après déduction des frais avec un plafond établi à 6000 francs par jour, potentiellement plus que Rastelli[158]. En 1937, il prend pour faire-valoir le directeur en personne, Jérôme Medrano. D'autres augustes, comme Pepino, prennent des bêtes pour partenaire. Le clown-dresseur n'est certes pas une invention du XXe siècle ; ce qui est nouveau en revanche c'est qu'auparavant il s'agissait d'un clown blanc.

Durant les mêmes années, une autre formule se développe et concurrence la forme traditionnelle du duo : celle du trio, composé d'un clown blanc et deux augustes. Sa diffusion doit énormément à la popularité acquise par les Fratellini. Paolo (1877-1940), Francesco (1879-1951) et Valentino-Alberto (1885-1951) Fratellini, dits Paul, François et Albert, voient le jour dans une famille de cirque italienne. Recevant une éducation banquiste dès leur plus jeune âge, ils sont entre autre formés à l'acrobatie. Au début de leur carrière, ils travaillent avec leur frère aîné, Luigi (Louis), né en 1868 et forment deux duos comiques. Paolo est associé à Luigi et Francesco a Alberto. Mais, en 1909, Luigi succombe à la variole lors d'un engagement à Varsovie. Paolo rejoint alors ses frères pour former un trio. Les Fratellini

[158] Collection Dr Alain Frère, contrat signé par Grock le 10 février 1930.

adaptent alors à trois une comédie qui depuis des décennies se jouait à deux. À l'auguste, s'adjoint un contre-pitre. Pour reprendre l'analyse de Philippe Goudard, les Fratellini « campent trois figures appuyées sur une typologie sociale qui fait mouche ». François joue le rôle du clown blanc, « manière d'aristocrate raffiné, autoritaire, élégant et habile ». Paul caricature un bourgeois. Il porte une redingote, un chapeau-claque, de grandes chaussures et un monocle. Cela lui vaut le surnom du « Notaire ». Albert, enfin, « est une sorte de croisement du *clown* élisabéthain (le *clod*, le *rustic*, le "bouseux", "le plouc") et d'un masque antique en même temps que précurseur […], aux oripeaux improbables et au maquillage presque abstrait[159]. » Au milieu de sa figure surgit un nez rouge et proéminant. La silhouette d'Albert et celle qui ressemble le plus à l'auguste de l'imaginaire collectif ; il incarne donc le prolétaire, paysan ou ouvrier. Ainsi à travers ces archétypes, les Fratellini embrassent la société entière. Le jeu à trois leur permet de détourner les codes sociaux avec plus de finesse que le classique duo du clown blanc aristocrate et de l'auguste paysan ou prolétaire. De fait, les Fratellini parlent à tous car chacun peu s'identifier à l'un des membres du trio.

Figure 42 : Alberto, Francesco et Paolo Fratellini, carte postale (Université d'Amsterdam, TEY001013977).

Dès 1909, les Fratellini s'installent en France en contractant un engagement au cirque Medrano dont ils restent les sociétaires jusqu'en 1924, date à laquelle ils rejoignent le cirque

[159] GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown… op. cit.* p. 257-259.

d'Hiver. En 1920-1921, ils perçoivent 4 500 francs par mois[160]. À ce moment-là, les trois clowns sont des vedettes nationales. Cette même année, ils sont les vedettes du film *Rêves de clowns*, réalisé par René Hervouin. Quelques années plus tôt, un article du Figaro leur prêtait des pouvoirs thaumaturgiques. Une mère les sollicite pour se rendre au chevet de sa petite fille agonisante. Les trois clowns-vedettes avaient accepté et sitôt après leur visite, la fillette se sentait mieux. « Elle guérira », affirmait le journaliste qui rapportait l'évènement, en une[161]. Loués par *Le Figaro*, les Fratellini sont tout autant apprécié par la rédaction de *L'Humanité*. « Leur gloire est proclamée, universellement reconnue. Grâce à eux les soirées du Cirque d'Hiver sont devenues soirées de Paris, images de poèmes », peut-on par exemple y lire en 1927[162]. On comprend mieux l'aura du trio et les remous qu'à pu provoquer leur passage au Cirque d'Hiver en 1924 ; les Fratellini étaient de véritables institutions chez Medrano. Leur rupture de contrat les conduit d'ailleurs en procès puisque la direction du cirque montmartrois réclame un dédit de 110 000 francs que les trois frères sont contraints de payer en 1926. L'affaire fait les délices de la presse. En 1936, après douze ans passés au cirque d'Hiver, les Fratellini font leur retour chez Medrano ; c'est un nouvel évènement.

Les clowns font partie des très rares artistes qui peuvent s'afficher en portait sur les affiches (exemple ci-contre). Il s'agit même du mode de représentation par défaut des clowns sur les affiches. Cet honneur du portrait est ordinairement réservé aux directeurs. Tous les autres artistes se doivent d'être figurer dans l'action, y compris le dompteur qui n'existe pas sans ses fauves. Cela tient à une raison principale : sans leurs attributs, on ne les reconnaîtrait pas. Or chaque clown vedette se distingue de ses concurrents par le personnage unique qu'il se compose. Son maquillage et sa silhouette constitue en quelque sorte sa signature clownesque et sont immédiatement identifiable pour le grand public.

Figure 43 : Le clown Tonino (Luigi « Louis » Zavatta) au cirque Lamy, affiche, Bedos & Cie, v. 1928-1939, 39.5 x 29.3 (MUCEM, 1955.46.153).

[160] Collection Dr Alain Frère, contrat signé par les Fratellini le 30 janvier 1920.
[161] DUBREUIL René, « Trois clowns », *Le Figaro* du 24/06/1921, p. 1.
[162] GUITARD Paul, « Monsieur Clown », *L'Humanité* du 20/01/1927, p. 4.

De fait, si les dompteurs ou les trapézistes sont des « vedettes de profession » (avant l'artiste qui l'incarne, on admire d'abord l'archétype), les clowns apparaissent comme de vraies « vedettes de personnalité » : on ne veut pas voir n'importe quel clown mais Grock ou les Fratellini. Cela explique aussi pourquoi peu de clowns accèdent à la célébrité.

En effet, le marché des clowns est extrêmement concurrentiel. Certes, la demande de clowns est élevée (plusieurs équipes de clowns participent fréquemment à un même programme) mais l'offre l'est tout autant. En effet, si fait rire n'est pas donné à tout le monde, n'importe qui peu s'improviser clown. La diversité presque infinie d'archétypes clownesques et de registres comiques ouvre la porte à tous les profils : athlétiques ou non, grand ou petit, jeune ou vieux… À la différence de l'acrobate dont les possibilités physiques déclinent avec l'âge, le clown, lui, au contraire se bonifie en vieillissant et en amassant toujours plus d'expérience. On ne compte plus les clowns qui n'ont jamais pris leur retraire. Pour les nouveaux venus il est donc difficile de faire une place sur le marché et, pour ceux qui y parviennent, il est plus compliqué encore de sortir du lot : les grands clowns de l'époque savent trop bien cultiver les faveurs du public.

Les clowns qui travaillent dans la capitale, sous la coupole des cirques fixes ou sur les scènes des music-halls, deviennent des figures familières des Parisiens. Outre l'illustre trio Fratellini, on retrouve par exemple l'Italien Antonet (Umberto Guillaume, 1872-1935) longtemps associé à son compatriote Beby (Aristodemo Frediani, 1880-1958), le duo Rico et Alex – Enrico Briatore-Bisa (1880-1965) et Alexandre Briatore (1870-1960), son oncle –, Charley-William Ilès et son partenaire Loyal ou encore les Français Alphonse Boulicot (1878-1957) et Émile Recordier (1890-1946). On compte aussi les clowns blancs Robert Despard dit Despard-Plège (1891-1968) qui fit débuté le jeune auguste Achille (Alfonso) Zavatta (1915-1993) à la fin des années 1930 ou Cairoli (Jean-Marie Cairoli, 1879-1956) qui dans les années 1930 s'associa avec ses fils, Carletto (Charles, 1910-1980) et Filip, pour former un trio à son nom. Enfin, de nombreux augustes renommés travaillent au cours de la période comme le Portugais Porto (Arturo Saraiva Mendes d'Abreu, 1888-1941), Rhum (Henri Sprocani, 1904-1953) ou Charles Manetti (1901-1969). Eugène Grimaldi (1891-1934), le fils de Chocolat[163], s'essaya aussi à une carrière de clown sous le nom de Chocolat Jr ; il connut quelques succès dans les années 1920 mais son inconstance qui le poussait à sans cesse changer de partenaire l'empêcha de s'installer durablement dans le milieu[164]. Pour apporter de la nouveauté, les

[163] En raison de la situation administrative de Rafael-Chocolat, l'état civil ne reconnaissait pas Eugène comme son fils. Il l'était bien néanmoins. NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p.64-65.
[164] *Ibid.* p. 216-217.

équipes de clowns se font et se défont et les amateurs attendent avec impatience de découvrir la dernière association. Porto, par exemple, connu de nombreux partenaires. Dans les années 1920, il travailla avec Eugène Grimaldi ; il forma ensuite un trio avec Cairoli et Carletto avant de s'associé avec Alex Bugny (à ne pas confondre avec Alex Briatore)[165]. Cette liste, bien loin d'être exhaustive, exclut les innombrables clowns qui ont officié sous les chapiteaux itinérants comme les Léonards chez Pinder, les Babusio ou encore Dario-Bario.

Les équipes se font et se défont et, à Paris, les amateurs attendent avec impatience les débuts des nouveaux duos ou trios. On se demande ce que va donner l'association toute fraiche de tel clown blanc avec tel auguste. Engagés pour la saison, les clowns parisiens doivent constamment renouveler leur répertoire afin de proposer de nouvelles entrées chaque quinzaine. Comme l'écrit Philippe Goudard, dans une entrée clownesque, l'important n'est pas ce que *font* les clowns, mais *comment*[166]. Les clowns piochent ainsi dans un vaste champ de références culturelles qui dépassent largement le cadre du cirque. Leur humour est transgressif par essence[167]. Souvent il est aussi parodique, satyrique voire subversif. Le thème du comique troupier, par exemple, est fréquent. En 1927, par exemple, Porto et Caïroli jouent la « vieille scène de "l'Exercice militaire"[168] ». En 1937, les clowns d'Amar jouent une scène de procès dont les accusés sont des bretons[169]. On assiste à une scène subversive car, entre autre, un auguste est travesti en femme, mais aussi satirique car l'autorité publique est tournée en ridicule et parodique puisque les clowns se moque d'une communauté – les Bretons. Dans l'entre-deux-guerres tous les clowns sont parlants. Parmi les plus célèbres, beaucoup sont étrangers et parlent français avec un accent qui semble faire partie des critères attendus. Dans *Le Mystère du Zoo-Circus*, le Français Auguste Friquet se fait passé pour italien en devenant le clown Frisco. « Un clown n'a pas le droit d'être Français s'il veut réussir » explique-t-il à l'héroïne[170]. Les clowns célèbres ont souvent leur réplique-signature, comme Grock et son « Sans blague ? » moqueur et traînant. Par ailleurs beaucoup de clowns sont musiciens et il semble convenu qu'une entrée clownesque s'achève sur un morceau de musique. De plus, la popularité dont ils font l'objet les conduit à étirer leurs numéros. On ne reproche pas une entrée trop longue aux Fratellini ou à Grock. En revanche, lorsqu'elles sont jouées par des

---

[165] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 466.
[166] GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown… op. cit.*, p. 426.
[167] BOUISSAC Paul, « Quand et pourquoi le spectateur rit-il » dans *ibid*. p. 401-411.
[168] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°8 (1927), p. 43.
[169] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°17 (1936-1937), p. 4-b.
[170] CLUNY Charles, *Le Mystère… op. cit.* p. 11.

artistes moins talentueux, elles ont tendance à agacer les amateurs. Henry Thétard s'en plaint régulièrement dans ses chroniques, comme en septembre 1931 :

> Les entrées de clowns de trente à quarante minutes tuent un spectacle et finissent par communiquer une réelle fatigue aux spectateurs, même si ceux-ci se ressaisissent pour applaudir la petite séance de saxophone ou de concertina qui est devenue de tradition à la fin de ces exhibitions, au désespoir des vrais amateurs qui se moquent de cette musique de chanteurs de cours[171].

Les clowns acrobates en revanche, on quasiment disparu et ont été remplacé par des acrobates comiques, susceptibles de s'illustrer dans la plupart des disciplines présentées plus haut. Ces « cascadeurs » ont toutefois une préférence pour le sol qui leur permet de recycler le vieux répertoire des sauts qui ne fait plus recette lorsqu'il est présenté « en sérieux ».

Le costume du clown blanc reste assez figé. La pièce maîtresse en est le « sac » qui lui dessine une silhouette distinctive. Le sac rutile. Chargé de broderie et de paillettes, il rappelle que le clown blanc est un aristocrate, trop riche et élégant pour que le public s'identifie à lui ce qui rend d'autant plus facile de souhaiter son échec. À partir des années 1930, les sacs les plus recherchés sont confectionné par la maison Vicaire[172]. Le maquillage du clown est délicat. Son visage est peint en blanc et ses oreilles souvent en rouge. Le maquillage n'est pas alourdi par des pastiches tels que le nez rouge de l'auguste. Le clown blanc ne porte pas non plus de perruques mais plutôt un bonnet conique. Le costume du clown blanc renvoie à des codes qui n'ont plus cour au XXe siècle ; il est à la fois anachronique et intemporel, ce contribue encore à conférer au clown blanc une position à part et détaché vis-à-vis du public et de l'auguste. Pour les besoins du numéro, il peut éventuellement l'agrémenter de quelques accessoires lui donnant une « couleur », toutefois ce costume reste assez invariable.

Au contraire, il n'existe pas un type unique d'auguste et chaque artiste se forge un *alter ego* qui lui est propre. Très éloigné des standards d'élégance du clown blanc, l'auguste revêt un costume répondant aux codes du grotesque. Grock entre en scène avec une veste à carreaux qui lui tombe sur les genoux. Mais après s'être changé pour jouer du piano, il reparaît dans des habits trop serrés. Porto est un auguste expressif au maquillage léger, à la veste trop grande et au pantalon trop court ; il porte parfois un chapeau et un parapluie. Loyal, le partenaire d'Ilès, pour sa part est une sorte de clochard joyeux possiblement inspiré de

---

[171] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 09/09/1931, p. 4.
[172] JACOB Pascal, « Un destin pavé… de paillettes » sur cirque-cnac.bnf [en ligne], https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/un-destin-pave-de-paillettes (consulté le 01/06/2021).

Charlot. Recordier, est une sorte d'ahuri aux cheveux verts coiffés d'un bonnet écossais à pompon, affublé d'un col de chemise et d'un nœud-papillon démesurément grands. Les vêtements des augustes, bien que trop grands ou trop petits, s'inspirent de ceux portés par leurs contemporains – les spectateurs. Ils donc en réalité beaucoup plus ancré dans le réel que leur acolyte le clown blanc, même si le reflet qu'il en donne est celui renvoyé par un miroir déformant.

Comme on peut le lire dans *Figures du clown* : « Les clowns ne sont pas des rigolos […][173]. » Autrement dit, le rire est une affaire éminemment sérieuse et l'entrée des clowns constitue un moment fort du spectacle de cirque tel qu'on le conçoit dans l'entre-deux-guerres. Il en comporte d'ailleurs généralement plusieurs. Par conséquent, dans cette société patriarcale, le monde des clowns ne laisse quasiment aucune place aux femmes. Elles sont rarissimes dans l'entre-deux-guerres. Chez Pinder, Yvette, la sœur de Charles et Roger Spessardy tenaient le rôle de contre-pitre au sein du trio Léonard composé de son mari Marcel et son beau-frère Eugène Léonard. Ce rôle d'auguste lui permettait de dissimuler plus facilement son sexe et le public n'avait confiance de rire aux pitreries d'une femme[174]. En 1923, le cirque annonce la femme clown Lou-Lou ; peut-être s'agit-il d'une référence roman de Félicien Champsaur, *Lulu, roman clownesque*[175], sorti vingt ans plus tôt. L'édition originale n'en fut tiré qu'à trente exemplaires cependant… Suffirent-ils à lui assurer une telle postérité ? Quoi qu'il en soit dans le roman, Lulu est autant présenté comme une acrobate accomplie que comme la première « clownesse » et apparaît plus comme une figure érotique que comme une amuseuse : sur la couverture de l'édition originale réalisée par Henry Gerbault, elle apparaît comme une jeune fille de toute beauté aux seins nus, une image bien éloignée de celle du pitre masculin. Pour Fillipos Katsanos, Lulu a été inspiré par une artiste polyvalente de la fin du XIXe siècle, Cha-U-Kao[176]. Pour en revenir aux clownesses de l'entre-deux-guerres, on en trouve encore mention chez Bureau en 1937 avec Emmy et Louis et à la TSF puisque en janvier 1929 une émission du Cirque Radio-Paris comprend le sketch « Antonio et Bobette », la seconde étant annoncée comme une clownesse. Enfin, lors du gala de Molier en 1926, Mlle Tamary présenta une entrée clownesque. Voilà le maigre bilan des femmes clowns en France dans l'entre-deux-guerres : quatre mentions, dont seulement deux

---

[173] GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown… op. cit.* p. 15.
[174] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 135.
[175] CHAMPSAUR Félicien, *Lulu, roman clownesque*, Paris, Eugène Fasquelle, 1901.
[176] KATSANOS Fillipos, « Écrire les femmes de cirque entre pratiques culturelles et discours sociaux : la clownesse Lulu de Félicien Champsaur » dans GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown… op. cit.* p. 115-133.

dans un contexte de cirque professionnel et toujours des apparitions ponctuelles. Autant dire que face à la profusion de clowns masculins à la même époque, il s'agit d'une goutte d'eau. Toutes époques confondues, 246 clowns ou équipes de clowns professionnels ont été relevés dans le corpus ; on y dénombre que cinq femmes, à peine 2 %. À titre de comparaison, environ 20% des dompteurs de fauves en activité au cours de la période rencontrés dans ce même corpus sont des femmes. Pour une femme, il serait donc dix fois plus difficile de devenir clown que dompteuse.

En cette première moitié de XXe siècle, il est ancré dans les mœurs que clown est une profession d'hommes. Mais pourquoi les femmes ne pourraient-elles pas faire rire ? Depuis les années 1990 et avec le développement des études de genre, la question suscite un certain intérêt des sciences sociales. En 1999, Colette Cosnier-Hélard apporte un premier élément de réponse et constate que les caractéristiques du clown se trouvent à l'opposé du modèle traditionnelle de la féminité : « En effet, si le clown est grotesque, mal habillé, obscène, il est à l'opposé de ce que doit être une demoiselle[177]. » Si la dompteuse peut se faire « accepter » dans le monde viriliste de la présentation des fauves, c'est qu'il existe plusieurs manières de mener des fauves et notamment la méthode dite « en douceur » ou « en pelotage » qui permet à la dompteuse de conserver une attitude féminine. Cette opposition entre bêtes sauvages et féminité produit un contraste recherché. Au contraire, cette attitude féminine serait incompatible avec les oripeaux, les attitudes et les mimiques du clown. Il existe certes des milliers de façons de faire rire, mais selon les normes sociales d'entre-deux-guerres, aucune n'est convenable pour une femme. Un homme peut faire rire en se déguisant en femme, mais la société n'est pas encore prête à tolérer l'inverse. D'ailleurs, si elles ne peuvent faire rire, les femmes ne peuvent pas non plus rire de tout. Elles doivent faire preuve de réserve et rester « convenables ». Pour cela les rares femmes clowns que l'on rencontre au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe sont des « clownesses », sous-entendu des clownesses blanches, et non des augustes, ce « qui leur permettait de garder une image très soignée et féminine, idéal-typique de la femme ». Delphine Cezard cite ainsi Lulu Castor en Angleterre, Lonny Olchansky (fille du clown danois William Olchansky) en Allemagne et donc Miss Loulou (Lou-Lou) en France[178]. On peut supposer que c'est dans ce personnage que ce présenta Mlle Tamary chez Molier ; pour son audience mondaine cela devait déjà paraître suffisamment

---

[177] COSNIER-HÉLARD Colette, « Le clown et la demoiselle » dans VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le clown… op. cit.* p. 67-75 (citation p. 72).
[178] CEZARD Delphine, « La Figure féminine du clown : enjeux et représentations sociales », *Les Cahiers de l'Idiotie*, n°2, 2009 [revue en ligne].

subversif. Il faut enfin considérer que dans la société des années 1920 et 1930 la femme, à moins d'être veuve, se trouve sous tutelle. La jeune fille est placée sous l'autorité de son père et l'épouse sous celle de son mari. L'article 213 du Code civil (« une femme doit obéissance à son mari ») n'est modifié qu'en 1938. Ainsi, une femme représente son mari ou son père et ses actes rejaillissent sur la réputation de celui-ci. Une femme qui deviendrait clown mettrait ainsi en péril toute la réputation familiale ce qui peut aussi expliquer la rareté des clownesses à cette époque. Ces considérations valent aussi pour les banquistes, au système de valeur très arrêté, et pour qui le clown depuis des décennies, ne pouvait être qu'un homme ; dès l'enfance, la petite fille banquiste sait à quels métiers elle peut prétendre, et clown n'en fait pas partie.

III) Travailler avec les animaux.

Dans l'imaginaire aussi bien que l'histoire du cirque, les animaux tiennent une place à part. Pendant plus d'un siècle, le cirque a d'abord été un spectacle équestre, puis au XXe siècle les animaux exotiques volent la vedette au cheval. Tous les cirques n'ont pas les moyens de s'en offrir et que leur diffusion réelle est bien inférieure à ce que suggère la publicité ou le discours populaire sur le cirque, mais qu'importe : dans l'entre-deux-guerres, lions, tigres, singes et éléphants deviennent la vitrine de ce spectacle. Par conséquent, les hommes et les femmes qui vivent grâce et auprès des animaux possèdent un statut à part qui tient à deux raisons principales. Premièrement, sur le plan artistique, leur numéro ne dépend pas que d'eux-mêmes. Et deuxièmement, si la frontière qui sépare vie professionnelle et vie publique est souvent poreuse au cirque mais pour les dresseurs, elle devient complètement inexistante pour les dresseurs et les soigneurs en la mesure où les bêtes réclament une attention et des soins constants. Travailler avec les animaux n'est pas une sinécure… et ne rapporte pas la gloire tous les coups. Les soigneurs – comme tous les autres employés « subalternes » – sont totalement déconsidérés et tous les dresseurs n'accèdent pas à la célébrité non plus. Par exemple, les écuyers qui restent nombreux en dépit de leur déclassement, ne sont plus mis en avant par la réclame car ils se sont banalisés. La plupart des dresseurs d'animaux exotiques – chimpanzés, otaries ou encore éléphants – ne sont pas exposés non plus mais pour une autre raison. Leurs bêtes leur volent la vedette : il importe peu au public de savoir qui affronte le kangourou boxeur, puisqu'il vient pour découvrir le prodigieux marsupial. Mais à l'inverse certains dresseurs transcendent leurs animaux pour devenir eux-mêmes l'attraction. Presque tous appartiennent à la même catégorie : celle des dompteurs et dompteuses de fauves, véritables vedettes circassiennes de l'entre-deux-guerres.

A) Dresseur, dompteur ou cornac ?

Avant de présenter le quotidien de ceux qui vivent grâce et auprès des bêtes, un point de vocabulaire s'impose. Le secteur animalier constitue un pan important de l'industrie circassienne. Par conséquent, il possède un lexique propre et un jargon étoffé, partiellement connu du grand public mais pas toujours employé correctement. Pour désigner les professionnels du secteur trois termes principaux sont utilisés : dresseur, dompteur et cornac. Ce dernier terme est celui qui possède la signification la plus spécifique mais également la

plus précise et donc la moins ambigüe. Emprunté au portugais *cornaca* qui l'avait lui-même emprunté au cingalais *kūrawa-nāyaka* (« dresseur d'éléphant »), le mot « cornac » désigne tout simplement une « personne chargée de soigner et de conduire les éléphants », initialement pour participer à des travaux agricoles ou forestiers en Asie du Sud[179]. Par extension, au cirque, le terme désigne les personnes en charge des éléphants, de leurs soins comme de leur présentation et leur dressage. Le mot possède un synonyme, « mahout ». Dominique Denis indique qu'il s'agit du terme retenu par les Allemands[180]. Dans un contexte circassien, il n'est en revanche jamais employé en français.

Les contours sémantiques des mots « dresseur » et « dompteur » se révèlent plus flous. Une idée largement répandue opère une distinction par espèce et dangerosité (perçue). Le dresseur serait ainsi préposé aux espèces les plus « calmes », herbivores ou animaux plus facétieux que dangereux (chiens, singes, otaries), tandis qu'au dompteur seraient dévolues les bêtes féroces, c'est-à-dire les fauves. Cette acception repose cependant sur des définitions erronées. Le dresseur est en effet celui qui *dresse* l'animal, quel qu'il soit, c'est-à-dire qui lui *enseigne* un exercice, lui fait contracter une habitude. Par conséquent, il existe aussi bien des dresseurs de chevaux que de lions. Le dompteur, quant à lui, est celui qui présente les animaux. Roger Spessardy opère la distinction avec beaucoup de justesse :

> Bon nombre de profanes ne font pas de différence entre le dresseur et le dompteur, même les dictionnaires ne laissent pas la percevoir [*sic*.]. Or, le dompteur est celui qui présente les fauves sans pour cela les avoir dressés ; le dresseur est celui que les prend à l'état sauvage, les apprivoise, les soumet à sa volonté, les maîtrise et leur fait exécuter les exercices qu'il leur a appris. Le dresseur confie donc au dompteur les animaux qu'il a éduqués, ce dernier leur fait faire que ce le premier leur a montré[181].

Alfred Court résume le tout avec la formule suivante : « les métiers sont totalement différents, et si tous les dresseurs sont dompteurs, peu de dompteurs peuvent se prévaloir du titre de dresseur[182]. » En théorie, rien n'interdirait donc de parler d'un dompteur de chevaux (expression d'ailleurs employée à de rares occasions au XIXe siècle, relève Henry Thétard[183]) ou d'une dompteuse de colombes. Toutefois, dans les faits, le terme « dompteur » reste circonscrit à la présentation des fauves. Dans les années 1920 et 1930, le terme n'est pas galvaudé cependant puisque, contrairement à aujourd'hui, le modèle décrit par les deux

---

[179] « Cornac », sur *cnrtl.fr* [en ligne], https://www.cnrtl.fr/definition/cornac (consulté le 02/02/2021).
[180] « Mahout » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[181] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 119.
[182] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 42-43.
[183] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 432.

dresseurs cités précédemment domine largement. À cette époque, on se sert aussi du mot comme d'un titre. Ainsi, dans la presse on ne lit presque jamais « Johnny de Kok » ou « Jésus Vargas » mais « le dompteur de Kok » ou « le dompteur Vargas ». Le féminin du mot, « dompteuse », n'est quasiment jamais employé comme tel en revanche. L'usage pour les femmes qui exercent ce métier est plutôt de décliner leur identité ou pseudonyme complet : Violette d'Argens, Patricia Bourne, Martha la Corse, etc. Depuis tombé en désuétude peut-être en raison d'une connotation trop agressive, le terme antique de « belluaire » est également largement utilisé dans l'entre-deux-guerres pour désigner les hommes qui entrent en cage. Il correspond fort bien à l'idée qu'on se fait alors du métier. Dans certains cas, le terme de « dompteur » peut enfin se substituer à celui de « cornac » à la condition que celui qui présente les éléphants présente également les fauves (cornac qualifie donc plutôt les stricts spécialistes de la chose éléphantesque). La pratique est d'ailleurs plutôt répandue ; Amar aîné, Max Stolle ou encore Otto Sailer Jackson présentent alternativement des fauves et des pachydermes. Ces deux types de présentations sont de fait associés au plus haut degré d'autorité. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'elles soient souvent l'apanage des directeurs.

À l'instar de « cornac », « dresseur » renvoie à une fonction, un métier ; toutefois à la différence de « dompteur », on ne s'en sert jamais de titre. Le plus souvent, ceux qui présentent d'autres bêtes que les fauves sont simplement désignés par leur nom. Cependant, il arrive que ces artistes soient désignés par un autre titre. On en retrouve principalement deux : professeur et capitaine. Le titre de professeur s'applique particulièrement aux dresseurs de chevaux (Pr. Robert, Pr. Wolff, Pr. Léonce) et d'animaux savants (Pr. Antonio). Tout en conférant une dimension vénérable à son porteur, il renforce l'idée particulièrement diffusée chez les dresseurs de l'époque d'un rapport homme-animal calqué sur la relation maître-élève. On retrouve des capitaines autoproclamés sans distinction parmi les dresseurs de chevaux (Cap. Ankner), les cornacs (Cap. Martin), les dompteurs (Cap. Schneider) ou encore les dresseurs d'otaries (Cap. Frohn, Guerre, Wilson ou Wintson). La référence aux origines militaires du cirque est ici prégnante. L'idée est de présenter le dresseur comme un homme valeureux et à poigne. En présence d'un « capitaine », l'on s'attend à ce que le numéro soit mené à la baguette. Dans le cas des otaries, c'est plutôt l'évocation marine que l'on recherche. Concernant le « Captain » Wall qui présente ses crocodiliens dans les cirques parisiens au cours des années 1920, certainement faut-il y voir un peu des deux. Enfin, l'emploi des diminutifs « M. » et « Mme » est largement répandu dans la presse. Dresseurs et dresseuses apparaissent ainsi comme des professionnels respectables et respectés.

Il convient aussi de dire un mot de la manière dont l'on désigne les animaux eux-mêmes. Comme l'indique Dominique Denis, les circassiens privilégient le mot « bête » à celui d' « animal »[184]. On le constate en effet dans leurs écrits. L'usage est le même que dans le monde paysan. On pourrait arguer que lorsqu'on est amené à désigner souvent une même chose, on a tendance à choisir le mot le plus court.

Au rang des considérations générales, il faut enfin rappeler que, dans la majorité des cas, les numéros animaliers résultent d'un travail d'équipe. On peut déjà voir une premier forme de collaboration entre le dresseur/dompteur ses animaux. Mais la conduite d'un numéro animalier dépend également d'une collaboration entre êtres humains. Dans bien des cas, celui qui présente les bêtes n'est pas nécessairement celui qui les a dressées. D'autre part, ces numéros impliquent généralement une logistique trop importante pour être intégralement assumée par une seule personne. Un troupeau d'éléphants mobilise par exemple plusieurs employés à temps plein. Lorsque, à partir de 1934, les frères Amar possèdent 16 puis 19 éléphants, ils en confient l'entretien à une équipe dirigée par un cornac-chef expérimenté, l'Allemand Joseph Hack. Les affiches représentent Amar aîné en seul maître du troupeau. Toutefois, grâce à Henry Thétard on sait que M. Hack participait également aux manœuvres[185]. De nombreuses photographies de numéros d'éléphants montrent que des aides supplémentaires encadrent généralement le troupeau. Il en va de même avec les fauves. Si le dresseur/dompteur entre seul dans la cage et récolte tous les lauriers, il s'agit néanmoins d'un chef d'équipe qui dirige *a minima* ses garçons de cage. Des numéros équestres voire même de singes, chiens ou otaries sont parfois présentés à plusieurs également.

---

[184] « Bête » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[185] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 02/08/1934, p. 6.

B) L'art équestre.

Dans l'entre-deux-guerres, le cirque équestre tel qu'il existait quelques décennies plutôt n'est plus. L'âge d'or de l'hippisme est révolu. Cependant, l'art équestre demeure une composante importante du spectacle de cirque et il conserve une certaine cote auprès du public et notamment des amateurs. Quasiment chaque programme contient au moins un numéro équestre. Toutes spécialités confondues, écuyers et dresseurs de chevaux représentent quasiment 21 % de l'ensemble des artistes en activité relevés dans le corpus (244 occurences). Toutefois, l'art équestre s'est quelque peu banalisé et, surtout, il n'a plus à charge de soutenir un programme entier. Malgré tout, les grandes attractions équestres restent très appréciées et sont encore susceptibles de figurer en vedette. En janvier 1939, par exemple, le programme de Medrano n'en compte qu'une seule, un travail de jockeys présentés par les Ricono, mais Thétard estime qu'il s'agit du « plus gros succès d'applaudissements de tout le programme ». Il demande : « Serait-ce une preuve que dans le cirque 39 c'est encore la mode 1840 qui plaît le plus[186] ? » On pourrait pour notre part se demander si la nostalgie du chroniqueur n'influence pas sa prose, même s'il est vrai que des reliquats du vieux cirque persistent bel et bien en matière équestre. Ainsi, l'on attend toujours que les grands cirques possèdent une cavalerie proportionnelle à leur rang. Dans les années 1930, le renoncement de Pinder à une véritable cavalerie, s'il acte le déclin relatif de la tradition équestre, n'est cependant pas du goût de tout le monde[187]. De plus, quelques familles, en France, perpétuent l'ancienne tradition. Il s'agit principalement des Rancy, des Houcke, des Glasner du cirque Bureau ou encore des Vasserot qui ont fait de la perpétuation du patrimoine équestre un élément quasiment identitaire. Henry Thétard distingue trois grands types de numéros auxquels participe le cheval : la voltige équestre, où il n'est qu' « acteur secondaire », servant de support à l'acrobatie ; la haute-école, où il est « l'égal en valeur spectaculaire de son écuyer » ; et le dressage dit « en liberté » (où il n'est pas monté) dans lequel il tient le premier rôle et retient tout l'attention du public[188].

---

[186] *Id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 13/01/1939, p. 9.
[187] *Id.*, « Chronique du cirque. Les débuts du cirque Pinder », *Le Petit Parisien*, du 14/03/1936, p. 7 ; SPESSARDY Roger, *Face aux fauves... op. cit.*. 124.
[188] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 414.

1) L'acrobatie équestre

L'acrobatie ou voltige équestre s'incarne à travers deux archétypes classiques : l'écuyère et le jockey. L'écuyère ballerine, telle que la représente Antonin Magne sur l'affiche ci-contre, a pleinement intégré l'imaginaire collectif[189], mais en 1928 elle est déjà tombée en désuétude, comme le regrette Henry Thétard : « A propos de tradition, pourquoi voyons-nous si rarement, au cirque moderne, […] le bon clown sauteur et sa partenaire obligatoire, l'écuyère au panneau ? » Dans ses chroniques, il fait régulièrement références à des écuyères du passé, cependant il ne mentionne qu'une seule écuyère au panneau[190] contemporaine : Miss Lucy, vue chez Medrano en novembre 1936[191]. En 1931, lors d'une représentation du cirque Strassburger à Hambourg, il découvre les clowns Emile et Carlo qui parodient ce classique numéro de l'écuyère[192]. Cette entrée clownesque montre que ce numéro et cette figure classiques sont devenus des clichés.

Figure 44 : Écuyère et clown blanc (Figuier), affiche d'Antonin Magne, Bedos & Cie, 39.6 x 29.3 cm (Université d'Amsterdam, C13901.000).

L'écuyère possède un pendant masculin en la figure du jockey. Archétype ancien, le jockey apparaît au cirque dans les années 1860 avec l'écuyer Alexandre Kremser[193]. Il s'agit de l'une des premières incarnations de la culture sportive au cirque. Vers 1875, l'entrée est reprise par le Britannique William Bell qui en fait un numéro à part entière que l'on appelle dès lors le « Jockey d'Epsom »[194]. Costumé en jockey de course, l'écuyer effectue une série de sauts directement sur le dos du cheval ou depuis le sol vers le cheval. Là encore, il s'agit

---

[189] Bernard-Henri Jacques a consacré un récent article à la figure de l'écuyère dans les romans populaire : JACQUES Bernard-Henri, « L'écuyère dans les petits romans de cirque » sur *circus-parade* [en ligne], 13/02/2021, https://www.circus-parade/2021/02/13/lecuyere-dans-les-petits-romans-de-cirque/ (consulté le 10/05/2021).

[190] Le « panneau » désigne la plate-forme qui remplace la selle sur le dos du cheval et facilite les exercices acrobatiques.

[191] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : Princesse Saltimbanque », *Le Petit Parisien* du 02/11/1936, p. 7.

[192] *Id.*, « Chronique du cirque. Deux chapiteaux. — Le Zoo-Circus à Luna-Park. — Le cirque Strassburger à Hambourg », *Le Petit Parisien* du 27/05/1931, p. 7.

[193] « Jockey » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

[194] « Jockey d'Epsom » dans *ibid.*

d'un numéro classique mais à la différence de l'écuyère au panneau, il continue à se donner dans l'entre-deux-guerres. En tout cas, si la routine du numéro n'est plus identique à celle d'origine, des écuyers costumés en jockeys foulent toujours les pistes. Le corpus en contient de nombreux exemples, tels que les Bellet, les Madrigaly, les Pierrantoni, les Reinch, les Ricono-Sturla, les Sobolewski, les Vasserot ou encore les Zavatta. L'archétype du jockey n'est pas strictement masculin, des voltigeuses intègrent certaines troupes ; on en trouve même d'intégralement féminines, comme les sœurs Dubsky ou Robba.

En réalité, les numéros d'acrobatie équestre empruntent souvent à différentes disciplines. En 1929, Thétard explique que « les écuyers voltigeurs ont mélangé en proportions plus ou moins différentes les spécialités du panneau, du jockey et de la voltige à la Richard[195] ». Les voltigeurs préfèrent les chevaux lourds, à même de supporter les multiples réceptions[196]. Comme chaque discipline, la voltige équestre possède ses exercices emblématiques qui permettent de distinguer les grands artistes des artistes ordinaires. En l'occurrence il s'agit – comme souvent – du saut périlleux. Il en existe deux variantes. Dans la première l'acrobate effectue son départ et son arrivée sur le dos du même cheval. Dans la seconde, il ou elle exécute un saut périlleux en arrière afin de passer d'un cheval à l'autre. Les plus audacieux intercalent même un troisième cheval entre la bête de départ et celle d'arrivée. Même si l'art équestre est déclinant, ou en tout cas moins dominant, le public apprécie toujours ce genre d'exploit et ceux qui les accomplissent conservent toutes ses faveurs. En France, Chotachen Courtault complique son passage d'un cheval à l'autre d'une vrille[197]. En référence à ses origines chinoises, il travaille parfois dans une tenue asiatisante inhabituelle pour ce genre de numéro[198]. Nombre de jockeys ou écuyers qui travaillent en France sont originaires d'Italie. Parmi les artistes ou troupes en activité travaillant à cheval dont la nationalité a pu être établie (69 sur 178), 24 sont Italiens ce qui les place au premier rang des artistes étrangers dans le domaine. Ils talonnent même les artistes français qui ne les devancent que de deux occurrences. Cependant, la grande vedette internationale de la discipline est l'Australienne d'origine mauricienne May Wirth (1894-1978) capable notamment de réaliser le saut périlleux d'un cheval à l'autre mais également le flip-flap à dos de cheval, exercice le plus difficile selon Dominique Denis. May Wirth est considérée comme

---

[195] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : trapézistes et fauves dressés. — Encore des fauves au Cirque de Paris. — Des singes à Medrano », *Le Petit Parisien* du 20/12/1929, p. 6.
[196] « Jockey » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[197] JACOB Pascal, « La voltige équestre » sur *cirque-cnac.bnf.fr* [en ligne], https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/equestre/la-voltige-equestre (consulté le 14/05/2021).
[198] MUCEM, 1968.102.94.

l'une des toutes meilleures représentantes de la discipline, femmes et hommes confondus. Elle ne se produit en France qu'à une seule reprise, à l'Empire en 1929[199].

Figure 46 : Les jockeys russes Sobolewski chez Krone, 1926, photographie (Université d'Amsterdam, TEY001010605).

Figure 45 : May Wirth à l'Empire, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1929, 29.9 x 20.2 cm (MUCEM, 1968.102.95).

Dans cette catégorie, on retrouve aussi une attraction plus exotique : la voltige cosaque (*djiguitovka*), pratiquée par des cavaliers originaires d'Europe orientale et d'Asie centrale. Dans les sources on les qualifie pareillement de « Tcherkesses », « Cosaques » ou encore « Caucasiens ». Il est possible que certains de ces ressortissants soviétiques aient fui le bolchévisme, faisaient de leurs traditions guerrières ancestrales un spectacle pour survivre. Dans la *djiguitovka* le panache de la voltige équestre rencontre l'exotisme : une proposition qui avait tout pour séduire le public occidental d'entre-deux-guerres. Dans les années 1890 déjà, William « Buffalo Bill » Cody, avait engagé des cavaliers cosaques dans son *Wild West Show*[200]. En bon imitateurs, les Bouglione en font de même pour leur cirque Buffalo-Bill vers 1927 ; en 1933, la famille tourne désormais sous son propre nom mais les « Tcherkesses » figurent toujours au programme. On retrouve aussi des djiguites chez Nava, en Afrique du

[199] DENIS Dominique, « May Wirth, étoile d'or du Cirque » sur *circus-parade* [en ligne], 04/10/2020, https://www.circus-parade/2020/10/04/may-wirth-etoile-dor-du-cirque/ (consulté le 14/05/2021).
[200] FAUCHEUX Michel, *Buffalo Bill*, Paris, Gallimard, 2017, p. 237.

Nord, avec Antazade en 1924 puis Viranowski en 1931. Le cirque Cocassien (anciennement Caucasien), présente des cavaliers cosaques vers 1929 (Figure 47). Amar ne reste pas en marge avec les Iachentkoff en 1929-1930 et Bureau présente ses propres Cosaques en 1930. Les cavaliers orientaux font des émules puisque, en 1935, les frères Carré – des Néerlandais – présentent chez Medrano un numéro de voltige « à la tcherkesse[201] ». Ces numéros rencontrent un tel succès que certains entrepreneurs de spectacle montent des spectacles exclusivement tournés vers la voltige cosaque. Ces troupes de djiguites se produisent dans les palais des sports, les vélodromes ou les installations municipales. Une recherche rapide sur *RetroNews* permet de faire ressortir de nombreuses mentions de ces troupes dans la presse régionale. On en voit par exemple à Saint-Étienne (octobre 1925), Rennes (mai 1926), puis à travers toute la Bretagne en 1933. On en rencontre même en Algérie (Alger en janvier 1932 ; Bordj-Bou-Arreridj en avril 1935).

Figure 47 : « Cirque Cocassien, les Cosaques », affiche de Gustave Soury, atelier Faria, 1929, 120 x 160 cm (Université d'Amsterdam, C03015.000).

[201] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Les clowns. — Roberto de Vasconcellos », *Le Petit Parisien* du 10/04/1935, p. 8.

2) La haute école.

La haute école, pratiquée par les « écuyers d'école », reste un divertissement très prisé des amateurs. Il s'agit d'un numéro de monte dans laquelle le cavalier cherche à faire exécuter divers exercices à son cheval. Dominique Denis définit la haute école comme « l'art équestre élevé à son plus haut niveau de perfection[202] ». Cette recherche d'une équitation esthétique découle d'une pratique aristocratique et beaucoup de ceux qui la pratiquent dans l'entre-deux-guerres se réclament justement de la noblesse banquiste. Ce travail de précision a connu son heure de gloire au XIXe siècle, tant il incarnait l'essence du cirque équestre. Après la Première Guerre mondiale, la haute école entre dans une phase de déclin marquée. Elle n'est plus en phase avec le nouveau paradigme dominant et les attentes d'un nouveau public, moins « aristocrate » et plus « prolétaire » pour reprendre la terminologie de Gérard Noiriel[203]. Celui-ci ne possède pas les codes pour apprécier pleinement ce dressage tout en finesse. Lucide, Henry Thétard commente en 1929 : « Dans le programme de haute école, j'avoue préférer la tradition, dans sa grande allure un peu froide, à la fantaisie, pour amusante qu'elle soit. Mais le public est-il de mon avis ?… J'en doute[204]. » Et en effet, dans l'entre-deux-guerres, une majorité de cavaliers d'école abandonnent le costume strict des écuyers académique pour exotiser leur numéro. Ils présentent en spahi, en cow-boys, en Espagnol, en Portugais ou uniforme de hussard. Résigné, Henry Thétard les encourage dans cette voix en 1932. « Trop souvent, les cavaliers de haute école confondent le cirque et le manège, en faisant fi du côté spectaculaire », déplore-t-il. « C'est un reproche que l'on ne pourra jamais faire à Roberto […][205]. »

Le Portugais Roberto, de son nom complet Roberto de Vasconcellos, est probablement l'écuyer d'école le plus populaire de son temps. Parvenant à allier rigueur académique et sens du spectaculaire, il obtient « dès l'entrée en piste, la sympathie du public que son travail achève de lui conquérir » selon Thétard[206]. Appartenant à la noblesse portugaise, Roberto de Vasconcellos et sa famille avaient dû s'exiler suite à la Révolution du 5 octobre 1910. Mettant à profit la formation équestre reçue dans son enfance, Roberto s'était alors converti en écuyer

---

[202] « Haute Ecole » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit*.
[203] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 223.
[204] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Ernest Schumann et sa cavalerie. — Le quadrille aérien des Rainat. — Les singes dressés de Viggo Benny », *Le Petit Parisien* du 05/10/1929, p. 8.
[205] *Id*., « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 05/05/1932, p. 5.
[206] *Id*., « Chronique du cirque. A Medrano — L'écuyer Roberto — Le saut périlleux de cheval à cheval par Chotachen Courtault […] », *Le Petit Parisien* du 04/03/1929, p. 2.

de spectacle[207]. Il travaillait avec la jument andalouse Dynamite ; Thétard regrette qu'il n'ait pas disposé de purs-sangs « dont il aurait sûrement tiré le meilleur parti[208] ». Il est révélé chez Medrano qui l'emploie en 1929-1930, 1932 et 1935. Il touche alors 300 francs par jour[209]. En 1933, on l'applaudit aussi au Cirque d'Hiver. On ne trouve pas trace de son engagement dans un cirque itinérant français en revanche.Vasconcellos ne travaille que dans des enceintes fixes, les reliquats de l'ancien cirque, ce qui pour un numéro de haute école constitue un symbole assez fort.

Outre Roberto de Vasconcellos, peu d'écuyer d'école « contemporains » trouvent grâce aux yeux d'Henry Thétard. Dans *La Merveilleuse histoire* du cirque, il dresse un constat sévère : « Dans les temps modernes, en dehors de Footit-Burckhardt et d'Albert Carré, j'ai vu bien peu d'écuyers d'école dignes de ce nom. » Et d'asséner en note de bas de page :

> Un grand nombre d'écuyers de cirque qui se disent écuyers d'école ne sont que de médiocres cavaliers, montant des chevaux dressés ou plutôt routinés, tant bien que mal et par des procédés de coercition, et accomplissant un travail de caricature des véritables airs d'école[210].

Il reconnaît toutefois le bon travail de José Mœser qui dans un style « très cirque » et moins haute école prend en quelque sorte la succession de Vasconcellos chez Medrano entre 1937 et 1939[211]. Il évoque encore Hans Strassburger qui, en 1937, chez Medrano, monte Dynamite II rachetée à ce même Vasconcellos. Le chroniqueur note toutefois que le souvenir de l'écuyer portugais n'est pas facile à faire oublier. Il note que le cavalier allemand, « qui a fort belle prestance en habit, serait sans doute bien inspiré en revenant à la présentation classique » car « le costume portugais ne [lui] va pas autrement[212] ». Enfin, Thétard se montre encore plus sévère au sujet des écuyères. À ses yeux, seule la Suédoise Baptista Schreiber « n'aurait pas été distancée de vingt longueurs par ses aînées de la grande période[213] ». Il faut ajouter Thérèse Renz (1859-1938), née Stark, membre d'une vieille dynastie banquiste allemande

---

[207] « Roberto de Vasconcellos, cavalier et dresseur de l'Ecole portugaise, sur Dynamite » sur *cirque-cnac.bnf* [en ligne], http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0992.htm (consulté le 15/05/2021).
[208] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 403.
[209] Collection du Dr Alain Frère, contrat signé par Roberto de Vasconcellos le 17 avril 1929 et contrat signé par Roberto de Vasconcellos le 7 mars 1935.
[210] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 402.
[211] *Id.*, « Chronique du cirque. A Medrano : José Mœser, écuyer ; Félovis, jongleur. », *Le Petit Parisien* du 18/02/1939, p. 7.
[212] *Id.*, « Chronique du cirque. A Medrano : Les trois Rays, les deux Wilsons, les Cairoli », *Le Petit Parisien* du 16/12/1937, p. 8.
[213] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 412.

avec qui le chroniqueur se montre dithyrambique lors de son passage chez Medrano en 1932[214]. Elle est alors âgée de plus de 70 ans.

Figure 48 (ci-dessus) : Roberto Vasconcellos, photographie, v. 1930 (Collection Dr Alain Frère).

Figure 49 (ci-contre) : André Rancy, photographie, (Collection Dr Alain Frère).

3) Cavaleries en liberté.

Les chevaux qui composent une « cavalerie en liberté » ne sont pas plus libres que ceux dressés pour la haute école ou la voltige. Ils sont simplement allégés du poids d'un cavalier ou d'un voltigeur. Henry Thétard explique que « le cheval en liberté peut être présenté de trois manières, soit comme cheval savant, soit dans un groupe d'évolutions, soit comme cheval sauteur[215]. » Dans l'entre-deux-guerres, les chevaux savants sont rares et leurs cousins sauteurs ont quasiement disparu, de sorte que c'est généralement à un « groupe d'évolutions », c'est-à-dire à la cavalerie, que l'expression « travail en liberté » fait référence. Ces numéros se présentent comme des tableaux d'ensemble auxquels participent parfois des dizaines de chevaux qui s'adonnent à des évolutions synchronisées sous la conduite d'un maître de manège. Le tour de piste constitue le mouvement de base de ces numéros. Le dernier chapitre revient plus largement sur la perception du cheval et de la cavalerie (voir p.

[214] *Id.*, « Chronique du cirque. Thérèse Renz à Medrano », *Le Petit Parisien* du 21/09/1932, p. 7.
[215] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 414.

328). Le dresseur en liberté porte souvent la queue-de-pie ou le frac ce qui lui confère des airs de chef d'orchestre. Les dresseuses optent pour leur part pour une robe de soirée. Quoiqu'il en soit, le chic prévaut. Pour beaucoup de circassiens, la cavalerie représente encore l'image de marque de l'entreprise, et si le public l'est moins, eux restent très attachés aux chevaux. Les dresseurs de chevaux possèdent aussi leur emblème : la chambrière, un fouet à longue mèche devant permettre à celui ou celle qui la manipule d'atteindre la croupe de n'importe quel cheval lorsqu'il ou elle se tient au centre de la piste. La chambrière est au dresseur en liberté ce que la baguette est au chef d'orchestre.

On remarque que la présentation des chevaux accorde une plus grande place aux femmes que celle des autres animaux « régaliens » (éléphants et fauves). Le corpus comprend plusieurs exemples de femmes menant la cavalerie : la Germano-danoise Mme Carré chez Medrano en 1924 ; Miss Lambertys chez Amar en 1929-1930 ; la Russe d'origine italienne Mme Truzzi au Cirque d'Hiver en 1931 et 1938 ; mais aussi les Françaises Marcelle Houcke-Rancy (Cirque de Paris, 1929), Mlle Gruss (Amar, 1937 – en collaboration avec Jean Gautier) ou encore la directrice du cirque Bureau Anna Ferroni, épouse Glasner, qui dirige la cavalerie en alternance ou collaboration avec son mari, Jules. Elle se produit aussi chez Medrano en 1930, 1932, 1933 et 1935. La Belge Mme Caroli présente la cavalerie du cirque qui porte son nom (vu en Afrique du Nord en 1924 et 1928) ainsi qu'en engagement chez Medrano en 1922. On remarque qu'un certain nombre de ces femmes sont des directrices. Plusieurs autres dirigent des groupes de poneys comme Mlle Bianca (Cosmopolite, 1930), Mlle Paulette (Buffalo-Bill, 1930), Mme Jostmann (Amar, 1934) ou Mlle Radelffa (Bureau, 1937). Il s'agit d'une constante observée dans les numéros de dressage : plus un animal est petit, plus on le considère comme « féminin » (poneys, chiens et chats, oiseaux…). Expliquer la place accordée aux femmes dans les présentations équestre revient plutôt à expliquer les raisons qui justifient leur exclusion – certes incomplète – des numéros de fauves ou d'éléphants. En effet, il n'en existe aucune pour les déposséder de la chambrière. Les arguments avancées ou induits pour justifier l'exclusion des femmes d'une partie des numéros animaliers seront exposés et analysés dans la suite de ce mémoire et dès la partie suivante en ce qui concerne les numéros de fauves.

C) Les entrées de cage.

On a tendance à l'oublier mais, à rebours de l'image qu'il renvoie, le dompteur n'est pas un héros solitaire. Il est en réalité le chef mis en lumière d'une petite troupe de l'ombre. Il se trouve à la tête d'une sorte de petite compagnie dans la compagnie. Outre les animaux et sa personne, celle-ci comprend ses aides – au moins deux, en général – qui l'assistent dans les soins quotidiens prodigués aux fauves mais jouent également le rôle de garçons de cage. Ces garçons jouent un rôle fondamental. Depuis l'extérieur de la cage, ils s'occupent de l'ouverture et de la fermeture du tunnel, ce qui, en cas d'incident, peut s'avérer décisif en permettant aux fauves de quitter l'arène plutôt que de se joindre à la mêlée. Ils sont également les premiers désignés si une intervention s'impose. D'autre part, ils peuvent prendre une part active au dressage. À de nombreuses reprises, Alfred Court a ainsi eu recours à une technique consistant à retenir à leur place les fauves en cours de dressage au moyen d'un lasso tenu, à l'extérieur de la cage par des assistants[216]. Si les aides ne tiennent pas la corde assez fermement, la vie du dresseur est directement menacée. Si, comme dans le cas d'Alfred Court, des frères Amar ou de Roger Spessardy, le dresseur-dompteur a plusieurs numéros à charge, son équipe compte alors des dompteurs supplémentaires – souvent des élèves – qui peuvent, au besoin, remplacer un collègue défaillant. Ces remplacements constellent l'histoire racontée par Alfred Court dans ses mémoires.

Les différents « métiers des fauves » se conforment à un système pyramidal. À la base se trouvent les soigneurs, c'est-à-dire les factotums de la ménagerie. Au-dessus se placent les garçons de cage, puis les dompteurs eux-mêmes. La marche qui sépare ces deux étages de la pyramide est également celle qui sépare les mondes de l'ombre et de la lumière. En abandonnant la casquette de garçon de cage pour revêtir les atours du belluaire, l'individu change en quelque sorte de caste ; il abandonne le monde des ouvriers et des commis pour entrer dans celui des artistes. Enfin, au sommet de la pyramide on trouve les dresseurs ; c'est-à-dire les dompteurs capables de monter des numéros pour eux mais aussi pour les autres. Ils assument de plus un rôle de passeurs de savoir, puisque la charge leur revient de former leurs successeurs. Comme l'écrit Alfred Court, « peu de dompteurs peuvent se prévaloir du titre de dresseur[217] ». Ces différents échelons dessinent une carrière-type, une forme de *cursus honorum* du dompteur. Certains belluaires fameux tels Vojtech Trubka ou Togare en ont

[216] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 54.
[217] *Ibid.* p. 43.

franchi toutes les étapes[218]. Toutefois, il ne s'agit pas non plus d'un parcours universel, puisqu'il existe des moyens de sauter certaines étapes. Quelques uns se sont ainsi directement formés en tant que dompteurs, voire dresseurs, à commencer par Alfred Court ou Roger Spessardy (qui ne répète jamais assez qu'il s'est fait seul[219]).

1) Des différents types de dompteurs.

Interrogé à l'occasion du IIe Festival international du cirque de Monte-Carlo en 1975, Gilbert Houcke (1918-1984) célèbre dresseur de tigres des années 1940-1960, livre sa vision de la dynamique fauve-dompteur. Il parle de tigres mais l'on pourrait fort bien remplacer le terme par « fauves ». « Le public il veut le gros machin, le gros tigre qui puisse bouffer le dompteur. […] Les tigres sont faits pour bouffer les dompteurs et les dompteurs sont faits pour ne pas se faire bouffer. Voilà[220]. » Ce qui fonctionnait toujours en 1975 valait d'autant plus quarante-cinq ans plus tôt. Les entrées de cage sont vendues comme un face-à-face dont le dompteur ressort vainqueur 99 fois sur 100, malgré son infériorité numérique (il est seul face à la meute) et physique (chaque fauve est, individuellement, plus fort que lui). Un seul facteur lui permet de réaliser ce tour de force : le dressage, autrement dit l'éducation. Le dompteur démontre ainsi le pouvoir supérieur de la civilisation sur la sauvagerie et illustre par conséquent la supériorité et la maîtrise de l'espèce humaine sur la nature. Et puis comme le dompteur est généralement un homme blanc et ses fauves des félins originaires d'Afrique ou d'Asie, il symbolise également la domination occidentale sur le reste du monde et en particulier ces deux continents qui sont ceux sur lesquels on retrouve la majorité des colonies européennes. La figure du dompteur entre ainsi en résonnance avec le discours colonial des années 1920 et 1930 qui n'est certainement pas étranger à sa popularité.

La notion de supériorité imprègne le discours des quatre dresseurs-dompteurs dont j'ai étudié les mémoires en détail (Firmin Bouglione, Alfred Court, Roger Spessardy et Vojtech Trubka). En dépit de profils individuels différents, on devine quatre hommes pourvus d'une forte estime d'eux-mêmes. Leur confiance et leur conviction se perçoit au ton péremptoire dont ils usent. Alfred Court est l'un des meilleurs dresseurs de son époque ; il le sait et ne s'en

---

[218] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves*, Neuchâtel, Delacheaux & Niestlé, 1947 ; DENIS Dominique, « Togare », sur c*ircus-parade* [en ligne], 01/03/2020, https://www.circus-parade/ 2020/03/01/togare/ (consulté le 02/02/2021).
[219] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.*, p. 112-113.
[220] Une captation de l'entretien est disponible sur *YouTube* à l'adresse suivante (voir à partir de 7'48) : https://www.youtube.com/watch?v=oRRXldsN0jQ (vu le 30/05/2020).

cache pas. Firmin Bouglione aime pour sa part faire étalage de sa science animalière. Quant à Roger Spessardy, il s'agit probablement du plus suffisant qui n'hésite pas à narrer ses conquêtes féminines (infidèles)… Les trois associent à leur propre personne la plupart des qualités distinctives du dompteur archétypal. Ils possèdent bien sûr une haute idée du métier car ils exercent eux-mêmes. Vojtech Trubka se distingue des trois Français par son humilité relative. Moins prompt à mettre en avant ses propres accomplissements ou qualités (en comparaison, son récit contient beaucoup moins d'éléments autobiographiques), il porte en revanche la profession très haut et défend l'exemplarité du dresseur-dompteur. À la fin de son ouvrage, il établit les dix commandements du belluaire c'est-à-dire les dix « conditions essentielles que doit remplir un bon dompteur ». Il les liste comme suit :

1. Aimer les bêtes et sa profession.
2. Avoir de la patience à revendre.
3. Avoir les nerfs solides.
4. Connaître la psychologie et les aptitudes des animaux.
5. Connaître la science vétérinaire.
6. Etre fort physiquement et moralement.
7. Avoir des dons de pédagogie.
8. Avoir de la présence d'esprit.
9. Avoir un tempérament d'acteur.
10. Bien se conduire dans la vie[221].

Le dixième point n'a rien à voir avec l'exercice du métier en lui-même, mais Trubka estime qu'un bon dompteur, vu par un large public, à le devoir de renvoyer une image positive de la profession et, plus largement, faire montre d'un comportement exemplaire. La notion de destinée et de vocation se trouve aussi au cœur des quatre ouvrages. Si Court reconnaît qu'il serait malhonnête de parler de vocation en la mesure où il a pénétré pour la première fois dans une cage à l'âge de 35 ans[222], il décrit la suite de sa vie comme une progression logique. Trubka raconte qu'enfant il rêvait de fauves en Afrique[223]. Ces dérivent téléologiques constituent un biais classique des récits autobiographiques. Bouglione et Spessardy introduisent quant à eux une forme de destiné héréditaire. Pour le premier, la connaissance des animaux se transmet dans le milieu banquiste « depuis des siècles » tandis que le second

[221] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves… op. cit.* p. 128-129.
[222] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 11.
[223] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves… op. cit.* p. 41.

affirme que seules les « mânes du grand belluaire défunt », son père, lui ont servi de professeurs[224].

Le dompteur se construit une image d'homme fort. Le discours circassien, relayé par la presse met constamment en avant sa prestance physique et ses qualités athlétiques, supposées refléter sa force mentale. En 1930, les dompteurs font par exemple l'objet d'un article dans *Match* intitulé « Sportifs émérites et braves, les dompteurs… »[225]. D'ailleurs plusieurs dompteurs sont d'anciens sportifs, comme Alfred Court – gymnaste – ou Johnny de Kok, l'ancien boxeur. Dans leurs mémoires, les dresseur-dompteurs s'accordent sur le fait que la force constitue une qualité indispensable pour qui souhaite travailler avec les fauves. La force *physique et morale* constitue le sixième commandement de Vojtech Trubka ; il place de plus les nerfs d'acier en troisième position[226]. L'avant-propos (mot de l'éditeur) de *La Cage aux Fauves* dresse le portrait d'un dompteur qui doit réunir, entre autres qualités, force physique et « résistance nerveuse ». Dans les pages qui suivent, Alfred Court confirme que pour lui, un bon dompteur doit « posséder une patience sans limite, se montrer sobre, être capable d'une grande résistance physique [et] disposer d'un peu de courage ». Il admet néanmoins préférer un élève un peu timoré mais prudent à un téméraire fonçant bille en tête[227]. Roger Spessardy insiste sur la force d'âme du dresseur-dompteur. Celui-ci doit être pourvu d'un « ascendant marqué sur les bêtes afin qu'elles éprouvent de la crainte et du respect ». Pour cela, l'homme doit être « très sûr de lui » et « ne jamais hésiter » ; son assurance doit transpirer dans le timbre de sa voix, « puissant et clair pour impressionner les bêtes ». Les explications de Spessardy contiennent aussi une dose de superstition lorsqu'il affirme que les yeux bleus exercent une influence supérieure sur les fauves. Le pense-t-il vraiment ou bien se joue-t-il du lecteur ? Enfin, il cite les qualités physiques, notamment les « réflexes vifs ». La force musculaire doit servir à se défendre contre les fauves, bien sûr, mais aussi à manipuler le matériel : « Les requisits (tabourets de hauteurs diverses, arceaux de pyramides, plateaux, etc.) sont très lourds et le dompteur doit être un véritable athlète pour les manipuler et les transporter aux emplacements nécessaires dans la cage circulaires[228]. » Il est vrai que dans l'entre-deux-guerres, nombre de numéros présentés « à l'allemande » accorde une place importante, voire excessive au matériel. C'est du moins l'avis d'Henry Thétard qui en 1928 critiquait déjà le manque d'enthousiasme du public généré par « ce fastidieux remue-

---

[224] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 167 ; SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit. p.* 113.
[225] THOUMAZEAU R., « Sportifs émérites et braves, les dompteurs… », *Match*, n°197, 17 juin 1930, p. 14.
[226] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves… op. cit.* p. 128-129.
[227] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 8 et 43-44.
[228] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 120-121.

ménage de matériel auquel le dompteur allemand moderne croit nécessaire de s'astreindre ». Ces « édifications perpétuelles de pyramides de tabourets, d'échelles, de balançoires » nécessite parfois l'intervention de garçons de pistes qui s'acquittent des travaux de manutention « sans plus se soucier des fauves que s'ils n'existaient pas, ce qui peut être dangereux et nuit, en outre, au prestige du dresseur vis-à-vis du public[229]. » En 1947, la situation n'a pas évolué aux yeux du chroniqueur[230]. S'il alourdit le déroulé du numéro, ce rôle de déménageur contribue néanmoins à asseoir l'image physique du belluaire – à condition qu'il s'en acquitte seul.

Au-delà de ces caractéristiques communes à la profession, on distingue ensuite différents types de dompteurs. Un premier archétype bien identifiable est celui du dompteur forain (voir sélection de documents p. 196). Dans l'entre-deux-guerres, la ménagerie foraine décline. Néanmoins, au début des années 1920 surtout, nombre d'hommes continuent à défier les bêtes féroces dans les petites cages des baraques foraines. Grâce au fond Soury on connait l'identité et l'aspect d'une partie d'entre eux. Les clichés rassemblés par l'affichiste permettent de dégager un profil-type. Au début des années 1920, le dompteur forain a généralement troqué sa tenue à la hussarde pour un costume de cow-boy. Mais à part sur ce point vestimentaire, il ne semble pas avoir beaucoup évolué depuis 1900. Beaucoup se ressemblent, hommes secs et sans âge, portant souvent une moustache légèrement surannée. La fantaisie du foulard coloré qu'ils se nouent au cou tranche avec la dureté de leur expression. Fourche en main, ils commandent qui à un lion, qui à une panthère, qui à un loup de se dresser, planqué contre les grilles d'une voiture-cage exiguë. Ils ne sourient jamais sur les photographies. À la différence des dompteurs de cirque – les dompteurs « d'arène » –, la plupart des dompteurs forains sont français. Aussi beaucoup se choisissent un pseudonyme qui est souvent une version latinisée ou italianisée leur nom ou prénom à l'état civil. Ils se font appeler Darius (Léon Steil), Felixiano, Fernando (Fernand Dautigny, 1883-1943[231]), Fortunio (Fortuné Létang[232]), Georgiano (Georges Chamu[233]), Georgio (Georges Vignolles[234]) ou encore Jouvinano (Pierre Jouvet, né en 1897[235]). Quelques autres se choisissent des noms

---

[229] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 26/08/1928, p. 5.
[230] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 438.
[231] MUCEM, Sou.11.122.1.
[232] « La Course à la Mort au-dessus des lions, par Gaston Desprez, cycliste casse-cou » sur *cirque-cnac.bnf.fr* [en ligne], http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2879.htm (consulté le 12/04/2021).
[233] MUCEM, Sou.11.69.2.
[234] MUCEM, Sou.4.153.2.
[235] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 141.

de guerre évoquant l'Europe de l'Est comme Marius Bolier dit Andrewitch[236] ou Michel Siberman *alias* Michelowski[237]. D'autres se font tout simplement appeler par leur prénom. On dit ainsi le dompteur Marcel (Chaffreix), Amédée (Lecomte) ou Joan (Vancrayeneste), à rebours de l'usage en vigueur pour les dompteurs d'arène que l'on désigne plutôt par leur nom (dompteur de Kok, Trubka, Amar, etc.).

Ces dompteurs d'arène, à quoi ressemblent-ils d'ailleurs ? Au vrai, il est moins aisé de leur affubler un archétype unique qu'à leurs confrères forains. On observe toutefois certains effets de mode. La première est d'ailleurs partagée avec la ménagerie puisque, dans les années 1920, nombre d'entrées de cages données sous les chapiteaux le sont par des hommes portant chemise colorée, pantalon frangé et colt (factice ?) à la ceinture. Au Zoo-Circus, la tenue constituerait presque l'uniforme des belluaires[238]. Alfred Court l'adopta souvent et l'imposa à ses élèves. Avant de se construite l'élégante silhouette de dompteur blanc, Vojtech Trubka débuta par exemple dans cette tenue (Figure 53 et Figure 54, p. 197). Dans les années 1930, la mode du cow-boy semble quelque peu passée. En tout cas, elle n'est plus aussi exclusive. Dans cet esprit de panoplies thématiques, on retrouve différents types de costumes renvoyant aux espaces géographiques dont sont supposés provenir les fauves présentés. Certains comme Alenzimras ou Shérif Amar se composent des personnages de Berbères (voir p. 315 et 375). Une tenue d'officier de marine est parfois adoptée, surtout par ceux qui présentent des ours polaires, comme Ali Amar (voir p. 292 et 384). D'autres tournent leur regard vers l'Orient et Inde, surtout s'ils présentent des tigres comme Amar aîné ou Togare.

Arrêtons-nous un instant sur ce dernier. Quelques dresseurs célèbres ont déjà été présentés et tous ne pourront pas l'être, en revanche Togare mérite que l'on s'arrête sur sa personne et son numéro car il en sera plusieurs fois question par la suite. Comme nombre de ses collègues, le natif de Graz en Autriche Georg Kulovits (1900-1988) débute comme garçon de cage, en l'occurrence chez Krone. En 1923, il fait ses premières armes de dompteurs en assistant sa future épouse, Lola Ernette Tex (ils se marient en 1925), alors à la tête d'un groupe d'ours polaires. L'année suivante, on le lance en solo en lui confiant la tête d'un groupe mixte de lions et tigres – les deux espèces avec lesquels il travaille tout le reste de sa carrière. Kulovits effectue ses premières entrées de cage sous le pseudonyme d'Helios, mais

---

[236] MUCEM, Sou.4.190.1.
[237] MUCEM, Sou.4.192.1.
[238] On en trouve de nombreuses illustrations dans les deux dossiers consacrés par Dominique Denis à la firme des frères Court, mais aussi dans *la Cage* aux Fauves ainsi que dans les collections du Dr Alain Frères. DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* ; *id.*, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°5… op. cit.* ; COURT Alfred, *La Cage… op. cit.*

dès 1924-1925, il crée le personnage de l'Hindou Togare avec lequel il acquiert une réputation internationale. Georg Kulovits s'efface derrière son *alter ego*. On prête tout les nationalités à Togare. « Les uns le disent Turc, d'autres, Persan. Né à Budapest, ai-je lu quelque part. En Herzégovine, ailleurs. Tout cela ne messied pas à sa légende », relate Legrand-Chabrier[239]. Le secret de son identité s'avère particulièrement difficile à percer : jamais elle ne filtre dans la presse. Togare s'aguerrit chez Krone tout au long des années 1920. En 1927, il contracte un engagement au cirque de Leningrad, devenant l'un des rares artistes occidental à se produire en URSS au cours de la période. Cependant sa carrière internationale se lance véritablement en 1929 lorsqu'il rejoint les îles britanniques et le cirque Carmo ; les saisons suivantes, il travaille aussi chez Bertram Mills[240]. Finalement, Togare et ses six tigres rejoignent la France en 1935 pour participer au programme de fin d'année de Medrano. Le belluaire devient la vedette incontestée du spectacle et suscite l'engouement des critiques. En 1936, il est la vedette de Medrano-Voyageur dont il devient le chef de la ménagerie (en tout cas selon les programmes). Désormais à la tête de neufs tigres, il se produit une nouvelle fois dans l'enceinte parisienne de Medrano en 1937. Il travaille en piste jusqu'à la fin des années 1950.

Le numéro de Togare s'apparente à une scène de théâtre. Tout le monde y joue un rôle : le dompteur, les fauves, dressés à paraître sauvage, et jusqu'aux aides de cage. Dans *Paris-Soir*, Annie de Mèredieu a écrit que Togare évolue par ses garçons de cage « comme un sultan parmi ses esclaves[241] ». Togare a souvent inspiré les chroniqueurs. Dans le cas présent, il semble cependant que la formule ne soit pas à prendre au sens métaphorique puisque les assistants du dompteur revêtent bien des tenues orientales pour paraître lors du spectacle[242]. Autant que possible, le spectateur est donc plongé dans une ambiance exotique. Celle-ci se trouve encore renforcée par l'éclairage ; Togare débute son numéro sous des lumières rouges, énigmatiques et inquiétantes[243]. Au terme d'un numéro où l'esthétisme voisine sans cesse avec l'angoisse et dans lequel le dompteur et ses tigres livrent une véritable prestation d'acteurs, le plus gros tigre du groupe semble charger Togare mais, juste avant de se jeter sur le dompteur, il se couche à ses pieds en poussant un rugissement terrible. L'homme lui tourne

---

[239] LEGRAND-CHABRIER, « Le dressage en confiance », *L'Illustration* du 14/12/1935 [s. p. – coupure de presse].
[240] DENIS Dominique, « Togare » sur *circus-parade* [en ligne], 01/03/2020, https://www.circus-parade/ 2020/03/01/ togare/ (consulté le 04/05/2021).
[241] MÈREDIEU (de) Annie, « Medrano-Voyageur, "Usine du plaisir" s'installera dans deux cents villes en huit mois ! », *Paris-Soir* du 07/03/1936, p. 8.
[242] LAUWICK Hervé, « Les tigres sont les plus vivants. Dialogue devant une cage avec Togare », *Le Jour* du 25/12/1935, p. 1-2.
[243] *Ibid.*

le dos et sourit crânement à la foule[244]. Grand et athlétique, Togare travaille torse nu. Il joue habillement des codes de l'exotisme pour se construire un personnage séducteur ; les Anglais l'avaient surnommés « the glamour boy of the circus[245] » et Cyril Mills (le fils de Bertram) se souvient que, lors de son entrée en piste le public, particulièrement sa partie féminine, était beaucoup plus intéressé par le dompteur que ses lions[246]. Son numéro constitue ainsi l'un des exemples les plus aboutis de réinvestissement de l'imaginaire oriental. Par ailleurs, l'artiste façonne son personnage à partir d'habiles références cinématographiques, comme on l'analysera dans le chapitre suivant. Dans un contexte où la figure du dompteur répond à des critères extrêmement normés, le personnage d'Hindou glamour inventé par Georg Kulovits dénote. Il séduit et fascine.

Sur une majorité d'affiches, le dompteur est représenté en opposition avec les fauves. La composition reprend les motifs de la lutte et du combat et rarement le contenu réel du numéro. Elles représentent plutôt une meute furieuse prête à se jeter sur un homme, héroïque et au centre du cadre, qui se démène pour les repousser ou, au contraire, les affronte avec stoïcisme, sûr de sa force supérieure. L'homme y apparaît moins dompteur que belluaire, voire bestiaire. Comme le constate Clotilde Angleys, si l'artiste est connu et identifiable comme Togare (Figure 55), l'affichiste s'attache à reproduire fidèlement ses traits. En revanche, s'il s'agit d'un dompteur ordinaire le travail du visage est souvent beaucoup plus quelconque et l'artiste apporte surtout du soin à représenter les fauves[247]. Ceux-là sont systématiquement hypertrophiés et fréquemment annoncés comme « géants ». Au contraire, les photographies préparées (destinées à être publiées comme cartes postales, notamment) donnent plutôt à voir le dompteur dans une proximité avec ses bêtes. L'homme n'en ressort pas moins extraordinaire ; ainsi immortalisé, il s'affiche en position de dominance dans un lieu interdit au commun des mortels : le parage d'un grand fauve (exemples p. 196, 197 et 239). La répartition des différentes espèces de fauves présentées sera estimée de façon plus détaillée dans le quatrième chapitre. Pour l'instant, on se contentera de dire que le lion la domine à bonne distance devant le tigre. Les petits félins (léopards, jaguars, pumas) sont relégués loin derrière. L'ours possède un statut particulier de sorte que sa présentation ne

---

[244] THÉTARD Henry, *La merveilleuse... op. cit.* p. 440-441.
[245] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 42.
[246] MILLS Cyril, *Bertram Mills Circus : Its Story*, Londres, Hutchinson & Co., p. 70 (cité par TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 42).
[247] ANGLEYS Clotilde, « L'affiche de cirque illustrée dans l'entre-deux-guerres : un matériau pour l'histoire du spectacle », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 167, 2009, p. 69-87.

prend pas toujours la forme d'une entrée de cage. Enfin, la hyène et dans une moindre mesure le loup sont assez fréquents, surtout dans les ménageries.

Sociologiquement, le métier de dompteur apparaît beaucoup plus ouvert aux individus extérieurs au milieu circassiens – les pantres – que la plupart des autres professions artistiques. Il convient déjà de rappeler que la profession n'est pas exclusive au monde du cirque et qu'elle n'y ait d'ailleurs pas apparu (au XIXe siècle les premiers dompteurs, comme Henri Martin sont des forains[248]). Il est vrai aussi que les qualités nécessaires à l'exercice de ce métier sont avant tout d'ordre mental ou intellectuel (patience, esprit d'analyse, connaissance des animaux, etc.) et ne se développent pas plus au travers d'une éducation banquiste qu'une naissance « ordinaire ». Ensuite, le métier est dangereux c'est un fait et peut-être que les candidats ne sont pas aussi nombreux qu'on pourrait le croire ; le cirque leur ouvrirait ainsi ses portes. L'explication la plus crédible concerne cependant la formation des dompteurs. Comme l'écrit Firmin Bouglione, il n'existe aucune école de domptage[249]. Quelques uns se sont formés en autodidactes, mais la plupart ont appris auprès d'un dresseur plus expérimenté, le « père d'élève ». Or, dans la majorité des cas c'est bien le maître qui choisit l'élève et non le contraire. Il décide de former un apprenti car il a un poste à pourvoir. Il se tourne donc vers les hommes de son entourage, qu'il connaît déjà et qui, eux, connaissent les bêtes : ses garçons de cage. Ce métier de commis se place bas dans l'organigramme circassien ; il est presque toujours exercé par des pantres. Quasiment tous les dompteurs formés par Alfred Court sont ainsi pantres, comme lui : les frères Trubka (Vojtech, Franz et Joseph), Wanieck, Vanick, Wesaly (ou Wesely, parfois surnommé Slovak), Kovack, Anton ou encore l'Espagnol Jésus ou José Vargas et les Allemands Max Stolle et Fritz Schultz. Il en va de même, et à plus forte raison, des dompteuses que nous verrons ensuite. On remarque la prédominance des patronymes slaves dans cette liste, indicateurs de trajectoires « à la Trubka », premier élève dont l'exemple a posé les bases du système Court. On descelle aussi des parcours similaires dans d'autres cirques, comme Amar chez qui travaillèrent, à la fin des années 1930, les dompteurs Velcek, Smola et Victor Saulevitch. Ce système de formation a été importé d'Allemagne où il fut perfectionné par la firme Hagenbeck à la fin du XIXe siècle[250]. Depuis les années 1910, on trouve aussi une « école » chez Krone. Le métier de dompteur apparaît enfin comme une profession d'aventuriers. On y trouve des matamores,

---

[248] THÉTARD Henry, *Les Dompteurs… op. cit.* p. 21-53.
[249] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 99.
[250] POUILLARD Violette, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle conservation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019, p. 168 ; THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 435-438.

attirés par une vie d'adrénaline et la promesse d'une gloire hasardeuse. Kovack, l'ancien légionnaire polonais, est potentiellement de ceux-là, d'après la description qu'en fait Alfred Court[251]. On retrouve aussi ce genre d'individus dans les petites ménageries où surviennent souvent des accidents. Firmin Bouglione explique que ces établissements possèdent une collection de bêtes trop réduite pour trier les « tarées » ; de plus, les propriétaires recrutent des « dompteurs de deuxième catégorie, parfois tarés eux aussi » qui ne trouvent pas d'emploi dans les « maisons sérieuses ». « Tout cela accroît les risques[252]. » D'ailleurs, si nombre de dompteurs forains mettent leur prénom en avant, c'est car ils n'ont pas de nom à faire valoir puisqu'ils n'appartiennent pas à une famille banquiste.

La profession de dompteur apparaît ainsi comme une sorte de paradoxe. Bien qu'elle ne soit pas apparue au cirque, elle s'impose pourtant comme l'une de ses attractions-phares tout au long des années 1920 et 1930. Cette appropriation circassienne des entrées de cage conduit d'ailleurs à la mort lente des ménageries foraines – leur berceau – dont l'essence se trouve vampirisée. Enfin les belluaires constituent les vedettes du cirque d'entre-deux-guerres et leur popularité auprès du public leur confère une position élevée dans la hiérarchie des artistes. Pourtant, contrairement à d'autres, les membres de la profession ne se referment pas sur eux-mêmes et cette corporation d'hommes travaillant en cage reste ouverte aux individus qui sont prêts à faire les sacrifices nécessaires pour être cooptés. De fait, tout au long de l'entre-deux-guerres, cette voie du dompteur apparaît comme l'un des canaux d'intégration les plus efficaces pour les pantres.

---

[251] COURT Alfred, *La Cage…op. cit.* p. 77.
[252] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 66-67.

Figure 52 : Le dompteur Georgiano, carte postale, 1921, 13.9 x 8.9 cm (MUCEM, Sou.11.119.2).

Figure 51 : Amédée Lecomte dit Amédée ou William, photographie, 1921, 13.9 x 8.9 cm (MUCEM, Sou.11.119.2).

Figure 50 : Le dompteur Fernando à la Jungle de Frank Henry (Henri Chaffreix) avec les léopards Rajah, Viriginie et Néron, photographie, 1925, 13.5 x 20.8 cm (MUCEM, Sou.1.42.1).

Figure 54 : Vojtech Trubka en costume de cow-boy, photographie, v. 1925-1928 (Collection du Dr Alain Frère).

Figure 53 : « Albert [Vojtech] Trubka présentant les tigres du cirque Knie », photographie de Gaston Paris, 1937, 13.8 x 9.2 cm (MUCEM, Sou.6.13.2).

Figure 55 : Affiche promotionnelle réalisée pour Togare, ateliers Adolph Friedländer, 1935 (Université d'Amsterdam, TEY0010003228).

2) Dompteuses.

Très vite après que des hommes aient fait leur entrée dans les cages, des femmes ont commencé à en faire de même. « Les premiers dompteurs datent de 1830. Dix ans plus tard, on vit apparaître les dompteuses », écrit Henry Thétard dans un article paru dans la Revue des Deux Mondes[253]. Tout autant qu'il existe différents archétypes de dompteurs, il existe différents archétypes de dompteuses. Dans l'entre-deux-guerres, la vedette féminine des cages à nom Albertine Franckaert, plus connue comme Martha la Corse. Épouse du dresseur-dompteur Marcel Chaffreix, propriétaire de la ménagerie Marcel « l'une des dernières grandes ménageries foraines de l'entre-deux-guerres[254] », Martha la Corse commence à travailler dès le début des années 1920. En 1923, elle présente trois hyènes et la panthère Bunny[255] ; par la suite, elle travaille aussi avec des tigres. Toutefois, elle est principalement connue pour ses groupes de lions qu'elle présente parfois en compagnie d'un petit chien ou d'un babouin[256]. Travaillant la plus grande partie de sa carrière à la ménagerie Marcel, elle honore cependant plusieurs engagements dans des cirques, notamment le Zoo-Circus (1922-1924), le Cirque de Paris (1925) ou le cirque Medrano (1927). Peta Tait a mis en relief des codes de domptage typiquement féminins. Martha la Corse se distingue car, au contraire, elle présente ses fauves comme des hommes.

La dompteuse est transgressive par essence. En pénétrant dans la cage aux fauves, elle prend donc un risque physique mais également social. Pour cette raison, les dompteuses privilégient généralement la présentation en douceur plus conforme à ce que l'on attend de l'attitude d'une femme, afin de ne pas heurter trop fortement les mentalités. Se mode de présentation se justifierait d'autant plus que les fauves auraient un faible pour le genre féminin ; les dompteuses auraient donc moins de difficultés à s'en faire aimer[257]. Tout au contraire, Martha la Corse présente en férocité et met en scène son autorité de manière appuyée. Elle se confronte physiquement aux animaux comme le ferait un homme. Une série de cartes postales photographiques largement distribuée dans les années 1920 immortalise les temps forts de son numéro. On voit la dompteuse lutter avec un lion (Prince), en « appeler » en férocité un autre, s'apprêter à glisser sa tête entre les crocs d'un troisième ou se dresser sur deux lions étendus comme des trophées de chasse (Figure 56). En 1924, au Zoo-Circus, elle

---

[253] THÉTARD Henry, « Les reines des fauves », *Revue des Deux Mondes*, mars 1951, p. 325-340.
[254] ADRIAN Paul, *Cinéma… op. cit.* p. 99.
[255] MUCEM, Sou.4.150.3, Album n°4 du Fonds Soury.
[256] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 439-440.
[257] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 109-110.

porte une « culotte beige excessivement collante » ; installée dans un café après le spectacle, « elle ne semble pas le moins du monde se soucier de son costume appelé à faire sensation[258] ». Par la suite, elle adopte une garde-robe à l'antique qui, sans dissimuler sa féminité, ne la met plus autant en avant.

À travers, son costume et ses attitudes, Martha se compose un personnage de gladiatrice ou d'Amazone triomphante (voir ci-dessous). Elle échappe à la condition de femme-enfant et se montre parfaitement capable d'assurer sa propre sécurité, affirmant son personnage de dompteuse énergique et même féroce maniant le fouet et la fourche. Cette forme d'émancipation ne semble pas du goût de tout le monde. Rapportant sa mort dans leur journal après-guerre, les sœurs Vesque – qui critiquaient déjà son choix de culotte – ne sont pas tendres avec la dompteuse. Se faisant l'écho ce qu'en disait Gustave Soury, elles affirment que « Martha la Corse était […] très méchante » et que c'est « elle qui aurait poussé Marcel à boire[259] ». Pour s'être imposée ainsi dans un milieu masculin à rebours des conventions sociales, Albertine Franckaert possédait assurément du caractère. Mais cette accusation de méchanceté ne comporterait-elle pas une forme de médisance ?

Figure 56 : Martha la Corse avec les lions Adolphe et Prince, carte postale (Collection Bernard Bodiguel).

[258] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 66-67.
[259] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°23 (1946-1947), p. 22.

Quoiqu'il en soit, le succès de Martha la Corse ne se dément pas tout au long de l'entre-deux-guerres – peut-être alimenté en partie, il est vrai, par ce côté sulfureux. Sa réussite peut se mesurer au fait que, dans les années, 1930 apparaît une imitatrice qui se fait appeler Marffa (ou Marfa) la Corse. Henry Thétard la voit travailler dans une petite ménagerie lors de la foire de Bordeaux en 1933, mais juge son numéro bien en-dessous de l'original[260]. Elle connaît néanmoins une certaine réussite dans la seconde partie de la décennie et dirige une ménagerie, La Jungle, avec son mari, le dompteur Giorgio ; elle fait par exemple l'objet d'un article dans *Le Petit Courrier* en 1938[261]. Ce succès n'a cependant aucune mesure avec celui de la Corse originale. Une recherche menée sur le site *RetroNews* pour la période 1919-1939 avec les mots-clefs « Marfa la Corse » et « Marffa la Corse » donne sept résultats, quand la même recherche lancée pour « Martha la Corse » en donne 940. Cela place Martha la Corse au-dessus de nombre de ses collègues masculins. À titre de comparaison si l'on tape « dompteur Trubka » (pouvant faire référence à Vojtech aussi bien qu'à ses frères), on n'obtient que 305 résultats[262]. Vojtech Trubka constitue pourtant un belluaire réputé.

Comme les deux « Corses », beaucoup de dompteuses de l'époque passèrent l'essentiel de leur carrière dans les ménageries. Au début des années 1920, Martha la Corse partage l'affiche de la ménagerie Marcel avec une autre dompteuse, Marie Palmyre Sarah Joyaux dite Sarah Caryth (1897-1979). Née pantre, car dans une famille de magistrats, Sarah Caryth débute comme danseuse au Casino de Paris ou elle présente, dévêtue, une « danse hindoue » avec un python sur les épaules. Elle aurait ensuite rencontré Martha la Corse qui l'aurait invité à faire ses débuts à la ménagerie Marcel au début des années 1920[263]. Au sein de l'entreprise foraine, les deux femmes tiennent deux rôles complémentaires : Martha se forge un personnage de dompteuse masculine

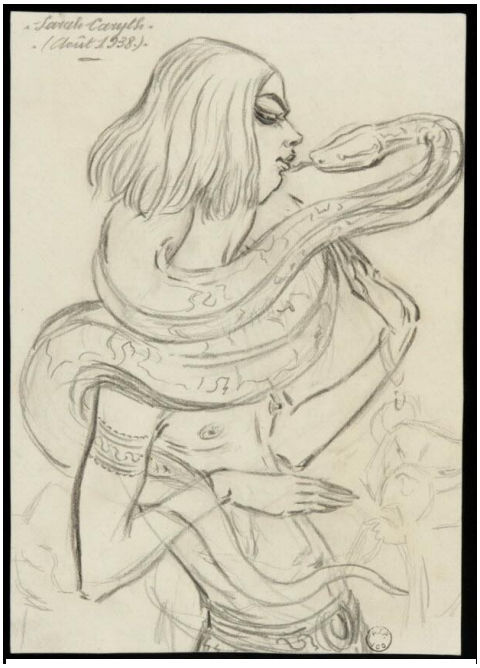

Figure 57 : Sarah Caryth, dessin de Gustave Soury, août 1936, 22.8 x 16.1 cm (MUCEM, 1967.116.535).

[260] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. La foire de Bordeaux », *Le Petit Parisien* du 21/10/1933, p. 10.
[261] BRICAULT E., « Quand les dompteurs Georgio et Marffa la Corse ne sont plus dans *la Cage* », *Le Petit Courrier* du 15/11/1938, p. 3.
[262] Ces recherches ont été effectuées le 27 février 2021.
[263] DURAND Valérie, « Sarah Caryth (1897-1979) : une femme libre, artiste de cirque » sur *Archives départementales de l'Indre* [en ligne], http://www.archives36.fr/r/465/sarah-caryth-1897-1979-/ (consulté le 28/02/2021).

tandis que Sarah assume une posture beaucoup plus féminine. Elle continue à présenter son numéro de danse mais l'effectue désormais dans la cage aux lions « sous la protection » du dompteur Fernando. Par la suite, Sarah Caryth se met elle-même à présenter des fauves ; toujours dans un style oriental. En début de carrière (1924), elle présente par exemple une panthère[264] mais, comme sa consœur, elle se fait surtout connaître pour ses numéros de lions et lionnes. En 1933, à l'occasion d'un gala organisé au profit de la presse du cirque et du music-hall, elle danse au côté de sa partenaire Vanah Yami dans une cage tenue par un certain Henry Thétard et remplie de lions « prêtés » par les frères Amar. Que ce soit en tant que danseuse, dompteuse ou charmeuse de serpents elle honore des engagements variés au cours des années 1930. Avec ses serpents, elle apparaît dans une pantomime du Cirque d'Hiver début 1934 (*Les Fratellini détectives*), puis dans celle donnée par Medrano quatre ans plus tard, *La Femme à barbe*. C'est avec ses lionnes en revanche qu'elle se produit au cirque d'Amiens en 1936. Elle rencontre un succès certain tout au long des années 1920 et 1930 : si l'on cherche « Sarah Caryth » sur *RetroNews* pour la période 1919-1939, on obtient tout de même 339 résultats. Preuve de sa parfaite intégration dans le milieu circassien et forain, cette artiste polyvalente épouse André Rancy, descendant d'une illustre dynastie du cirque français, en 1939[265].

Le MUCEM conserve une photographie de Miss Juanita et ses lionnes prise à la Ménagerie Moderne et datée d'avril 1925[266]. Cette dompteuse figure également au programme d'Amar en 1939. La dernière dompteuse foraine qu'il convient de mentionner ici est la « dompteuse maison » de la ménagerie puis du cirque Darius, La Baturrica. Née Teresa Bès, cette chanteuse et danseuse espagnole est repérée par Darius (Léon Steil) dans un café barcelonais dans l'immédiat après-guerre. Il parvient à l'engager et elle débute dans la ménagerie de la même manière que Sarah Caryth : en dansant au milieu des fauves. Il s'agit en réalité de l'un des parcours classiques de la dompteuse. La Baturrica dépasse rapidement son rôle initial et commence elle aussi à présenter des bêtes[267]. Dès 1921, elle présente la hyène tachetée Sarah (cf. p. 376) ; mais par la suite elle se confronte à la plupart des fauves – lions, tigres ou léopards. Comme celles de Martha la Corse et Sarah Caryth, la carrière de Teresa Bès traverse l'ensemble des années 1920 et 1930. Peut-être moins connue que ses contemporaines (152 résultats sur *RetroNews* avec le mot-clef « La Baturrica », mais il est

---

[264] MUCEM, Sou.4.150.3, Album n°4 du Fonds Soury.
[265] DURAND Valérie, « Sarah Caryth (1897-1979)… art. cit. »
[266] MUCEM, Sou.1.46.2.
[267] « La Baturrica, dompteuse de la ménagerie Darius » sur *cirque-cnac.bnf.fr* [en ligne], http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2866.htm (consulté le 28/02/2021).

vrai que certains journalistes orthographièrent son pseudonyme des manières les plus fantaisistes), La Baturrica n'en demeure pas moins une figure importante de la profession. Si Martha la Corse se compose un personnage d'héroïne néo-antique et Sarah Caryth de charmeuse orientale, Teresa Bès choisit d'adopter le costume western en faveur auprès de ses collègues masculins dans les années 1920.

La ménagerie n'exerce pas le monopole sur les dompteuses. En 1932, une élève d'Alfred Court crée la sensation à Paris. De nombreux journaux relaient une information selon laquelle la jeune Violette d'Argens – 21 ans – serait la fille d'un magistrat de la capitale. Elle est la vedette du Cirque d'Hiver pour sa réouverture de septembre. « [C'est] justice » pour Henry Thétard. « Cette gracieuse dompteuse a montré beaucoup d'allure et de sang-froid au milieu de six tigres royaux[268]. » En référence peut-être au roman d'Alex Coutet paru cinq ans plus tôt[269], la presse la surnomme la « charmeuse de tigre ». En 1933, « après avoir été sacrée "charmeuse de tigres" », Violette d'Argens devient « charmeuse de lions[270] ». Elle rencontre un succès analogue. La jeune femme se conforme à l'archétype de la dompteuse traditionnel. « Sans cris, élégante et sympathique[271] », elle présente ses fauves en douceur et se permet même une certaine proximité avec eux. Elle porte un costume coquet et très féminin, « charmant » ses fauves autant que le public.

Dompteuse

Mlle Violette d'Argens, fille d'un magistrat parisien, fait marcher les lions à la baguette.

Figure 58 : Violette d'Argens et un de ses lions, extrait de *La République* du 23/12/1933, p. 6.

[268] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 29/09/1932, p. 5.
[269] COUTET Alex, *La Charmeuse de Tigres*, Toulouse, Éditions Richard, 1927.
[270] HUTZLER Paule, « Le cirque ressuscité », *Le Petit Journal illustré* du 07/05/1933, p. 6.
[271] « Les débuts d'une dompteuse de 21 ans », *Le Petit Journal* du 24/09/1932, p. 4.

Figure 59 : Patricia Bourne et ses lions, vers 1935-1936.
Source : https://yesterdaysprint.tumblr.com/post/167885920194/patricia-bourne-22-and-her-lions-preparing-for (consulté le 01/03/2021).

Si Violette d'Argens est la première, Alfred Court se fait une spécialité de l'embauche de jeunes dompteuses dans les années 1930 : May Kovar, Patricia Bourne (« Miss Pat ») ou encore Prescilla Kayes ont toutes présenté des groupes dressés par ses soins. May Kovar qui avait épousé deux dompteurs successivement – Fred Shafer puis Harry Kovar[272] – a présenté des fauves de Court mais ne fut pas son élève, à la différence de Patricia Bourne et Prescilla Kayes. En formant ces deux jeunes Britanniques, Court avait une idée derrière la tête. Henry Thétard explique en effet que depuis 1850 et l'accident mortel d'Helen Bright de la ménagerie Wombwell, les dompteuses étaient devenues rarissimes au Royaume-Uni. Aussi, même si elles ne présentent « que » cinq lions à l'Olympia Circus de Bertram Mills, Patricia Bourne y conquiert très vite la vedette. Dans la même chronique, Thétard confie qu'Alfred Court serait en train de former une troisième Anglaise – Nelly Hallers – au métier des cages[273]. On n'en trouve cependant pas de traces postérieures.

De fait les dompteuses de la firme Court se sont surtout produites outre-Manche. Néanmoins, Patricia Bourne débute sa carrière en France en 1934, année au cours de laquelle on peut l'applaudir dans pas moins de trois établissements différents (le cirque de Troyes, le cirque Rancy et le cirque Olympia dirigé par son formateur). Les dompteuses britanniques formées par Court partagent un certain nombre de caractéristiques. Avant-guerre, elles se cantonnent à la présentation de lions, avec un nombre d'individus généralement assez réduit ; ces deux caractéristiques s'expliquent par le noviciat des jeunes femmes – le lion est en effet réputé moins difficile que les autres fauves. De plus, elles revêtent un costume similaire, une tenue d'homme : la tenue coloniale blanche avec bottes noirs. Enfin, et c'est là une stratégie qu'elles partagent avec nombre de leurs consœurs, elles tirent partie de leurs petite taille pour obtenir des effets visuels spectaculaires vis-à-vis de leurs fauves. Sur une photographie prise au milieu des années 1930 (Figure 59), Patricia Bourne place ses lions en position surélevée et les incite à rugir afin de leur conférer une attitude menaçante. Face aux cinq fauves, Miss Pat paraît « écrasée » et les lions semblent pouvoir lui bondir dessus à tout instant ; néanmoins la situation est moins dangereuse qu'elle n'y paraît puisque dans cette posture, les animaux sont limités dans leurs mouvements. Les dompteuses ne sont pas les seules à user de ces jeux d'échelles et de postures cependant puisque à la même époque le célèbre dompteur étatsunien Clyde Beatty usait d'un stratagème semblable[274].

---

[272] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 130.
[273] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La saison du cirque en Angleterre », *Le Petit Parisien* du 23/01/1936, p. 8.
[274] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 53-64.

Souhaitant saluer les « reines des cages », Dominique Jando écrit à leur propos qu'elles « ont présenté des numéros souvent remarquables, donnant au public ce petit frisson supplémentaire qu'il éprouve en voyant ce qu'il croit être une "faible femme" au milieu des "bêtes féroces"[275]». Il n'ait pas certain que Martha la Corse eût apprécié le commentaire… Le portrait de la dompteuse est en effet beaucoup plus nuancé que ne le prétendent les lieux communs. Il n'existe pas *un* dompteur ; il serait injuste dans ce cas d'affirmer qu'il existe *une* dompteuse. Les costumes illustrent bien la pluralité des archétypes. La dompteuse Belle époque revêt le plus souvent une toilette apprêtée et une robe de soirée. Son image est avant tout déterminée par sa féminité, le but étant de proposer un contraste entre la « douceur » et la « civilité » féminine et la sauvagerie des bêtes, tout en modérant le « risque social » évoqué par Peta Tait. Dans l'entre-deux-guerres, les femmes dans les cages ne constituent plus une nouveauté. S'il ne s'agit toujours pas d'un métier considéré comme « normal » pour une femme, il est au moins acquis que quelques unes l'exercent. Dans les années 1920 et 1930, on assiste à une masculinisation du costume de certaines dompteuses – La Baturrica, Patricia Bourne, May Kovar, Prescilla Kayes – mais également de leur de présentation, ce qui constitue un pas de plus dans la transgression rendue par une évolution générale des mœurs. Durant la période, la plus célèbre dompteuse de France – Martha la Corse – est aussi la plus transgressive.

Une autre question intéressante concernant les dompteuses est celle des animaux qu'elles présentent. Pour divers raisons, Peta Tait estime que le léopard semble privilégié par les femmes. Elle rappelle en effet que, dans la première moitié du XXe siècle, « humains et fauves étaient choisis pour leur apparence physique ». Le rendu visuel de l'association entre l'animal et l'artiste qui le présente est donc fondamental ; or à cette époque, la peau du léopard renvoie à la mode féminine. Par ailleurs, le léopard est peut-être privilégié par rapport à son gabarit : moins gros qu'un lion ou un tigre, il paraitra plus imposant au côté d'une femme elle-même généralement moins grande qu'un homme[276]. Desmond Morris estime lui aussi que les « petits félins » constituent les animaux privilégiés par les dompteuses[277]. Les dompteuses et bêtes recensées dans le corpus pour le cas français dans l'entre-deux-guerres donne une vision plus nuancée de la situation. Le tableau suivant synthétise les mentions de dompteuses relevées dans le corpus ; il concerne seulement les artistes annoncées au programme des cirques. S'il on ajoute les numéros présentés en ménagerie alors, comme on

---

[275] JANDO Dominique, *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977, p. 200.
[276] TAIT Peta, *Wild… op. cit.* p. 109-111.
[277] MORRIS Desmond, *Leopard*, Londres, Reaktion Books, 2014, 116-120.

l'a vu, les hyènes s'ajoutent au répertoire de La Baturrica et de Martha la Corse qui a également présenté au moins une panthère, tout comme Sarah Caryth, ainsi que des tigres.

Année	Dompteuse	Cirque	Fauves
1922	Martha la Corse	Zoo-Circus	Lions
1923			
1924			
	Mlle Josette		Loups
	Miss Zaza		Panthères
1925	Miss Maud	Caroli	Lions
		« Troupe du Cirque français »	
	Martha la Corse	Cirque de Paris	
1927		Medrano	
1930	Miss Maud	Cosmopolite	
	La Baturrica	Wily	Lions, léopards
1932	Mme Mathies	Medrano	Tigre sur éléphant
	Violette d'Argens	Cirque d'Hiver	Tigres
1933		Medrano	Lions
1934	Patricia Bourne	Rancy	
		Cirque de Troyes	
		Olympia (Court)	
	La Baturrica	Darius	Lions ?
1936	Sarah Caryth	Cirque d'Amiens	Lions
	Miss Ellia*	Pinder	Tigres
	Mme Giron	Cirque d'Hiver	
1939	Miss Juanita	Amar	Lions
* Homme travesti en femme.			

Tableau 4 : Mentions de dompteuses dans les cirques en France (1919-1939).

Parmi ces onze femmes, six ont travaillé exclusivement (Miss Maud, Pat et Juanita) ou prioritairement (Martha la Corse, La Baturrica et Sarah Caryth) avec des lions et lionnes. Violette d'Argens a présenté à part égale lions et tigres. Trois autre dompteuses ont présenté des tigres : Mme Shirow ou Giron (Valérie Lené), Miss Ellia (en réalité un homme) et Mme Mathies – l'épouse d'un célèbre dresseur-dompteur allemand – qui présentait un rarissime numéro de tigre écuyer sur éléphant. Une seule présentait un numéro de panthères, Mlle Zaza, qui en aurait dirigé six lors de la saison 1924 du Zoo-Circus. Ponctuellement, la Baturrica

aurait aussi travaillé avec un ou des léopards[278]. Même si l'on ajoute les présentations occasionnelles déjà évoquées dans les ménageries, les félins tachetés représentent toujours une minorité. Mais cela ne surprend pas : dans l'entre-deux-guerres, il y a plus de dompteuses en France que de panthères. Pour cette période, le raccourcis « dompteuse = léopards » semble donc abusif. Néanmoins, il est vrai que les petits félins sont surreprésentés parmi les animaux présentés par les dompteuses par rapport à ceux présentés par des hommes. On remarque aussi qu'aucune n'a présenté de numéro mixte.

S'il paraît difficile de dépeindre un portrait artistique unique de la dompteuse, un profil sociologique semble en revanche se détacher. La majorité des dompteuses dans l'entre-deux-guerres ne sont pas d'origine banquiste. Un certain nombre ont par ailleurs intégré le monde forain ou circassien par un moyen détourné, en se faisant d'abord recruter comme danseuses notamment. D'autre part, certaines de ces femmes sont issues de milieux aisés – notamment Sarah Caryth et Violette d'Argens, toutes deux filles de magistrats. L'appât du gain n'apparaît pas comme leur motivation principale. Peut-être est-ce la quête de célébrité, alors ? Au cirque elle n'est jamais qu'éphémère ; de surcroît, une célébrité acquise par ce biais n'est pas forcément synonyme de gloire. Une dompteuse n'est pas une femme comme les autres. Son courage à braver les fauves mais également les conventions sociales suscite l'admiration de certaines et certains tout autant qu'il la stigmatise, la marginalise. De fait, pour ces jeunes femmes bien nées, la carrière de dompteuse se présente surtout comme un moyen d'échapper au carcan social. Quelles que soient les difficultés, nombreuses, à laquelle expose cette vie et en dépit de ce que prétend la sagesse populaire, il n'importe guère aux fauves d'avoir affaire à un homme ou une femme. Le titre des mémoires de Patricia Bourne, parues en 1956, en dit long : *Thank You, I Prefer Lions*[279] (« Merci, je préfère les lions »). C'est donc bien d'une forme d'émancipation dont il s'agit – ne fût-elle que symbolique. Cette question de l'émancipation féminine par le domptage fait d'ailleurs l'objet d'un article de Charlotte Foucher Zarmanian paru en 2017 dans *Horizon/Théâtre* ; il concerne toutefois les dompteuses de la Belle Époque[280].

Quoiqu'il en soit, les dompteuses font vendre. Les débuts d'une nouvelle « reine des cages » ne manque jamais de susciter de nombreuses réactions et de récolter un certain succès. Cependant, les aspirantes au métier sont rares. C'est ainsi qu'en 1936, Roger

---

[278] L., « Une soirée au Cirque », *L'Écho d'Alger* du 22/02/1930, p. 3.
[279] BOURNE Patricia, *Thank You, I Prefer Lions*, Londres, William Kimber, 1956.
[280] FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, « Quand les femmes entrent en piste ! Domptage et émancipation féminine au passage du XIXe au XXe siècle », *Horizon/Théâtre*, 10-11, 2017, p. 240-258.

Spessardy a l'idée de faire présenter ses tigres par une certaine Miss Ellia qui s'appelle en réalité Paul Lambert. Pied-de-nez de l'histoire, Paul Lambert est danseur de formation… Le secret, révélé par Spessardy dans ses mémoires, est soigneusement préservé tout au long de la saison et le cirque parvient à bâtir une histoire convaincante autour de sa « dompteuse »[281]. Henry Thétard lui-même tombe dans le piège en rapportant que « Miss Ellia » travaillait la saison précédente chez Krone[282]. Plus vraie que nature, Miss Ellia « jeune américaine blonde aux gestes pareils, à la voix cristalline » porte un « costume masculin blanc » et « des bottes blanches », écrivent les sœurs Vesque[283]. En 1932, le « faux » cirque Pinder des Bouglione capitalise pour sa part sur une dompteuse qu'il n'emploie pas… Quelques jours avant son arrivée à Rennes, il diffuse un fait divers factice reproduit dans *L'Ouest-Éclair*. Sa célèbre « célèbre dompteuse américaine, Ella Ris » aurait été « grièvement blessée » en répétant son numéro mêlant lions et tigres et qu'elle présenterait de surcroît à cheval. Mais l'article se veut rassurant et affirme que la dompteuse pourra « bientôt reprendre sa place au cirque[284] ». Quelle dut être la déception du public breton en découvrant que cette Ella Ris n'était qu'un être de mots. En effet, un numéro aussi sensationnel n'aurait pas manqué de marquer l'histoire du cirque ; or on n'en trouve trace que dans la promotion du cirque William Pinder…

[281] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 150-154.
[282] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Les débuts du cirque Pinder », *Le Petit Parisien* du 14/03/1936, p. 7.
[283] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°17 (1936-1937), p. 15a.
[284] « Les dangers du métier de dompteur », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 16/03/1932, p. 5.

IV) Fakirs et lilliputiens : étrangeté et altérité.

En quête de diversification le cirque d'entre-deux-guerres intègre fréquemment des numéros qui, à l'origine, ne relèvent pas de son champ. C'est le cas des disciplines étudiées dans cette partie qui, pour une part, relèvent des attractions de variété que l'on voit sur les scènes des cabarets et des music-halls et, pour l'autre, du monde forain que le cirque est en passe de s'approprier. Elles trouvent cependant leur place dans cette étude car elles sont signifiantes sur les goûts du public de l'époque, et du public de cirque en particulier. Toutes répondent à un impératif de diversité et cherchent à surprendre. Surtout, elles investissent un domaine bien particulier puisqu'elles satisfont à un attrait pour le bizarre, l'étrange voire le morbide.

A) Magie mais surtout illusions…

Le cirque ne constitue pas forcément le lieu le plus adapté à un spectacle de magie. La disposition circulaire des gradins offre une vision à quasiment 360 degrés sur le travail du magicien qui ne peut donc rien dissimuler derrière lui. Dans un cirque itinérant, il ne peut pas compter non plus sur des caches dissimulées sous le plancher… Par conséquent, les illusionnistes préfèrent les scènes, plus de confortables. Malgré tout, dans l'entre-deux-guerres plusieurs relèvent le défi du cirque. Dès 1919, Medrano engage Wyne puis Palmédo et Rogerson en 1921. En 1935, on y retrouve l'illusionniste « hindou » Ali Kahn. Le cirque de Paris engage Gaston Rys (ou Ryss), « le barman du Diable » en 1927 puis Rogerson en 1929. D'autres magiciens tentent l'aventure du cirque itinérant. Ainsi Gaston Rys participe à la tournée de Périé en 1927, les Sahab Sara à celle du Zoo-Circus en 1928 et Récha reste chez Amar de 1934 à 1936. Fernand Steens se produit chez Sibils en 1934 et Bureau en 1936. Les Glasner embauchent un autre magicien en 1939 en la personne de Teddy Strick. En Algérie, le petit cirque Fernandez annonce l'illusionniste Louis en 1930. L'Afrique du Nord accueille aussi le cirque Palmarium et son spectacle d'illusions (1931-1934), ainsi que le Théâtre des Illusions (1931). En 1936, le cirque Karmah tourne aussi au Maghreb. Ce cirque porte le nom de piste de son directeur, Karmah *alias* Albert Queyrois, qui participe aussi au programme en qualité de fakir et illusionniste ; on peut notamment y voir « la Femme coupée en deux » et « l'Homme électrique »[285].

[285] BARRIER Robert, *Grand répertoire… op. cit.* p. 143.

Beaucoup des grandes illusions présentées dans l'entre-deux-guerres reposent sur un fond macabre avec des corps que l'on découpe, que l'on électrocute, que l'on noie… ou des références à la magie noire, au monde spectrale ou au diable. L'ensemble des illusionnistes cités ici sont des hommes. Les femmes sont réduites à un rôle passif d'assistante voire d'accessoire que l'on peut découper, faire apparaître ou disparaître à volonté. Il s'agit d'un rôle particulièrement ingrat puisque pour ne pas dévoiler le « truc » il nécessite un véritable savoir-faire mais celui-ci reste ignoré du public qui ne voit dans la jeune fille que la « chose » du magicien.

Le fakirisme, dans toute sa dimension occulte, exerce une certaine fascination sur le public d'entre-deux-guerres. L'Italien Pietro Aversa (1902-1949) constitue une vedette du genre. Vêtu d'un pagne brodé, se passant la peau au brou de noix et se crêpant les cheveux, Aversa s'invente un personnage : Blacaman, le fakir de Calcutta. Son répertoire mêle des éléments de fakirisme traditionnel (il brise des tessons de bouteille avec son dos, se transperce le corps avec des aiguilles, monte pieds nus sur une échelle de sabres, s'allonge sur une planche à clous, ou se fait briser à coup de masse un bloc de pierre posé sur l'abdomen) et du dressage habillement maquillé en « hypnose » ou « magnétisme »[286]. Cette seconde partie, surtout, fait sa renommée. Passées les traditionnelles manipulations de serpents, il prétend fasciner des crocodiles et des lions. « Il magnétisait quatre lions de belle taille ; son numéro n'était qu'un bon travail de dressage, une entrée de cage de ménagerie » mais « il le faisait très bien », peut-on lire dans *Le grand livre du Cirque* (qui se trompe néanmoins en affirmant que Blacaman était mexicain)[287]. La partie « reptilienne » de son travail inspire les charmeuses Koringa (qui débute comme son assistante) et Tanit Ikao, qui reprennent aussi des caractéristiques du personnage, notamment ses cheveux ébouriffés. Blacaman voyage à travers le monde et travaille même pour le cinéma (il apparaît dans *Le cirque en folie* sortie en 1939[288]). Il se produit à de nombreuses reprises en France au Nouveau-Cirque d'abord (1925), puis au Cirque de Paris (1927, 1928) et chez Medrano (1931). En 1929, il est en tournée. En 1934, aux Nouveautés de Toulouse, il présente un spectacle complet. Il se produit aussi dans la plupart des music-halls parisiens.

Dans l'entre-deux-guerres fakirisme et séances d'hypnose sont à la mode à tel point qu'un journaliste, écrivain et prestidigitateur amateur, Paul Heuzé (1878-1938), se spécialise

---

[286] BATES Belmonte, « Blacaman hypnotiseur de fauves et de reptiles » sur *circus-parade* [en ligne], 17/05/2020, https://www.circus-parade/2020/05/17/blacaman-hypnotiseur-de-fauves-et-de-reptiles/ (consulté le 05/03/2021).
[287] RENEVEY Monica (dir.), *Le Grand Livre du Cirque II*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1977, p. 310.
[288] MARSHALL George (réal.), *Le Cirque en folie*, Universal Pictures, 1939, 79 min.

dans la divulgation des secrets de ces fakirs, médiums et autres sorciers. En 1926, il publie un livre au titre explicite : *Fakirs, fumistes et cie*[289]. L'année suivante, celui-ci fait l'objet d'une adaptation cinématographique – au titre éponyme – réalisée par Alfred Machin. En 1936, Paul Heuzé publie dans *Le Journal* un article dont le titre dit déjà tout : « Peut-on fasciner les bêtes ? Non… mais on peut les dresser ». Dans celui-ci il révèle que Blacaman (dont il a appris la nationalité italienne) travailla dans une ménagerie avant de devenir fakir[290]…

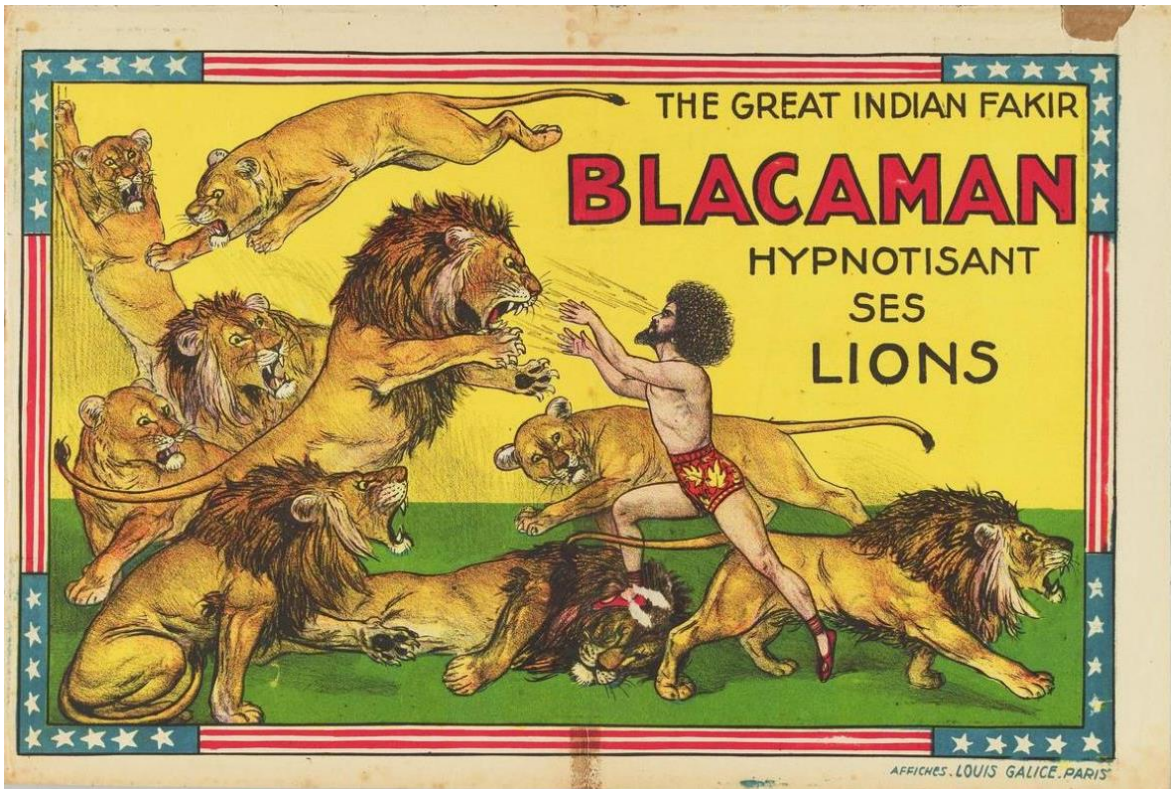

Figure 60 : Blacaman hypnotisant ses lions, affiche, vers 1925-1928 (?), Louis Galice, (Université d'Amsterdam, TEY0010004353).

Il ne s'agit pas d'illusionnisme à proprement parler, mais dans un registre proche on rencontre à l'occasion quelques ventriloques, comme Wences chez Nava (1923), Gim Lonc pour la semi-contruction Medrano (1933) et Géo Dikel chez Bureau (1939). De même, certains artistes se démarquent par des facultés curieuses. Elle est intellectuelle dans le cas des « calculateurs express » tels Inaudi vu au Cirque de Paris en 1928, M. Rocs au programme de Bureau la même année ou Harry Kahne embauché par Medrano dix ans plus tard. Elle se double d'une sensibilité artistique avec les peintres express comme M. de Henau (Zoo-Circus, 1923-1924) ou Mlle Joujou qui se prêta à l'exercice pour le gala de Molier en 1923. La

[289] HEUZÉ Paul, *Fakirs, fumistes et cie*, Paris, Éditions de France, 1926.
[290] *Id.*, « Peut-on fasciner les bêtes ? Non… mais on peut les dresser », *Le Journal* du 28/04/1936, p. 2.

démonstration se décline même pour la sculpture avec les artistes appelés « modeleurs » qui façonnent des statues de terre glaises en quelques instants[291]. Dans ce registre, on applaudit Jost au cirque Medrano en 1925. Ces propositions éclectiques ont en commun de mettre en avant une habilité particulière – un don, en quelque sorte – et de relever des attractions de variété au sens large. Au rayon des curiosités et de l'étrangeté, le cirque s'adjuge en revanche le monopole sur un autre type d'exhibitions : celle des phénomènes.

B) Phénomènes

La vogue des exhibitions de phénomènes – qu'elle revête une dimension ethnologique ou non – débute véritablement dans les années 1840 aux États-Unis avec le lancement du « Musée américain » de Barnum. Elle gagne rapidement le monde occidental dans son entier et culmine à la fin du XIXe siècle. Dans l'entre-deux-guerres, la pratique connaît cependant un déclin marqué[292]. Celui-ci découle de plusieurs facteurs. Tout d'abord, on observe d'une manière générale une perte d'intérêt pour la pure exhibition. Après des décennies à ce régime, le public n'attend plus des monstrations mais des démonstrations. Autrement dit, il désire une l'action qu'il peut aisément trouver sur les écrans de cinéma. Les circassiens doivent donc adapter leur offre s'ils souhaitent le retenir. Le déclin rapide du monde forain qui avec ses « entre-sort » avait porté ce modèle de l'exhibition, confirme que ce dernier est à présent dépassé. Ainsi, les exhibitions ethnographiques telles qu'on les pratiquait au XIXe siècle sur le mode des « zoos humains » disparaissent presque totalement des cirques. Elles sont remplacées par la participation au programme de « troupes exotiques » composées d'artistes extra-occidentaux présentant des exercices plus ou moins folkloriques qui sont désormais bel et bien considérés comme des artistes (voir p. 302).

En ce qui concerne les phénomènes humains, ces *freaks* chers à Barnum, le déclin tient aussi à d'autres raisons. Jean-Jacques Courtine en explicite quatre. Tout d'abord, dès le XIXe siècle se développe une tératologie (science des « monstres », des malformations) scientifique qui réintègre les « monstres » dans le champ de l'humanité puisqu'elle substitue au concept de monstruosité celui d'anormalité. Ce nouveau discours ne s'impose pas aux masses immédiatement mais il fait son chemin et finit par prendre le dessus sur la tératologie populaire et superstitieuse, privant les banquistes exploitant les phénomènes de leur

---

[291] « Modeleur de glaise » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[292] COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, t. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 207.

« alibi scientifique ». La diffusion de ce nouveau discours s'accompagne de plus par une « montée de la compassion » à l'égard des « monstres » qui se traduit notamment par une meilleure reconnaissance juridique. De plus – et c'est la troisième raison – les autorités considèrent de plus en plus défavorablement les exhibitions de phénomènes, redoutant que ce spectacle de la difformité et ce « voyeurisme de masse » n'entraîne une déviance morale chez la population. Enfin et surtout, le traumatisme de la Grande Guerre modifie en profondeur le regard porté sur la déficience corporelle ce qui conduit à l' « invention du handicap » et une accélération de la reconnaissance de l'infirmité qui se traduit par une série de mesures « d'intégration de reclassement et de rééducations prises au cours des années 1920 »[293]. Avec les « gueules cassées » et les mutilés de guerre, la difformité a perdu de son exceptionnalité dans la société française et elle n'amuse plus guère. On la retrouve désormais dans les foyers où elle rappelle quotidiennement un traumatisme national. Et puis cette culture de la stigmatisation de la différence s'accommode mal des principes républicains – même si, dans certains domaines la IIIe République coloniale ne se prive pas d'entretenir certaines inégalités…

Par conséquent, si l'exhibition de phénomènes n'a pas totalement disparu, dans les années 1920 les scènes les plus morbides, les personnes souffrant des malformations les plus sévères ou impressionnantes sont définitivement écartés. D'ailleurs, le terme de « monstre » n'est plus guère employé pour faire référence à un être humain. À l'instar des artistes extra-occidentaux, la plupart des phénomènes entrent désormais en piste. Ils doivent être capable de proposer une prestation artistique ce qui exclue de fait un certain nombre de profils. Dans les années 1920, des mutilés de guerre trouvent un emploi au cirque. Pinder embauche par exemple des perchistes unijambistes[294]. Ce spectacle étonne, effraie peut-être mais il contient aussi une dimension éminemment cathartique en montrant des hommes dépassant leur handicap pour accomplir certaines prouesses et continuer à vivre. En 1935, Pinder engage le Major Omi alias l'Homme-Zèbre (Horace Ridler – 1892-1969) tatoué sur la majeure partie de sa peau. L'altérité physique d'Omi ne résulte pas d'une malformation de naissance mais d'une transformation consentie ; cela la rend plus acceptable mais attise aussi une curiosité d'une autre nature chez les spectateurs qui peuvent se demander ce qui a motivé un tel choix. Depuis l'Antiquité, on prête aux autruches d'étonnantes facultés gastriques. « Dévorant tout indistinctement, elles ont la singulière faculté de tout digérer », affirmait Pline[295]. Cette

---

[293] *Ibid*. p. 226-239.
[294] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 97.
[295] PLINE, *Histoire naturelle*, X, I.

croyance perdure au XXe siècle et c'est à celle-ci que les « hommes-autruches » font référence. On qualifie de la sorte des individus qui prétendent pouvoir ingérer n'importe quoi : ampoule électriques, verre pilé, clous, pétrole[296]… L'un d'eux, un certain Raoul Némo (ou Nemo), engagé par le cirque belge Caroli de passage en Afrique du Nord, fait les délices de *L'Écho d'Alger* et l'étonnement de la population durant l'été 1928. En 1932, Bureau présente un autre homme-autruche, Kamischa. On pourrait voir dans ce genre de prestation des liens avec le fakirisme, même si on désigne les hommes-autruches de phénomène. Ils échappent pourtant à la classification classique des phénomènes puisque leur particularité est « cachée » ; elle n'affecte pas leur apparence corporelle. Dans un registre voisin, MacNorton avale et régurgite des grenouilles vivantes pour le compte de Medrano en 1936. En 1939, encore, Medrano présente les Peter Sisters, trois jeunes femmes obèses qui exécutent un tour de chant[297]. Élégant, Thétard s'en sert ensuite d'étalon pour estimer le poids de l'hippopotame des Bouglione[298]… Medrano dut payer 343 livres sterling, versées à l'Unit Production Ldt., l'agence artistique des Peter, pour les engager ; le contrat stipulait de plus que le trio devait avoir « la grande première vedette sur toute la publicité[299] ». Mais les phénomènes qui résistent le plus longtemps et le plus fortement à l'épuisement de la formule sont les nains.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, environs 1 500 d'entre eux vivent encore du spectacle en Europe et font les affaires de 71 agents artistiques[300]. Cette résistance doit en partie à une adaptation de leur mode de présentation. Les exhibitions de nains passifs tendent à disparaître et les nains participent désormais à des numéros. Plusieurs se font clowns, comme Joseph Rambelli alias Goliath, Eugène ou encore Tintin qui paraît avec son âne et son cochon chez Nava en 1929. Dans les années 1920, la presse utilise des formules telles que « Léonard et son nain » (*L'Écho d'Alger*, 1919) ou « Freddo, Sandro et leur nain Auguste » (idem, 1928), qui présentent le nain comme la possession des autres clowns. L'individu est déshumanisé et présenté comme un animal savant. En 1933, chez Bureau, un nain est la caution comique des barristes Silaghi. Le nain fait rire et semble condamné à ce rôle comique. Ces artistes professionnels ne se font certainement aucune illusion sur la nature de leur travail ; aussi bons comédiens soient-ils, ils savent que c'est d'abord et surtout leur aspect physique qui suscite ces rires qui sont en réalité des moqueries. D'autres se réunissent pour

---

[296] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 499.
[297] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 13/01/1939, p. 9.
[298] *Id.*, « Chronique du cirque. Au cirque d'Hiver : L'hippopotame Bengali – Attractions diverses », *Le Petit Parisien* du 19/03/1939, p. 4.
[299] Collection Dr Alain Frère, Contrat des Peter Sisters signé le 8 décembre 1938.
[300] COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, t. 3… op. cit.* p. 456.

former ce que l'on appelle à l'époque des troupes de « lilliputiens ». En 1932 et 1936, Bureau annonce ainsi les « 10 lilliputiens russe » de Kobi ; Amar engage la troupe de danseurs lilliputiens Max en 1934 ; Pinder programme celle de Willy Pantzer en 1936 ; enfin, les Lilliputiens de Ritter sont engagés chez Medrano en 1932 puis participent à la tournée de Medrano-Voyageur en 1936. Dans le cadre de ces troupes le parallèle avec les numéros d'animaux savants est encore plus criant. Le chef de troupe est un homme de taille normale, comme si ces personnes de petites tailles n'étaient pas capable de se gérer elles-mêmes et qu'elles étaient restées prisonnière du stade infantile. En piste, ils réalisent les mêmes exercices – danses, musiques, parodies de combats de boxe[301] –, des scénettes qui n'ont pour seul intérêt que d'être présenté par des êtres que l'on n'attend pas dans ce registre (nains ou animaux). Surtout, les formules employées pour décrire ces numéros sont transposables : kangourous boxeurs, lilliputiens danseurs ou phoques musiciens. La logique qui sous-tend les exhibitions de phénomènes humains quels qu'ils soient reste la même. Il s'agit d'étonner les spectateurs et de leur permettre d'assouvir leurs penchants voyeuristes. En se confrontant à l'altérité, ils se rassurent quant à leur propre normalité.

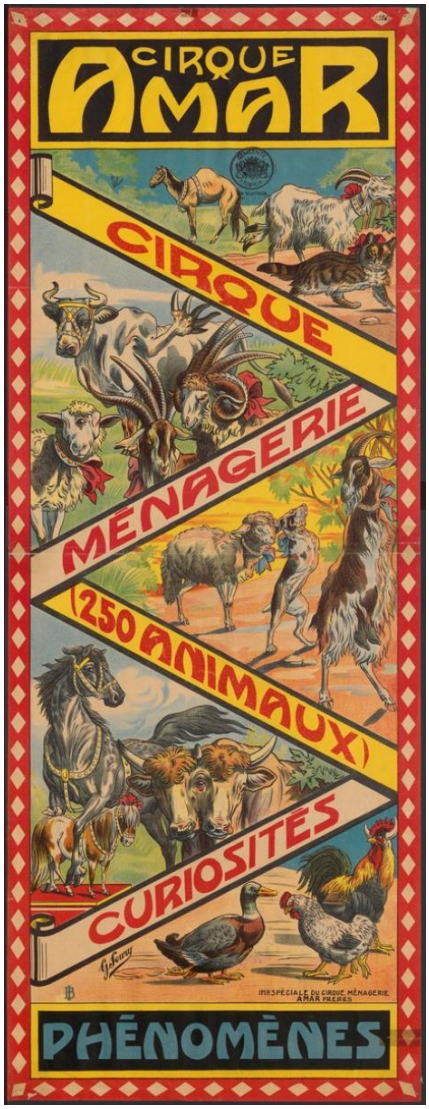

Figure 61 : Les phénomènes d'Amar, affiche de Gustave Soury, imprimerie spéciale du cirque ménagerie Amar frères, 1926, 99 x 37 cm (MUCEM, C01144.000).

Dans l'entre-deux-guerres, certains cirques possèdent encore une tente des phénomènes, en particulier le Zoo-Circus. En août 1924, on pouvait lire dans *L'Ouest-Éclair* qu'elle contenait des tortues géantes, des coqs à cornes, des chevaux à 8 pieds et des nains. On le voit, elle renfermait surtout des animaux phénomènes. L'animal phénomène possède une définition bien spécifique dans l'entre-deux-guerres. Il ne s'agit jamais d'un animal exotique mais d'un animal familier (bétail, équidé, volaille, chien ou chat) né difforme. Cette difformité-là ne semble pas plus poser problème en 1930 qu'en 1880 en revanche.

[301] DENIS Dominique, « Artistes lilliputiens » sur *circus-parade* [en ligne], 07/08/2021, https:// www.circus-parade/2016/08/07/coup-de-projecteur-artistes-lilliputiens/ (consulté le 21/05/2021).

Occasionnellement, on la représente même sur des affiches, comme-ci dessus. L'attrait pour ces animaux phénomènes conserve d'ailleurs une certaine vitalité si l'on en croit les sommes que certains directeurs consentent à investir pour les acquérir. En 1923, les Court rachètent à la ménagerie Marcel sa vache et sa chèvre à six pattes pour 3 500 francs[302]. À titre de comparaison, c'est plus que le prix déboursé par Marcel pour acheter un kangourou géant (2 000 F) ou deux autruches (3 000 F) un an plus tôt[303]. En 1929, un commerçant normand exhibait une vache phénomène (jumeau parasite) ; les Bouglione en auraient proposé 150 000 francs[304]. Le prix est peut-être exagéré mais l'anecdote montre en tout cas l'importance que conserve le secteur dans le cirque de la fin des années 1920.

[302] MUCEM, Sou.4.151.6.
[303] MUCEM, Sou.4.151.2.
[304] « Un phénomène », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 09/06/1929, p. 2.

V) De la direction aux monteurs : les circassiens de l'ombre.

Des artistes ne suffisent pas à faire fonctionner un cirque. Par conséquent, ce panorama professionnel du monde du cirque serait incomplet si l'on n'abordait pas d'autres acteurs, qui ne récoltent certes pas les applaudissements, mais sans qui aucune compagnie n'existerait. Ceux-ci se divisent en deux catégories qui présentent des situations bien différentes : la direction et les employés. Dans un environnement professionnel dominé par des entreprises familiales, le ou les directeurs incarnent l'image de marque de leur compagnie. Aussi, même si tous ne foulent pas la sciure, ils possèdent bien souvent une image publique et une célébrité parfois supérieure à celle des artistes qu'ils emploient. Il existe ainsi un véritable discours construit autour de la figure du ou des directeurs, et, plus rarement, de la directrice. La situation des employés non-artistes est bien différente. Ils occupent des fonctions variées (monteurs, chauffeurs-mécaniciens, musiciens, soigneurs, etc.) et se distinguent souvent par leur polyvalence. Ils s'acquittent de tâches pénibles pour des salaires bas et sont tout simplement indispensables. Pour autant, leur contribution n'est presque jamais soulignée et ces employés – des hommes, en grande majorité – se trouvent occultés dans la plupart des sources ou réduits à quelques lieux communs.

A) La figure du directeur

Contrairement aux États-Unis où le directeur est avant tout un *businessman*, en France il s'agit toujours d'un homme ou beaucoup plus rarement d'une femme de cirque. À ce titre, il ou elle participe généralement au spectacle. Au regard de son statut, il ne peut pas intervenir n'importe comment cependant. Le directeur s'arroge ainsi des postes prestigieux en lien avec l'image de marque de son entreprise. Or, comme dans l'entre-deux-guerres, cette dernière passe bien souvent par les animaux, beaucoup de directeurs dirigent ainsi des numéros animaliers. Trois grandes fonctions régaliennes se dégagent : les éléphants, les fauves et les chevaux. Il est d'ailleurs possible de comprendre l'histoire de la famille dirigeante à travers ce que ses membres présentent. Lorsque celle-ci est originaire du monde forain, ses membres privilégient souvent les animaux exotiques. Lorsqu'elle descend au contraire du « vieux cirque », les représentants de la dynastie préfèrent encore les chevaux. Les Rancy présentent leur cavalerie ou montent à cheval. Jules Glasner, chez Bureau, tient également la chambrière ; par surcroît, il n'engage pas de numéros de fauves marquant son attachement à la

forme ancienne. Tout au plus présente-t-il lui-même des ours écuyers au tournant des années 1930. Les Bouglione, de tradition foraine, sont suffisamment nombreux pour occuper les trois postes (fauves, éléphants et cavalerie). La présentation de la cavalerie s'inscrit, comme le rachat du Cirque d'Hiver, dans une quête de respectabilité : les Bouglione souhaitent s'imposer au même rang que les vieilles dynasties, eux qui sont des forains fraichement débarqués dans le monde du cirque à proprement parler. Leurs rivaux à la trajectoire similaire, les Amar, seraient également assez nombreux pour occuper les trois postes. Ils délèguent cependant la cavalerie à Jean Gautier – descendant d'une vieille famille équestre franco-suédoise – ce qui en dit assez long sur leurs centres d'intérêt (Shérif Amar la présente seulement de manière ponctuelle). À la manière de Krone ou Sarrasani en Allemagne, Amar aîné s'arroge en sa qualité de chef de famille la présentation du troupeau d'éléphants qui constituent la vitrine de l'entreprise. Il présente aussi les tigres, fauves rares donc prestigieux. Ali dirige les ours blancs. Enfin, Shérif, le plus jeune, dompte les lions. Mustapha, le cadet, laisse rapidement tomber le fouet pour se concentrer sur la gestion de l'affaire familiale. Depuis les coulisses, il est le véritable patron de la firme Amar. Dresseurs et directeurs présentent un même rapport à l'autorité (la terminaison commune des deux mots indique bien cette proximité). Le mariage des deux professions semble donc naturel. Puisque le rire est affaire sérieuse, il arrive aussi que le directeur soit clown. Ce cas de figure, moins fréquent, concerne surtout des entreprises plus modestes (comme le cirque Antonio). En la matière, le cirque Nava fait office d'exception.

Comme chez Amar, on trouve plusieurs exemples de « double direction » dans les grands cirques. Il existe en quelque sorte un directeur pour la piste et le public (Amar aîné) et un « vrai » directeur (Mustapha) qui s'acquitte de la gestion, des tâches administrative, traite avec les municipalités, négocie les contrats… en somme, assume la direction effective du cirque. On observe une même dissociation de la fonction chez les Court avec Alfred qui incarne l'image public du Zoo-Circus et Jules, administrateur discret, qui s'acquitte des tâches de l'ombre et n'entre guère en piste. C'est plus encore le cas de l'éphémère cirque Fratellini, administré par Gaston Desprez, et auxquels les trois frères clown servent surtout de prête-nom et de têtes d'affiches (ce qui est déjà pas mal). Dans une moindre mesure, le cas existe aussi chez Pinder avec Charles Spessardy en patron et son frère, Roger, à la présentation des fauves.

Quel que soit leur nombre, le ou les directeurs sont mis en avant d'une manière ou d'une autre par l'appareil promotionnel de leur entreprise. Leur portrait photographique orne traditionnellement la première page du programme, quand il ne figure pas en couverture.

Régulièrement, les directeurs apparaissent sur les affiches, dans un cartouche, comme des figures tutélaires, voire en vedette s'ils participent au programme. Les quatre frères Amar, en particulier, font tout autant la publicité pour leur cirque que pour eux-mêmes (exemple p. 266). Il existe deux archétypes principaux de directeur de cirque : le patron capitaliste à la Amar – qui, hors de la piste, portent le costume et fument le cigare (Figure 5, p. 59 et Figure 63) – ou bien l'entrepreneur aventurier à la Alfred Court, qui supervise le montage en tenue de cavalier, fédora sur la tête et cravache en main (Figure 62)[305]. Dans le premier cas, les directeurs font étalage de leur réussite ce qui, en creux, témoigne de leur bonne gestion. Le second archétype met quant à lui en scène un homme dynamique, à la manœuvre. Dans les deux cas, il s'agit de construire l'image d'un homme capable – une figure tutélaire. On notera que ces deux figures complémentaires de directeur s'inspirent fortement de celles que se construisent les directeurs-entrepreneurs américains. La presse généraliste relaie la même image des « patrons » et se montre généralement complaisante à leur endroit – surtout s'ils dirigent de grandes enseignes. En novembre 1932, par exemple, *L'Écho d'Alger* apprend « avec plaisir » à ses lecteurs que les frères Amar « nos plus jeunes et nos plus populaires directeurs de Cirque » ont été faits officiers du Nichan Iftikhar par le bey de Tunis[306]. Quant à *L'Ouest-Éclair*, il salue chaque année avec enthousiasme le retour du cirque Bureau et de ses directeurs à Rennes. Pour certains amateurs, la perception est tout autre néanmoins. En 1924, les sœurs Vesque écrivent ainsi dans leur journal : « Si les artistes sont généralement sympathiques il n'en est pas de même des directeurs[307]. » Leur profession ne les rend peut-être pas des plus accessibles, en effet.

Qu'en est-il à présent des directrices ? Signalons d'emblée que, dans l'entre-deux-guerres, les exemples de femmes assurant seules la direction d'un cirque sont rarissimes. On n'en recense qu'un seul à travers l'ensemble du corpus, celui de Jeanne Laurent, directrice du cirque municipale de Rouen[308]. Et, parmi les 216 enseignes itinérantes actives entre 1918 et 1939 relevées dans le *Grand répertoire illustrés des cirques en France*, Robert Barrier ne fait mention explicite que de quatre directrices dirigeant seule leur établissement : Mme Schaveryans Zepp (cirque franco-hollandais), la veuve de M. Lemeny directrice du cirque éponyme, Amélie Pignotti (cirque Pignotti) et Mme Futelais à la tête du cirque Salon après la

[305] CLUNY Charles, *Le Mystère… op. cit.* p. 7-8.
[306] « Les frères Amar à l'honneur », *L'Écho d'Alger* du 06/11/1932, p. 3.
[307] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 86.
[308] THÉTARD Henry, « La saison du cirque à Rouen », *Le Petit Parisien* du 12/11/1936, p. 7.

mort de son mari en 1920[309]. On constate que deux d'entre elles sont des veuves mais aussi qu'aucune ne dirige une compagnie de premier plan. Même dans le cas où des femmes assument la direction effective de l'entreprise, elles ne le font pas en leur nom propre et doivent être associées – au moins aux yeux du monde – à un homme, leur mari, dans la majorité des cas. On distingue ainsi deux modèles distincts de « directrices » : Mme la Directrice et Mme l'épouse du Directeur. La seconde devient directrice au même titre que la reine devient reine en épousant le roi. Dans les faits, elle ne détient aucun pouvoir effectif. Dans bien des cas, il s'agit alors d'une figure anonyme pour le public. Elle n'est que « la femme du patron ». Parfois, le public peut la voir sans le savoir. Dans les premières années du Zoo-Circus, Renée Court présente par exemple son numéro d'écuyère ; elle figure sur le programme comme « Mlle Renée » et n'indique qu'il s'agit de la compagne du directeur. De même, les épouses des frères Amar sont systématiquement ignorées. Pourtant, Amar aîné est marié à la foraine Sarah Mitchen depuis 1923, Ali épouse Renée Courtault en mars 1925 et Shérif se marie à Émilienne Cathay en janvier 1939[310]. La seule Mme Amar qui puisse être est la mère des quatre frères, Marie-Gabrielle Amar née Bonnefous (1863-1954).

Dans le cas où l'épouse de l'homme présenté comme le directeur est mise en avant comme directrice à part entière, comme Marthe Pourtier ou Anna Ferroni-Glasner (cirque Bureau), l'affaire est plus sérieuse. Comme son mari, elle ne peut pas participer au programme n'importe comment. Elle doit impérativement conservée sa distinction et donc se cantonner à un poste « féminin ». Parmi les trois postes régaliens précédemment cités, la puissance d'évocation des éléphants est trop puissante pour qu'on en confie le commandement à une femme. Il serait de plus inconvenant que la directrice présente les fauves. Restent donc les chevaux. Et l'on constate en effet que nombre de directrices s'illustrent dans le registre équestre. Régulièrement, la directrice est une écuyère de formation. Si son âge le permet, elle continue à assurer le numéro qu'elle présentait avant son mariage. Sinon, comme nous l'avons vu il est tout à fait convenable de lui confier la chambrière. Anna Ferroni s'illustre notamment dans ce registre, tout comme Marcelle Houcke-Rancy. Tilly Rancy-Price, pour sa part présente des pigeons (les oiseaux sont considérés comme des animaux féminins). Éventuellement, la directrice peut aussi présenter les otaries. C'est le cas de « Mme Sampion Bouglione » en 1935 selon les publicités parus dans *L'Ouest-Éclair*. Cette dernière n'est pas vraiment présentée comme directrice cependant.

---

[309] BARRIER Robert, *Grand répertoire illustré des cirques en France, 1845-1995*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1997, p. 109, 151, 195 et 221.
[310] DENIS Dominique, *Les Cirques des Frères Amar… op. cit.* p. 20, 40-41 et 110.

Enfin, la directrice fait parfois valoir ses talents acrobatiques, surtout dans des établissements moins huppés, comme le cirque Honorato où la directrice danse sur le fil.

Figure 62 : Alfred Court, photographie de Louis Chabriac, v. 1930 (Dominique Jando Archive – téléchargée sur *circopedia.org* : http://www.circopedia.org/File:Alfred_Court_(c.1930).jpg).

Figure 63 : Mustapha Amar, photographie, années 1930 (Collection du Dr Alain Frère).

B) Les oubliés : monteurs, ouvreuses, soigneurs, etc.

Parmi les employés de l'ombre, les monteurs sont assurément les plus nombreux. En effet, si la motorisation révolutionne l'itinérance au début des années 1920, la mécanisation ne concerne pas encore le montage et le démontage du chapiteau. Tout au long de l'entre-deux-guerres, ces tâches s'effectuent encore à bras d'homme et nécessitent des équipes importantes. Sur la photographie suivante (Figure), on voit qu'une cinquantaine d'hommes environ participent au montage du cirque Pinder et son chapiteau à deux mâts. En 1925, celui du Zoo-Circus, qui dispose d'une tente plus importante, mobilise 70 manœuvres, tous allemands ou tchécoslovaques[311]. Ces monteurs tchécoslovaques font partie de l'imaginaire de la profession. Ils l'ont si fortement marqué que « tchécos » est devenu le terme péjoratif

[311] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 209.

générique pour désigner un monteur, qu'il soit originaire de Tchécoslovaquie ou d'ailleurs[312]. Le profil des garçons de cage du Zoo-Circus devenus dompteurs indique que parmi ces manœuvres ont trouvait également des Polonais et des Hongrois. Cette main-d'œuvre étrangère se recrute à des prix plus avantageux que les travailleurs français. Cependant pourquoi les Tchécoslovaques dominent-ils la profession et non pas les Polonais ou les Hongrois ? Car, au dire des différents témoins comme Thétard ou les Vesque mais aussi d'après ce que suggèrent les faits divers, il semble bien que cela ait été le cas. Cela tient sans doute à une question de réseau. En 1922, Vojtech Trubka arrive en France avec un convoi d'hommes qui, en quittant la Tchécoslovaquie, pensaient travailler comme ouvriers mais se retrouvent finalement monteurs au Zoo-Circus[313]. L'affaire semblait entendue entre les organisateurs et la direction du cirque et le procédé rodé. Quand ce premier convoi fut-il mis en place ? On ne saurait le dire. Pourquoi en Tchécoslovaquie plutôt qu'ailleurs ? Cela tient probablement du hasard. Mais ce qui est certain, c'est qu'une fois que la filière s'est mise en place, elle a continué à fonctionner et à prospérer.

Figure 64 : Montage du cirque Pinder, photographie, v. 1920-1925 (Collection Dr Alain Frère).

Henry Thétard l'écrit sans détour, « la principale raison de la prospérité du cirque forain tient en grande partie aux équipes de monteurs et de musiciens tchèques qui acceptent de travailler nuit et jour à des tarifs qui ne sont rémunérateurs que pour ces gens sobres et

[312] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 538.
[313] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves… op. cit.* p. 43 et 47-48.

économes à l'excès. » La nature tchèque a bon dos… Le chroniquer reconnaît d'ailleurs que « de la bonne volonté de ce personnel, il s'est trouvé des directeurs sans scrupules pour abuser. Ces mauvais patrons sont heureusement l'exception[314]. » Le métier est difficile, et certains accidents surviennent. En mai 1929, le monteur d'un cirque s'installant à Chantilly est grièvement blessé par la chute d'un mât[315]. Un peu plus tard dans l'année, un employé des Amar perd la vie dans un accident semblable[316]. De plus, les comportements abusifs semblent plus répandus que ne veut bien le reconnaître Thétard. Dans *Le Mystère du Zoo-Circus*, Alfred Court supervise le montage la cravache en main. « […] Mes gaillard sont bien dressés, malgré tout, j'aime mieux être là… » dit-il[317]. Dans la réalité cette fois, Jules Court explique aux sœurs Vesque qu'il confisque immédiatement leurs papiers aux Tchécoslovaques qui arrivent au Zoo-Circus. Comme cela, ils « hésitent à quitter le cirque ». « D'autres part, au premier murmure de mécontentement, M. Court ordonne son "[Passe] à la caisse" et tout rentre dans l'ordre. » En 1925, ces hommes touchent 23 francs par jour[318].

Les monteurs ne se résignent pas toujours à leur sort. Certaines équipes protestent et se mettent en grève. Dans les années 1920 les Rancy ou le Zoo-Circus doivent faire face à des épisodes contestataires. « Mme Rancy les excuse bien volontiers, ils ont tant à souffrir ! » prétendent les Vesque. Les frères Court sont moins portés à la mansuétude. En 1927, un de leurs amis rapporte aux Vesque le procédé qui a permis au Zoo-Circus de mettre un terme aux « grèves répétées ». La direction « a renoncé au personnel uniquement tchéco-slovaque. Il y a maintenant deux équipes, l'une française, l'autre tchéco. Les hommes ne se comprenant pas ne peuvent faire cause commune[319] ! » Sporadiquement, des grèves éclates dans d'autres cirques jusqu'à la fin des années 1930. Le 3 juillet 1937, à Angoulême, les monteurs et chauffeurs de Medrano-Voyageur cessent ainsi le travail pour réclamer de meilleurs salaires[320].

Avec la mécanisation apparaissent de nouvelles professions, celles de chauffeur, mécanicien ou électricien. Ces employés qualifiés sont plus fréquemment français et recrutés, entre autre, par le biais de petites annonces. Vingt offres d'emploi ont été relevées dans les cinq journaux du corpus, essentiellement dans *L'Ouest-Éclair*. Toutes émanent de cirques voyageurs qui, à cause de l'itinérance, rencontrent certainement plus de difficulté à

---

[314] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 257.
[315] *Le Petit Parisien* du 09/05/1929, p. 3.
[316] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°10 (1929), p. 80.
[317] CLUNY Charles, *Le Mystère du Zoo-Circus*, Paris, Éditions du Zoo-Circus (Jules Tallandier), 1926, p. 7-8.
[318] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 208-209.
[319] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°8 (1927), p. 81.
[320] « Grève au cirque Médrano de passage à Angoulême », *L'Humanité* du 04/07/1937 p. 5.

embaucher du personnel que les établissements fixes qui, de surcroît, emploient probablement des équipes constituées de saisonniers habitués. Parmi ces petites annonces six sont répétées à au moins une reprise, preuve que les difficultés à engager certains professionnels sont réelles. Chauffeurs et mécaniciens sont demandés dans la moitié d'entre elles, des électriciens dans deux. En 1930, les Court pour leur nouveau cirque W. Hagenbeck sont à la recherche d'un voilier[321], dont le savoir faire en voiles et cordages peut s'avérer particulièrement utile pour manœuvrer la voile d'un chapiteau. En 1932, Palmarium propose un poste spécifique de chauffeur-afficheur et est également en quête d'un « chef d'équipe[322] ». En proportion, les monteurs ou manœuvres sont sous-représentés, avec cinq mentions seulement, mais les cirques passent par d'autres réseaux de recrutements. On retrouve aussi trois annonces pour des métiers de bureau : en 1923 et 1930, le Zoo-Circus recherche des sténo-dactylos et en 1930 Bostock propose un poste de comptable[323]. Des garçons de piste sont demandés à deux reprises, artistes ou musiciens à quatre. On retrouve encore une annonce pour un motocycliste et une autre pour un « homme-réclame »[324]. Les employés qualifiés touchent un salaire supérieur à celui des simples manœuvres. En 1926, le cirque Imperator offre 25 francs journaliers pour des monteurs mais 30 pour des chauffeurs[325]. Pour autant, les cirques ambulants semblent avoir du mal à retenir leurs employés qui, n'étant pas nés au cirque, n'y sont pas forcément attachés et s'accommodent mal à ses difficultés. En mai 1927, Périé cherche des chauffeurs. Il propose un salaire de 900 francs par mois auquel il ajoute une prime équivalente à 100 francs mensuels. Celle-ci, cependant, ne sera versée qu'au terme de la saison[326]. La mesure vise à retenir les chauffeurs pour l'ensemble de la tournée et trahit cette difficulté. Les troupes apparaissent ainsi en perpétuel renouvellement. À noter cependant que les deux tiers de ces annonces (13) ont été publiés dans les années 1920. Dans les années 1930, le contexte économique rendait plus enclin à accepter n'importe quel emploi.

La vie du cirque exige une certaine polyvalence et la plupart des employés occupent plusieurs postes. Ceux de chauffeurs et mécaniciens sont souvent jumelés et dans les années 1930, il semble aussi que le régisseur récupère de plus en plus fréquemment la casquette de chef-monteur afin de réduire les coûts. En 1938, Georges Loyal régisseur réputé du cirque Medrano souhaite contracter un engagement durant les mois de clôture du cirque

---

[321] *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 22/03/1930, p. 11.
[322] *L'Écho d'Alger* du 04/06/1932, p. 9.
[323] *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 22/08/1923, p. 7 ; du 11/06/1930, p. 11 ; du 12/06/1930, p. 12 et 13 ; et du 16/11/1930, p. 15.
[324] *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 09/06/1927, p. 9.
[325] *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 22/06/1936, p. 8.
[326] *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 18/05/1927, p. 10.

montmartrois mais y renonce finalement car il refuse de voyager avec des « chapiteaux modernes, qui sont mauvais » car « le régisseur fait le service de monteur[327] ». Ces derniers occupent fréquemment une autre fonction comme musicien ou garçon de piste. D'autres se font soigneurs et, en effet, les rares patronymes de gardiens qui apparaissent dans la presse laissent deviner des origines slaves ou magyares. Hervé Lauwick écrit que dans la ménagerie du cirque Medrano, le gardien des chevaux lit un journal tchécoslovaque. Puis, avec légèreté, il fait remarqué : « Les amis des éléphants [sont] généralement tchécoslovaques… On n'a jamais su pourquoi. Les éléphants passent pour être très intelligents. Ils doivent comprendre sans leçons le slovaque, langue difficile[328]. » La raison en est pourtant fort simple et répond à des enjeux économiques… Il en résulte que la plupart des soigneurs ne possèdent aucune qualification en la matière (il n'en existe de toute manière aucune, à cette époque). Ils se forment donc « sur le tas » et commettent parfois des imprudences ou des maladresses qui provoquent des accidents. Ainsi en 1931, l'employé d'un cirque installé à Vichy se fait déchiqueter le bras en servant leur repas aux tigres[329]. En 1936, à Tlemcen, un tigre du cirque Amar tue un commis qui nettoyait sa voiture-cage[330]. Le gardien étourdi qui oublie de verrouiller la cage d'un fauve constitue aussi un motif récurent des faits divers, lorsqu'il s'agit de trouver un bouc-émissaire.

Non-artiste, pantres et, le plus souvent, d'origine étrangère, ces employés de l'ombre sont ignorés par le public et largement déconsidérés par les banquistes. À la différence de certains artistes ou des membres de la direction, ils ne voyagent pas avec leurs familles. La barrière linguistique renforce encore leur isolement, de sorte qu'ils forment une troupe dans la troupe. Leur monde ne laisse pas de place aux femmes. Celles qui s'acquittent de tâches hors de la piste sont bien souvent des girls ou des artistes qui en plus de leur numéro s'improvisent ouvreuses ou vendeuses de programmes. En 1923, pour son poste de sténodactylographes, le Zoo-Circus demande par exemple un homme de préférence. De plus, la plupart des petites annonces pour des chauffeurs ou des manœuvres comportent la mention « célibataire » ou « célibataire de préférence ». Parmi les petites annonces relevées dans la presse, seules trois sont ouvertes aux femmes. En 1931, le Zoo-Circus souhaite des sténo-dactylos « sérieuses » ;

---

[327] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°19 (1938), p. 34.
[328] LAUWICK Hervé, « Les tigres sont les plus vivants… art. cit. »
[329] *L'Écho d'Alger* du 23/08/1931, p. 4.
[330] « Dans une ménagerie. Un homme est déchiqueté par un tigre », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 08/01/1936, p. 3.

en 1919, Joyat demande des ouvreuses à Alger[331] ; et en 1936, un certain Perez cherche une assistance pour un numéro de cirque ou de casino[332].

L'orchestre tient une place à part dans cette corporation. Dans l'entre-deux-guerres, son rôle est essentiel puisque les bandes-sons enregistrées n'en sont encore qu'à leurs débuts. Dans ses chroniques, Henry Thétard indique que certains cirques allemands perpétuent la tradition du double orchestre, formule qu'il estime la bonne car elle permet d'éviter tout temps mort[333]. Toutefois, cette pratique est révolue en France, car elle engendre des frais trop importants. Dans un même souci d'économies, les musiciens sont souvent issus des rangs des monteurs. Malheureusement on ne dispose pas d'information au sujet du cachet perçus par ces hommes ; on peut toutefois supposer qu'ils percevaient des émoluments majorés par rapport aux monteurs ordinaires. Les programmes vendus aux spectateurs comportent traditionnellement une page sur laquelle apparaissent les noms des principaux membres de la direction, les notables du cirque en quelque sorte. Celui du chef d'orchestre y figure en général, ce qui indique qu'il s'agit d'une figure plutôt estimée. Grâce aux patronymes, on se rend compte qu'une partie est originaire d'Europe centrale ou orientale mais peut-être pas dans des proportions aussi écrasantes que ne le laisse entendre les commentateurs divers. Cependant, la nationalité du chef d'orchestre n'est pas forcément corrélée à celle de ses musiciens, même si l'on peut supposer que le plus souvent – ne serait-ce que pour des impératifs de compréhension mutuelle – c'est le cas. Ainsi, parmi les nombreux chefs d'orchestre passés par le Zoo-Circus (qui à partir de 1923 employait deux orchestres : un pour le cirque et l'autre pour la ménagerie) ou les autres cirques dirigés par les Court on retrouve C. Venturi (1921), Florimond (fin 1921), Rozaneck (1922-1925), Hossmann (1923), Boston (1924), Horcsich (1925), F. Nelson et H. Davis (1926-1928), Mathas ou Matas (1927-1928), Pesek (1930), Nicolas Pavlik (1930) et Pouchkine (1931). Chez Amar, l'influence tchèque est nettement plus perceptible ; les chefs d'orchestres successifs sont MM. Novak (années 1920), Vapenick (1932-1933), Van Hasbrouck (1934), Ladislav Pavlicek (1935-1936) et Joseph Hull (1938). Medrano-Voyageur (1936-1937) confie la direction de ses musiciens à M. Vapenick. Pour leur part, les Bouglione embauchent M. Klauber dans les années 1920. En 1936, ils confient l'orchestre du cirque itinérant à M. Kojeck ; en revanche, M. Brunel dirige celui du

---

[331] *L'Écho d'Alger* du 08/08/1919, p. 3.
[332] *L'Écho d'Alger* du 22/03/1936, p. 10.
[333] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Un groupe de littérateurs et de journalistes français à la première berlinoise du Cirque Sarrasani », *Le Petit Parisien* du 20/02/1930, p. 7 ; *id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 27/05/1931, p. 7 ; *id.*, « Chronique du cirque. Deux chapiteaux. — Le Zoo-Circus à Luna-Park. — Le cirque Strassburger à Hambourg », *Le Petit Parisien* du 09/09/1931, p. 4.

Cirque d'Hiver. Ce dernier avait déjà dirigé les musiciens du Nouveau-Cirque et du Cirque de Paris et assurait également un rôle de compositeur[334]. Avec le chef d'orchestre cependant, on quitte le monde des simples employés.

VI) Le cirque, une tour de Babel.

Après avoir présenté les différents métiers du cirque, plusieurs zones d'ombres persistent sur cette corporation. La dernière partie de ce chapitre se propose ainsi de revenir sur le profil sociologique des circassiens au sens large en interrogeant la manière dont les circassiens se perçoivent eux-mêmes, comment cette corporation internationale se structure et comment elle intègre ou non des individus extérieurs. En somme il s'agit de comprendre en quoi les circassiens font communauté ou plutôt font *communautés,* au pluriel. Il existe en effet plusieurs façons d'être circassien et de le devenir et tous ne se considèrent pas d'égale manières. « Une littérature à l'eau de rose veut nous persuader que les gens du cirque "sont les plus braves gens du monde" », s'amuse Henry Thétard. Cette image d'Épinal voudrait aussi présenter le cirque comme une corporation unie, une grande famille. « Cela fait bien rire les circassiens eux-mêmes », rapportent Thétard. « Ils savent que dans leur monde comme dans tous les autres, il y a des braves gens et d'autres qui le sont moins. » Et d'ajouter : « Ceux qui les connaissent ne pensent pas que le respect absolu du bien d'autrui soit leur qualité principale[335]. » Le chroniqueur grossit peut-être un peu le trait, mais on ne peut pas lui donner tort sur toute la ligne pour autant. Les gens de cirque ne se considèrent certes pas tous en égaux.

A) Pantres et dynasties. Comment devient-on circassien ?

Le monde de la banque est fortement attaché à la notion dynastique. Les circassiens n'ont pas le sang bleu mais de la « sciure dans les veines ». Il y a ceux qui naissent au sein de la communauté des gens de cirque – les « enfants de la balle » – et ceux qui naissent à l'extérieur. Les premiers appellent les seconds les « pantres ». Le terme possède le même sens que le *gadjo* des Gitans : il désigne de manière péjorative un individu extérieur à la

---

[334] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : la Perle du Bengale, pantomine-féérie en six tableaux », *Le Petit Parisien* du 21/12/1935, p. 8.
[335] *Id.*, « Le cirque : son public - son spectacle - ses acteurs », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1952, p. 687-703.

communauté. On dit encore la « pantraille » pour désigner le public ou le trèpe, de manière dépréciative[336]. Par surcroît, tous les circassiens ne s'estiment pas égaux. Dominique Denis distingue au sein d'un cirque un « système de castes, parmi lesquelles figurent les circassiens de lignée ancienne, les grandes familles, les moins renommées, les artistes enfants de la balle, les artistes dits *paysans* [c'est-à-dire nés pantres], les techniciens spécialisés et enfin les *galoupes*[337]. » Parmi ces circassiens de lignées ancienne, Henry Thétard – qui parle d' « aristocratie banquiste » – distingue les Blondin, Loyal, Gillet, Dumos, Corty, Cuzent, Soullier, Bouthors, Houcke, Rancy et Plège. Un certain nombre de ces familles ne sont plus en activité en 1919-1939. Au cours de la période en France, on retrouve principalement des Loyal, Houcke, Plège et Rancy[338]. Au rang des grandes familles, on peut notamment citer les Bouglione, forains qui s'embourgeoisent d'une certaines manières au cours de la période. Leurs méthodes de contrecarre agressives ne sont toutefois pas du goût de tous et, dans les années 1920 surtout, ils pâtissent d'une mauvaise réputation dans le milieu. En 1928, Marthe et Juliette les décrivent comme « la terreur de toutes les entreprises actuelles[339] ». Les familles moins renommées, plus confidentielles aux yeux du grand public, sont légions : Badolly, Cassuli, Falck (ou Falk), Farina… Les artistes enfant de la balle désignent des personnes de naissance banquiste mais qui ont décidé de quitter le cirque familial afin de poursuivre leur propre carrière artistique. Parfois, ils n'ont pas eu le choix puisque leur famille ne possède plus de cirque. Les Althoff, d'une très ancienne lignée allemande, sont de ceux-là. On a déjà rencontré de nombreux « artistes paysans », le plus cité étant Alfred Court. Enfin, techniciens et commis sont presque tous des pantres – ou des « paysans » – en plus de ne pas être artistes ; cela les place logiquement au bas de l'échelle sociale des chapiteaux.

Dans cette logique dynastique, le mariage constitue un enjeu important. Comme dans l'Europe d'Ancien Régime, il s'inscrit d'abord dans une logique d'alliance et peut être le prélude à des associations temporaires ou durables. Une logique d'entre-soi prévaut et l'on se marie généralement avec ses pareils. C'est ainsi que Marcelle Rancy, fille d'Alphonse, épouse Jean Houcke. En 1924, le cousin de Marcelle, Henri (1896-1972), fils de Napoléon Rancy (1866-1932), épouse pour sa part Mathilde « Tilly » Price (1895-1977), descendante d'une grande dynastie anglaise[340]. Les Bouglione quant à eux, se lient avec une autre famille foraine, les Belges Van Been, à travers le mariage de Rosalie Van Been dite Rosa (1910-

---

[336] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 71, 309, 435 et 558.
[337] DENIS Dominique, *Dossier de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 31.
[338] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 91.
[339] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°9 (1928), p. 111.
[340] GARNIER Jacques, « Mme Henri Rancy », *Le Cirque dans l'Univers*, n°107, 1977, p. 30-31.

2018) et Joseph Bouglione (1904-1987), célébré en 1928 dans la cage aux fauves[341]. Le mariage peut également servir de porte d'entrée dans le milieu ou de moyen de légitimation, notamment pour les pantres qui épousent un ou une banquiste. En 1925, Alfred Court épouse ainsi l'écuyère Renée Vasserot descendante de vieille famille banquiste, rencontrée chez Pinder en 1905-1908[342]. Des Vasserot apparaissent régulièrement dans les programmes ou l'organigramme du Zoo-Circus, notamment Eugène et Édouard, frères de Renée, qui s'occupent des chevaux, entre autre. Le mariage de Sarah Caryth avec André Rancy confirme quant à lui la bonne intégration de l'artiste dans son monde d'adoption.

Comment devient-on circassien, donc ? Dans la plupart des cas, on est circassien par la naissance et on le reste, forgé dans l'enfance par ce qu'Henry Thétard aime à qualifier d' « éducation » ou d'« école banquiste ». Les différents éléments énoncés peignent le tableau d'un monde endogame, extrêmement refermé sur lui-même. Selon cette vision, le bord de piste et la gardine s'érigent en barrières étanches ; le public et les artistes appartiennent à deux mondes bien cloisonnés. Pour partie, cette vision est vraie. Chacun reste à sa place. Toutefois, le cirque s'impose en phénomène de masse et les chapiteaux parcourent le territoire en quête d'un public qu'ils souhaitent toujours plus nombreux. Ce paradoxe d'une ouverture commerciale mais d'une fermeture professionnelle ne peut résister bien longtemps. Et si le monde banquiste pratique très largement l'entre-soi, des brèches existent néanmoins pour ceux qui souhaitent tenter l'aventure. Un pantre désireux de franchir la gardine peut ainsi suivre différents scénarios. Nous en avant déjà rencontré quelques uns.

Considérant que la ménagerie foraine et le cirque partagent le même écosystème, on laissera de côté les nombreuses personnes qui passent de l'une à l'autre (Marcel, Martha la Corse, les Amar et autres Bouglione). Une première solution consiste en revanche à devenir artiste dans un autre secteur avant de se faire recruter par un cirque. Il s'agit de la voie suivie par plusieurs dompteuses qui ont commencé comme danseuses. On peut également citer le cas de nombreux artistes passant, ponctuellement ou définitivement, du music-hall au cirque, tel le dresseur de primates Gendre-Working qui alterne entre scène et piste[343], les clowns Recordier et Boulicot qui quittent l'Empire pour rejoindre Medrano en 1934[344] ou encore le fakir Blacaman que l'on a déjà rencontré. Alfred Court a en quelque sorte fait de même. Il a

---

[341] « Un mariage dans une cage aux lions », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 06/01/1928, p. 2.
[342] COURT Alfred, « Du cirque, du vrai cirque », *Le Cirque dans l'Univers*, n°16, 1954, p. 17-23 ; Collection du Dr Alain Frères, Mémoires manuscrites d'Alfred Court, après 1953, p. 1 ; DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit*. p. 66.
[343] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Dans les coulisses… avec Richelieu », *Le Petit Parisien* 27/05/1934, p. 7.
[344] *Id.* « Chronique du cirque. La réouverture de Medrano », *Le Petit Parisien* du 23/09/1933, p. 5.

intégré le monde du cirque alors que celui-ci était en pleine croissance, que la gymnastique était à la mode et enseignée à l'extérieur du chapiteau et que les familles banquistes ne pouvaient pas forcément satisfaire toute la demande. Le cirque a en effet un important besoin de main-d'œuvre, d'artistes mais aussi de techniciens ou d'ouvriers, d'hommes corvéables et peu regardant sur les conditions de travail. Les familles circassiennes, qui ont acquis ce savoir-faire, monopolisent les professions artistiques mais délèguent les autres, qu'elles jugent dévalorisantes, aux « paysans ». Pour les pantres, il est donc possible d'entrer « par le bas ». Beaucoup ne font que passer, mais ceux qui parviennent à se faire remarquer ont espoir de s'élever dans la hiérarchie – dans celle de l'équipe technique déjà, et pourquoi pas artistique ensuite. C'est le parcours de Vojtech Trubka. Ceux qui intègrent le milieu par ce biais ne peuvent pas aspirer à toutes les disciplines artistiques, cependant. De nombreux pantres se tournent ou sont dirigés vers les animaux. Leur présentation et leur dressage requièrent en effet des compétences que l'âge (tout proportion gardée) n'empêche pas d'acquérir, tandis l'acrobatie repose sur un ensemble de compétences et d'aptitudes développées par un entraînement remontant souvent à l'enfance. Les numéros acrobatiques restent donc l'apanage des enfants de la balle. Des exceptions existent cependant, notamment dans des disciplines relevant du champ gymnique, comme le trapèze volant. Les Algévol ou encore les Rixford se sont formés dans des gymnases tandis que les Zemganno ont été constitués par le journaliste circophile Jean Barret[345]. Ainsi, si le monde du cirque est régi par des idées dynastiques qui accordent beaucoup d'importance au « sang », il n'est pas totalement fermé à l'intégration d'individus extérieurs. Les modèles d'intégration présentés dans ce paragraphe sont les plus fréquemment rencontrés. Cependant, il faut garder à l'esprit que c'est de parcours individuels dont il est question. Or, en la matière on ne peut jamais totalement parler de généralités ; aucune histoire n'est tout à fait identique à une autre.

B) D'où viennent les artistes et existe-t-il des spécialités nationales ?

Cette question de l'appartenance banquiste a conduit à évoquer différentes histoires personnelles dont plusieurs ont traversé les frontières. Cela amène une autre question fondamentale : celle de la nationalité et donc de l'internationalité. Précisons d'emblée que cette partie ne traite que de la nationalité des artistes sur lesquels il est bien plus aisé d'établir des statistiques que sur les autres employés. Cela ne signifie pas qu'il soit possible d'établir

[345] ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes… op. cit.* p. 79 et 88.

une origine pour chaque artiste rencontré. Ainsi, parmi les 1909 artistes ou troupes en activité du corpus, une origine n'a pu être identifiée[346] que dans 515 cas, soit pour 27 % d'entre eux. Pour 28 de plus, la nationalité est incertaine. Cela réduit significativement le corpus. Les artistes français représentent 170 occurrences, soit un tiers du total. Autrement dit, cela signifie que 77 % des artistes dont la nationalité a été établie sont d'origine étrangère. Il s'agit d'une proportion très importante, d'autant qu'il faut rappeler que la grande majorité des noms relevés dans la presse française l'ont été dans des articles qui concernent des spectacles vus en France – à l'exception de quelques *Chroniques du cirque* consacrées à des cirques allemands ou anglais. Cela montre à quel point le cirque est un secteur internationalisé dès la première moitié du XXe siècle. Ce chiffre doit être relativisé cependant puisque ce résultat tient en bonne part aux biais des sources utilisées. D'une part, cette proportion ne s'applique qu'à un quart des artistes du corpus et rien n'indique qu'elle soit exactement représentative des trois quarts restants. Par ailleurs, ce corpus dans son ensemble se compose d'artistes qui, dans une majorité, travaillaient pour des grands cirques, autrement dit les plus susceptibles de recourir aux services d'artistes étrangers ou du moins à celui des vedettes étrangères. Cela conduit à soulever une seconde limite : si l'origine de beaucoup de ces artistes a pu être identifiée, c'est bien car il s'agit de ceux qui ont laissé le plus de traces, en d'autres termes de ces artistes que l'on range usuellement dans la catégorie des « artistes internationaux » qui, comme cette appellation l'indique, sont plus à même de travailler dans différents pays. La plupart ne se sont donc produits que ponctuellement en France (et dans les meilleurs établissements) ; mais il s'agit aussi de l'une des spécificités de la carrière circassienne. Cela ne signifie pas pour autant que ces chiffres ne veulent rien dire. Les grands cirques français emploient bel et bien de nombreux artistes étrangers.

Le corpus recense des ressortissants de 29 pays différents : 18 pays européens (Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, France, Hongrie, Italie, Lettonie, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni, Russie, Suède, Suisse et Tchécoslovaquie), 3 africains (Égypte, Maroc et Soudan), 3 américains (États-Unis, Mexique et Panama), 3 asiatiques (Chine, Inde et Japon) et 2 océaniens (Australie et Nouvelle-Zélande). Le corpus contient également 17 cas de double-nationalité ; pour partie, il s'agit de troupes composées d'artistes aux origines différentes, comme le duo franco-italien Athéna (mains à mains). À noter que l'Italie est impliquée dans 10 de ces cas d'origine multiple. Ces artistes ne sont pas pris en compte dans la suite, tout comme ceux dont la nationalité est incertaine. On travaille

[346] Ces nationalités ont été relevées directement dans les sources ou bien dans des ouvrages postérieurs.

ainsi à partir d'un échantillon de 497 artistes ou troupes. Parmi les pays étrangers, les plus représentés sont l'Italie (65 occurrences) et l'Allemagne (59) qui devance largement les États-Unis (36), la Chine (22) et la Grande-Bretagne (19). Tous les autres pays cumulent moins de 15 occurrences chacun.

On remarque que les deux premières places sont tenues par des pays qui possèdent une frontière terrestre avec la France. Si on ajoute aux artistes italiens et allemands ceux originaires des autres nations frontalières, le total se porte à 155 occurrences soit 47, 4 % de l'ensemble des artistes étrangers. Si l'on y adjoint les ressortissants de pays non-frontaliers mais voisins pour considérer l'Europe de l'Ouest dans son ensemble (33 occurrences supplémentaires qui correspondent aux artistes autrichiens, britanniques, néerlandais et portugais), on aboutit à 57, 5 %. Enfin, l'Europe entière cumule 69,1 % (226) des artistes étrangers. Le cirque français est international, certes, mais il recrute en priorité dans son environnement proche. Outre les raisons géographiques, cela tient aussi au fait que l'Europe constitue l'un des principaux, si ce n'est le principal réservoir d'artistes mondial (et certainement le premier réservoir d'artistes adaptés aux goûts européens). Toute l'Europe n'est pas concernée de la même manière cependant, et c'est bien d'Europe occidentale que proviennent la majeure partie des artistes. Les artistes soviétiques en effet s'exportent très peu. Le corpus ne comporte que cinq artistes originaires d'Union Soviétique. Si l'on se penche sur leur parcours personnel, on découvre que deux au moins (Maria Raspoutine et le Letton Victor Saulevitch) sont des exilés. À ces cinq artistes ajoutons les Italo-Russes de la famille Truzzi (6 occurrences) qui ne quittent pas le territoire soviétique à n'importe quelles conditions. En 1925, Bertram Mills ayant engagé la cavalerie Truzzi pour son Olympia Circus aurait versé une caution de 300 000 francs pour assurer le régime soviétique qu'elle rentrerait bien en URSS[347]…

Les États-Unis constituent le principal pourvoyeur d'artistes non-européens. On pourrait cependant considérer les 36 occurrences (11 % des artistes étrangers) comme un chiffre assez faible au regard de la place tenue par le cirque étatsunien sur l'échiquier circassien mondial. Cependant, les artistes étatsuniens ne s'exportent pas plus en Europe car le marché intérieur est déjà extrêmement demandeur. Le modèle à trois pistes qui constitue la norme aux États-Unis réclame en effet un nombre d'artistes moyen largement supérieur que la piste unique européenne. Cela explique peut-être aussi en partie la rareté des artistes latino-américains en Europe (10 occurrences) qui sont plus facilement embauchés aux États-Unis.

[347] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 186.

On constate d'ailleurs qu'en dépit du goût prononcé du cirque français pour l'exotisme, les artistes extra-occidentaux sont largement minoritaires dans ce corpus. L'Asie et l'Afrique ne compte que 15,3 % (50) des artistes étrangers recensés. Plus des deux tiers sont chinois (22) ou japonais (14) ; le Maroc arrive en troisième position avec 7 entrées. Ces artistes possèdent par ailleurs des spécialités bien définies : les Chinois et les Japonais appartiennent quasiment tous à des troupes folkloriques tandis que l'intégralité des Marocains sont des sauteurs-pyramidistes.

Cela conduit à s'interroger sur la corrélation entre l'origine et la discipline d'un artiste. Autrement dit, existe-t-il des spécialités « nationales » ? Si l'on considère le cas de ces artistes asiatiques et nord-africains, on serait tenté de répondre oui. Celui des artistes hongrois et roumains renforcerait ce sentiment. Sur 10 occurrences (6 hongroises et 4 roumaines) : 3 concernent des sauteurs à la bascule et 3 autres des barristes. Si on laisse de côté ces cas de nationalité et de disciplines comptant peu de représentant pour prendre un peu hauteur, on se rend compte cependant que les choses ne sont pas si simples. Dans bien des cas, le nombre de ressortissant d'une nation donnée et le nombre de praticiens d'une discipline dont la nationalité a pu être établie est insuffisant pour tirer des conclusions à partir de cet échantillon. Quelques catégories offrent cependant un échantillonnage suffisant pour avancer quelques pistes : il s'agit des dresseurs-dompteurs en particulier de fauves, des artistes équestres au sens large, et des clowns.

La suprématie franco-germanique en matière de dressage se confirme. Sur les 125 dresseurs-dompteurs à l'origine identifiée, 49 sont français et 35 allemands, soit 67,2 % du total. Elle est encore plus importante dans la présentation des fauves puisque 58 des 78 dompteurs ou dompteuses de fauves recensés sont français (35) ou allemands (23), soit 74,3 %. L'Italie qui compte 13,1 % de l'ensemble des artistes du corpus, est en revanche totalement sous-représentée avec 3 dresseurs à peine (2,4 %). Dans le domaine équestre, le constat et tout autre puisque 20 écuyers sur 69 (29 %) sont italiens (hors binationaux). À nouveau la France est bien représentée avec 25 occurrences (36,2 %). L'Allemagne en revanche est beaucoup plus en retrait avec 4 occurrences (5,8 %). Par l'intermédiaire de son personnage le clown Frisco, Charles Cluny affirmait dans *Le Mystère du Zoo-Circus* : « Un clown n'a pas le droit d'être français s'il veut réussir[348]. » Est-ce bien vrai ? La nationalité de 81 clowns ou comiques du corpus a pu être établie avec certitude. Parmi eux, 27 sont français, soit le tiers correspondant à la répartition des artistes français dans le corpus global. On note

[348] CLUNY Charles, *Le Mystère… op. cit.* p. 11.

en revanche une surreprésentation des clowns latins. Les artistes italiens, espagnols et portugais représentent 16,1 % du nombre d'artistes total (80 sur 497) mais 38, 3 % des clowns (31 occurrences) ; les Italiens à eux seuls se partagent 24 occurrences. Ces statistiques mettent bien en relief la popularité des clowns latins sans que celle-ci soit numériquement écrasante pour autant[349].

Ainsi, quelques tendances semblent effectivement se dégager. Et si le terme de « spécialités nationales » est peut-être un peu excessif, au moins peut-on parler de préférences nationales dans certains cas. Par exemple, les artistes français semblent avoir une prédilection pour les numéros animaliers – 74 artistes français sur 169 sont dresseurs ou écuyers (43,8 %) – et dans un moindre mesure la comédie (27 occurrences) et le trapèze volant, puisque 12 des 17 troupes de volants dont l'origine a été déterminée sont françaises. De même, la prédilection des artistes italiens pour la comédie et l'art équestre apparaît clairement ; les deux tiers des artistes italiens recensés (44 sur 65) s'illustrent dans ces disciplines. Enfin, la réputation des Allemands en matière de dressage se confirme avec 59,3 % (35 sur 59) des artistes allemands répertoriés comme dresseurs. Les tendances mises à jour par le corpus restent toutefois à confirmer par des sondages menés à plus grande échelle. Toutefois, des préférences nationales semblent bien exister. Reste donc à répondre à la question suivante : comment émerge-t-elle ? Le cas du domptage est particulier et l'on a déjà souligné le rôle joué par les « écoles » allemandes (Hagenbeck ou Krone). Pour ce qui touche aux autres disciplines, on renverra à ce qu'est le monde circassien : une industrie organisé autour de cellules familiales. Le poids de la transmission familiale est déterminant dans la formation des artistes et d'autant plus dans cette première moitié du XXe siècle où les écoles de cirque n'existent pas. C'est ainsi que se perpétuent d'authentiques traditions et savoir-faire familiaux et il n'est pas rare de voir un fils reprendre le numéro de son père. À la suite de quelques ancêtres pionniers, des préférences nationales se sont ainsi installées et renforcées au fil des décennies.

[349] On trouvera en volume d'annexe des tableaux détaillés faisant la synthèse de cette question nationale avec les répartitions par nombre d'artistes total et disciplines.

Le cirque français dans l'entre-deux-guerres.

Entre innovation, culture de masse et imaginaire colonial.

Tome 2

Chapitre III : Un temple de l'évocation. La question des imaginaires au cirque.

Chapitre IV : Les animaux au cirque : imaginaires, pratiques et perceptions.

Sous la direction de Pierre KARILA-COHEN

Mémoire final de M2 Histoire HISS

Juin 2021

Quentin VILLA

UNIVERSITÉ RENNES 2

Illustration de couverture : « Les quatre frères Amar et leurs meutes de fauves », affiche de Gustave Soury, impriemerie spéciale du cirque-ménagerie Amar Frères, 1925, 120 x 160 cm (Université d'Amsterdam, C02421.000).

CHAPITRE III : Un temple de l'évocation. La question des imaginaires au cirque.

Figure 65 : Helios/Togare chez Krone, photographie de Carl Fernstädt, 1926 (Université d'Amsterdam, TEY001013464).

Au sens courant, le mot « imaginaire » est plutôt employé en qualité d'adjectif pour qualifier ce qui relève de l'imagination, de la fantaisie autrement dit un objet fictif[1]. Employé comme substantif et en tant que notion de sciences humaines et sociales, le terme possède une valeur différente. Simplement, on peut définir l'imaginaire comme la manière dont un individu, un groupe ou une société perçoit le monde qui l'entoure. Voici la définition qu'en donne le linguiste Patrick Charaudeau et que l'on retiendra dans le cadre de ce mémoire :

> L'*imaginaire* est un mode d'appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle […] construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s'y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. Il résulte d'un processus de symbolisation du monde d'ordre affectivo-rationnel à travers l'intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective. Ainsi, l'imaginaire a une double fonction de création de valeurs et de justification de l'action[2].

L'imagination, ce « processus de symbolisation », ne constitue plus alors un acte créateur mais un processus interprétatif qui créé du sens pour l'individu en situant l'objet considéré dans son système de représentations. L'imaginaire est donc éminemment culturel et se trouve imbriqué aux notions d'image, de signe et de symbole. L'image constitue l'unité de base de l'imaginaire ; elle constitue une « représentation mentale par rapport à un modèle ». Le signe pour sa part est « l'unité de base d'un système de signification. […] Le signe possède la caractéristique d'être arbitraire, n'impliquant pas un lien naturel entre signifiant et signifié. » Le symbole peut être une image ou bien un mot. Il se différencie du simple signe car « il est porteur d'une charge sémantique qui transcende le sens propre » et requiert une interprétation. « Lorsque le signifié n'est pas perceptiblement présent et présentable, nous nous retrouvons face à un symbole », résume Valentina Grassi[3].

Le cirque, à travers les images qu'il construit et les symboles qu'il mobilise constitue un formidable terrain pour étudier les imaginaires. Au cirque, l'imaginaire est omniprésent. Le cirque constitue lui-même un imaginaire à part qui est convoqué à travers des films (*Le Cirque* de Charlie Chaplin) ou des romans (*Les Frères Zemganno* d'Edmond de Gongourt), mais à travers ses spectacles et sa réclame il mobilise lui-même une multitude d'imaginaires constitués à l'extérieur de son cercle mais qu'il réinvestie et se réapproprie. Ces

---

[1] « Imaginaire » sur cnrtl.fr [en ligne], https://www.cnrtl.fr/definition/imaginaire (consulté le 05/06/2021).
[2] CHARAUDEAU Patrick, « Les stéréotypes c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux » dans BOYER Henri (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène, t. 4 : Langue(s), discours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49-63.
[3] GRASSI Valentina, *Introduction à la sociologie de l'imaginaire*, Toulouse, Érès, 2005, p. 14-15.

représentations sont de natures variées. En premier lieu, on pense à tous les imaginaires à caractère géographique relevant de l'exotisme et imprégné de culture coloniale ; mais ils ne sont pas les seuls. Ils peuvent être anciens, comme l'orientalisme, ou d'émergence beaucoup plus récente comme l'imaginaire sportif. À travers ce chapitre il s'agit donc de décrire les principaux imaginaires mobilisés par les cirques en France dans les années 1920 et 1930, d'en analyser les éléments constitutifs (archétypes, stéréotypes, références) et la mise en œuvre et de tâcher de comprendre ce que cela nous apprend sur les goûts du public de l'époque et la manière dont il perçoit le monde qui l'entoure. Dans un premier temps, il sera question des rapports que le cirque entretient avec le temps, aussi bien le passé que son époque. Les imaginaires géographiques et l'exotisme feront l'objet de la deuxième partie et la question des artistes extra-occidentaux, centraux dans ces représentations de l'ailleurs, celui de la troisième. Enfin, une dernière partie sera consacrée aux relations complexes qu'entretiennent cirque et cinéma à travers la réappropriation de références cinématographiques par les artistes de cirque.

I) Le cirque et le Temps.

En 1920, le cirque est déjà un art ancien. Son entrée de plain pied dans la culture de masse se fait au prix d'un changement de paradigme, processus au cours duquel le cirque semble renoncer à une partie de son héritage. Mais, dans le même temps, il recourt à de nombreuses références « historiques » ou mémorielles visant à se construire une légitimité et une respectabilité tout en intégrant des innovations et des références de son temps afin de satisfaire à son obsession pour la nouveauté. Pour reprendre une formule quelque peu éculée, certes, le cirque d'entre-deux-guerres cherche donc une forme d'équilibre entre modernité et tradition. Cette partie analyse ainsi les rapports qu'entretient le cirque avec son héritage et la mémoire circassienne d'une part et avec la société de son époque, d'autre part. Elle vise à comprendre comment ces relations influencent le spectacle de cirque d'entre-deux-guerres et ce que cela nous apprend de la société française des années 1920 et 1930.

A) Le cirque et l'Histoire, le cirque et son histoire.

Si l'histoire académique s'est longtemps désintéressée du cirque, le cirque accorde en revanche et depuis longtemps une place importante à sa propre histoire, comme en témoigne le nombre conséquent d'histoires « amatrices » écrites depuis le début du XXe siècle. On l'a vu également avec l'importance de la notion de filiation, d'héritage et la prégnance de l'idée dynastique dans le monde circassien. L'attachement à l'histoire se manifeste aussi à travers le poids des traditions. Le cirque en tout cas n'hésite donc pas à mettre en scène l'histoire mais également *son* histoire. L'on observe la persistance d'un décorum militaire marqué, censé faire référence aux origines militaires de ce spectacle. Mais l'on remarque également que les circassiens cherchent à établir un curieux parallèle entre cirque antique et cirque moderne qui se traduit par le déploiement – dans certains numéros – d'un imaginaire antique ou mythologique.

1) Le cirque et son héritage : le décorum militaire.

Le cirque est à l'image de son clown. Il possède une face lumineuse mais également une part d'ombre. Il fascine autant qu'il inquiète et nombreux sont les préjugés qui entourent

le monde circassien. Afin de ne pas rebuter son public, l'industrie cherche donc à se construire une image sérieuse, respectable. Pour cela, elle s'appuie sur une part de son héritage, quitte à la surévaluer, ses origines militaires. Elle se choisit ainsi une histoire officielle, celle de l' « invention » du cirque moderne par Astley, l'ancien dragon britannique, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Un voile est posé sur la longue tradition foraine et banquiste préexistante. L'histoire d'Astley permet de justifier la mise en place d'un décorum emprunté à la tradition militaire destiné à assoir la légitimité du cirque en contrebalançant son héritage saltimbanque, mal perçu en Europe. L'imaginaire martial imprègne ainsi la culture circassienne occidentale à tous les niveaux et nombre d'éléments aujourd'hui indissociable du cirque traditionnel renvoient à la culture militaire.

On la retrouve tout d'abord dans l'organisation, en elle-même, surtout au sein des grandes compagnies itinérantes comme le Zoo-Circus ou Amar. Toutefois, cette rigueur renvoie à un impératif concret d'efficacité plutôt qu'à une question de construction d'image, même si elle y contribue indirectement. Nous ne développerons donc pas plus. Certaines pratiques, en revanche, cherchent directement à mettre en avant le sérieux de l'établissement, comme la tradition de la barrière. La barrière désigne les employés du cirque alignés devant l'entrée des artistes au cours de la représentation[4]. Ils évoquent ainsi une rangée de soldats prêts à être passés en revue. L'image tranche parfois avec ce qui se joue sur la piste, singeries des clowns ou bouffonneries de chimpanzés en tutu. Au XIXe siècle, ce sont les artistes eux-mêmes qui composent la barrière ; mais au XXe siècle, preuve de l'embourgeoisement de la profession, ce ne sont plus que les garçons de piste et des girls. Henry Thétard le regrette fort[5]. Quoiqu'il en soit, même s'il est moindre qu'autrefois, un certain effet perdure.

Il est encore renforcé par le port de l'uniforme. Celui-ci est généralisé et s'applique à quasiment l'ensemble des employés du cirque : garçons de pistes, ouvreuses, confiseurs, vendeurs aux caisses… Le dolman en constitue la pièce maîtresse. Cette veste d'apparat d'origine turque fut introduite en France – et plus largement en Europe occidentale – par les premiers hussards dont elle constitue longtemps le vêtement caractéristique. Au XVIIIe, elle est adoptée par de nombreux corps de cavalerie à travers l'Europe. Lorsqu'il passa des haras au théâtre équestre, Astley la conserva et elle devint la tenue attitrée de l'écuyer avant de se diffuser au monde du cirque dans son ensemble[6]. Au XXe siècle, le dolman n'évoque rien de

---

[4] PIERRON Agnès, Dictionnaire de la langue du cirque, Paris, Stock, 2003, p. 88-89 ; « Barrière » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie du Cirque de A à Z*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2013 [livre numérique, non paginé].
[5] THÉTARD Henry, *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, 1978, p. 257 et 260-262.
[6] AIROLDI Serge, *Costumes de cirque*, Rodez, Éditions du Rouergue, p. 16-18.

la Hongrie au public français aux yeux duquel il incarne le vêtement circassien par excellence. Le dolman constitue également un marqueur social tout autant qu'un signe ostentatoire de richesse. Les cirques les plus puissants fournissent bien sûr les plus beaux uniformes à leurs employés, manière de mettre en avant leur réussite tout en se distinguant des autres établissements. Les employés du Zoo-Circus revêtent par exemple des uniformes rouges, la couleur traditionnelle, mais chez Amar ils portent une veste verte aux boutons dorés, une cravate jaune et des gants blancs[7].

Sur ce plan, le cirque ne fait pas figure d'exception. Dans la première moitié du XXe siècle, l'uniforme civil est en effet beaucoup plus courant qu'aujourd'hui, notamment dans les professions associées au luxe – groom, chauffeur, etc. L'uniforme circassien fait donc coup double en renvoyant d'une part à une idée de sérieux et d'autre part à celle de standing. Au sein de la troupe, tout le monde ne porte pas le même dolman cependant. Il peut se charger de plus de brandebourgs, de galons et de dorures et ainsi singulariser certaines figures en affirmant leur statut supérieur aux simples galoupes : le maître de manège (M. Loyal), un artiste voire le directeur. Dans l'entre-deux-guerres, ces derniers ont néanmoins tendance à se distinguer par le port d'un autre « uniforme » – le costume trois pièces, symbole de réussite capitaliste – comme on l'a déjà évoqué.

Outre les écuyers, le dolman est également fortement associé aux dompteurs. Cette figure du dompteur portant moustache et tenue militaire qui défie, fourche au poing, les fauves dans les cages exiguës des ménageries foraines est plutôt caractéristique de la Belle Époque, il est vrai[8]. Occasionnellement, elle subsiste toutefois dans les années 1920 et 1930. Roger Spessardy décrit la tenue qu'il portait pour sa première de dompteur, à la fin de la saison 1929 : « un superbe costume en drap bleu roi ; dolman à brandebourgs foncés soulignant en même temps le col et les bords de celui-ci, galons à la lézarde sur les manches, col rabattu et cravate claire, pantalon droit à la baguette de la même teinte que les brandebourgs, souliers vernis[9] ». Une affiche de 1933 signée Antonin Magne donne à voir le même costume ; elle y ajoute une généreuse rangée de médailles[10]. Dans le cas d'un dompteur, le costume joue ici plusieurs fonctions. Tout d'abord, il renvoie l'image d'un homme autoritaire et capable. Il attire de plus sur celui qui le porte le respect voué par la

---

[7] DENIS Dominique, *Les cirques des frères Amar*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, p. 82.
[8] TAIT Peta, *Wild and Dangerous Performances. Animals, Emotions, Circus*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 39 et 43 ; *id*., *Fighting nature. Travelling menageries, animal acts and war show*s, Sydney, Sydney University Press, 2016, p. 179.
[9] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves chez Pinder*, Paris, Guy Authier, 1978, p. 111.
[10] Université d'Amsterdam, C03081.000.

majorité des Français à son armée. Les médailles servent à renforcer cet effet ; elles sont en effet l'apanage des braves et des héros. Elles permettent de surcroît de placer le dompteur au-dessus des autres porteurs d'uniforme, les simples commis. Enfin, le costume donne à rêver. Il ne correspond pas à ceux que connait le spectateur moyen et porte donc une certaine charge exotique. Qui sait si celui qui le porte n'arrive pas tout droit de Bulgarie ou d'Uruguay ? La tenue coloniale est quant à elle fréquente dans les années 1920 et 1930. Elle donne à rêver la figure d'un vétéran des campagnes coloniales qui seraient allé capturer lui-même les bêtes qu'il dompte à présent.

Les hommes en charge de la présentation des éléphants portent également fréquemment une veste militaire. En effet, les présentations d'éléphants, du fait du rapport d'échelle entre l'animal et son dresseur, donnent à voir de la manière la plus spectaculaire qui soit la domination humaine sur la nature et le règne animal[11]. Celui qui les dirige est donc associé au plus haut degré d'autorité. Le port de l'uniforme s'inscrit parfaitement dans cette logique. Pour faire « couleur locale », il est courant – notamment chez les cornacs allemands – d'associé le port de cet uniforme à des éléments renvoyant à l'imaginaire des Indes, notamment le turban. La veste à brandebourgs contrebalance ces accessoires renvoyant à une culture que les Européens estiment inférieure à la leur et donc moins à même d'exercer un empire quelconque – sur les hommes ou les bêtes. En Allemagne, Sarrasani, surnommé le « maharaja », présente de la sorte. Son compatriote, Adrian Singel (« Singel's » sur les programmes), peut-être inspiré par lui, revêt un accoutrement similaire (Figure 66). Singel cornaque les éléphants du cirque Strassburger. Il se produit à Paris à quatre reprises, au Cirque d'Hiver (1928, 1933, 1934) et chez Medrano (1931). Culture militaire et exotisme ne sont en effet pas incompatibles. Les présentations de pachydermes en bon ordre dégagent quelque

Figure 66 : Adrian Singel, carte postale, 1929 (Université d'Amsterdam, TEY001015941).

[11] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 79.

chose d'éminemment martial, renvoyant aux antiques images d'éléphants de guerre. Cet héritage guerrier se perçoit encore dans les présentations de djiguites. Des « combats » chorégraphiés font partie des exercices classiques présentés par les troupes asiatiques[12] ; en 1933, le programme d'Amar annonçait ainsi : « Hankou Troupe, jeux et combats chinois ». Enfin, l'une des pièces les plus emblématiques de l'uniforme militaire de la première moitié du XXe siècle résulte d'une appropriation culturelle. Importés d'Inde par l'armée britannique, les jodhpurs se sont ensuite diffusés à la plupart des armées européennes. Ces pantalons de cavalerie dessinent une silhouette caractéristique et font partie de l'uniforme de nombreux officiers européens (Grande-Bretagne, France, Allemagne, Italie, Espagne, Grèce...). Paradoxalement, si les jodhpurs sont porteurs d'exotisme aux yeux du public ce n'est pas en raison de leur origine indienne mais parce qu'ils font partie de la tenue traditionnelle de l'officier colonial.

Outre les costumes, un autre élément important du décorum militaire est l'orchestre. En bon traditionnaliste, Henry Thétard est inflexible : un orchestre de cirque ne saurait être autre chose qu'une fanfare, « la musique de cuivres […] nécessaire aux mâles représentations de l'arène[13] ». Le chroniqueur soulève un point important : le virilisme. L'armée est une affaire d'homme, comme toutes les choses sérieuses à une époque où la femme est considérée comme une éternelle enfant. Dans les années 1920 et 1930, le cirque possède une répartition genrée des tâches et des disciplines extrêmement stricte. De façon générale, il s'agit d'un milieu dominé par les hommes, mais qui compte aussi plus d'hommes que de femmes. Les disciplines les plus prestigieuses sont dominées par les hommes. Et s'il existe bien des vedettes féminines, il s'agit souvent de femmes qui présentent des « numéros d'hommes », comme les dompteuses. Si cette transgression est possible c'est d'abord car l'on vient au cirque pour assister à l'extraordinaire (au sens premier du terme) et donc que ces transgressions font vendre et sont érigées en attractions. Pour en revenir à la fanfare, la musique est une affaire sérieuse qui conditionne la réussite du spectacle ; elle est donc dévolue aux hommes qui, dans l'esprit, la joue *pour* des hommes (marches militaires). Les cuivres, et pas n'importe lesquels, les trompettes, y tiennent le rôle principal mais également les tambours dont les roulements martiaux pleinement intégrés à l'imaginaire collectif signalent l'éminence d'un exercice particulièrement difficile ou périlleux.

---

[12] DENIS Dominique, « Combat » dans *id.*, *Encyclopédie du Cirque de A à Z*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2013 [livre numérique].
[13] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.*, p. 257.

Là encore, la tradition semble toutefois décliner par rapport au XIXe siècle. Ainsi, Thétard regrette que dans certains établissements les musiciens aient abandonné le port de l'uniforme. Mais, pire, dans les années 1930 le nouveau rythme à la mode, le jazz, fait irruption sous le chapiteau. Intolérable pour le chroniqueur, qui écrit : « Cet accompagnement en hystérique trépidation perpétuelle, que la passagère folie du jazz essaie d'imposer aux spectacles de cirque aussi bien qu'aux revues de music-hall, suffit, à mon goût, pour gâcher le meilleur programme[14]. » Dans la seconde moitié des années 1930, il fustige régulièrement les directeurs qui font le choix de cette nouvelle musique. En 1937, il loue Medrano-Voyageur dont l'orchestre « galonné sur toutes les coutures » se compose de « vingt-quatre bons musiciens tchèques qui soufflent gaiement en fanfare[15] ». Un an plus tôt, il critiquait en revanche les Amar – qui lui inspirent pourtant une grande sympathie à l'ordinaire – pour ce que le chef d'orchestre du Nouveau-Cirque de la rive gauche préférait le saxophone à la trompette[16]… Tout le monde ne partage pas l'avis de Thétard cependant. En 1937, Jean Laurent, un de ses camarades de rédaction publie un billet intitulé « Jazz sur piste » – preuve que la question préoccupe tout de même le petit monde des critiques de spectacle parisiens. Il estime pour sa part qu'il s'agit d'une évolution logique, car le cirque est « le miroir ou se reflète tous les mondes ». « Pourquoi alors le jazz, qui est la forme musicale la plus représentative de notre époque, serait-il déplacé sur une piste ? » demande-t-il[17].

2) Le cirque et l'Antiquité.

Les renvois à l'Antiquité sont nombreux au cirque. Ils concernent principalement l'Antiquité romaine. En effet, s'il peut être hasardeux d'établir des parallèles historiques entre les jeux du cirque et le cirque moderne, les circassiens eux-mêmes s'affranchissent sans vergogne de ces réserves d'historien. Les premières références au cirque antique se trouvent dans le vocabulaire. Il est vrai que le mot « cirque » en lui-même découle du latin *circus*, le cercle. Au cirque, ce cercle est d'abord incarné par la piste couverte de sciure ou de sable qui ne va pas sans rappeler, pourquoi pas, l'arène romaine ; dans certains documents le terme « arène » se substitue parfois, d'ailleurs, au mot « piste ». De plus, durant l'entre-deux-guerres, le mot « belluaire » est utilisé comme synonyme de « dompteur de fauves » et, dans

---

[14] *Ibid.*
[15] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Medrano-Voyageur », *Le Petit Parisien* du 13/03/1937, p. 8.
[16] *Id.* « Chronique du Cirque. Le Nouveau-Cirque de la rive gauche », *Le Petit Parisien* du 26/10/1936 p. 7.
[17] LAURENT Jean, « Jazz sur piste », *Le Petit Parisien* du 05/02/1937, p. 2.

le milieu de la ménagerie foraine, la fosse désigne un certain type de baraque[18]. On observe d'ailleurs un parallèle symbolique entre dompteurs de fauves et gladiateurs[19]. Portés au pinacle, ils ne sont pas tout à fait fréquentables pour autant. On ne voudrait pas que son fils devienne belluaire ou que sa fille en épouse un. Les dompteurs en effet sont issus des rangs des banquistes ou les ont rejoints ; c'est une corporation déconsidérée. Par ailleurs, ils travaillent avec des bêtes ce qui constitue le lot habituel de professions qui se situent au bas de l'échelle sociale, notamment les paysans. Ils sont donc un peu sauvages eux-mêmes. Spectateurs et dompteurs doivent rester chacun dans leur monde, de part et d'autre des grilles.

On peut se demander si ces références discrètes à l'Antiquité ne s'inscrivent pas elles aussi dans une stratégie de légitimation du cirque qui consisterait, cette fois, à en faire remonter l'origine à la glorieuse Rome et à inscrire cette idée dans l'imaginaire collectif. Peut-être l'objectif est-il aussi de profiter de la vogue des péplums qui connaît un premier âge d'or dans les années 1910-1925[20], à laquelle des banquistes (en particulier des dompteurs) avaient d'ailleurs prêté leur concours et leurs animaux[21]. Martha la Corse revêt ainsi un costume à l'antique composé d'un plastron d'une jupe à lamelles, d'une coiffe en forme de casque et de bottes évoquant des *caligæ* romaines. Il emprunte autant aux représentations d'Athéna, d'un centurion romain et d'une gladiatrice. Sur d'autres clichés, Martha porte une tunique en peau de léopard ; mais tous les accessoires antiquisants demeurent. Elle entérine à travers ce costume d'Amazone un statut de femme transgressive que sa profession lui impose de fait. À cette exception notable près, le costume de gladiateur ne fait pas partie de la panoplie classique du belluaire dans l'entre-deux-guerres. Les dompteurs gladiateurs se développent surtout à partir des années 1950 avec l'Italien Darix Togni (1922-1976), l'Allemand Wolfgang Holzmaïr (1932-2013) ou l'Espagnol Ángel Cristo (1944-2010).

Durant l'entre-deux-guerres, les références à l'Antiquité sont en revanche fréquentes dans le champ de la force. Bien sûr, on retrouve de nombreuses références à Hercule (jamais Héraclès, d'ailleurs) mais aussi à l'Ancien Testament avec Sanson – le Russe Alexander Zass (1888-1962) choisit Sanson pour nom de piste[22]. Un « hercule » désigne de manière courante

---

[18] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 10.

[19] Sur les gladiateurs antiques, on renverra à l'ouvrage d'Anne Bernet : BERNET Anne, *Histoire des gladiateurs*, Paris, Tallandier, 2014 (première éd. en 2002).

[20] BAECQUE (de) Antoine, « L'imaginaire historique du péplum hollywoodien contemporain », *Le Débat*, n°177, 2013, p. 72-81 ; DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris/Lausanne, Nouveau Monde Éditions/Cinémathèque suisse, 2009 (rééd. augmentée de 2013 au format PDF), p. XX.

[21] « Cirque antique et "péplums" » dans ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1984, p. 11-15.

[22] BEUMERS Birgit, *Pop Culture Russia! Media, Arts, and Lifestyle*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005, p. 281.

un homme fort[23]. Si elle est peu représentée en cage, la gladiature est en revanche régulièrement convoquée lors de ces numéros de force. Dans les programmes on les colonnes des journaux apparait de temps en temps la mention « gladiateur(s) ». Dans le corpus, « The Great Hugo Sport », les Pomi, les Romyas et les Valdor sont présentés ainsi. L'appellation, destinée à stimuler l'imaginaire du public, ne désigne pas un type de numéro précis. Le clou du numéro des Pomi consiste à tirer un char par les omoplates (Figure 70). Les Romyas pour leur part, présentent un numéro d' « art et force » (mains à mains). Des combats chorégraphiés figurent parfois au répertoire des troupes chinoises. On appelle parfois ces « combattants » des gladiateurs ; les sœurs Vesque, entre autres, utilisent l'expression[24].

Dans la première moitié des années 1920, les Ferraris, acrobates de force, maquillent habillement leur installation dans des colonnes antiques, livrant leur réinterprétation personnelle du mythe des Colonnes d'Hercule. Sur l'aquarelle reproduite ci-après, ils portent une tenue limitée, à dominante noire, qui évoque assez indistinctement la gladiature (Figure 68). Les sœurs Vesque ont réalisé des travaux préparatoires sur les Ferraris, les montrant dans des costumes différents. L'un penche plus directement vers la gladiature avec une culotte de maille[25] tandis que l'autre présente une note plus hellénistique avec des teintes bleues et une jupe brodée d'une bande reprenant un motif de vagues stylisé (la grecque)[26]. Quelle que soit la civilisation visée, l'évocation du monde antique reprend les mêmes codes vestimentaires : jupette, sandales et corps largement exposé. Pour le public des années 1920 et 1930, l'Antiquité est visiblement un pays chaud. Les mêmes normes prévalent lorsqu'il s'agit de convoquer l'Égypte pharaonique, comme avec les Pharamon (Figure 67) ; la note égyptienne vient surtout de la coiffe, très librement inspirée du némès.

Le volet équestre, à travers les « jeux romains », constitue le dernier pan de l'évocation antique au cirque. Créée par l'écuyer français Paul Cuzent en 1840, l'expression désigne un travail à quatre chevaux menés par un écuyer debout sur deux d'entre eux (un pied sur le dos de chacun)[27]. Ce numéro, présenté dans un costume antiquisant, reprend en fait les éléments de celui appelé « la poste ». Chez Medrano, ces jeux romains sont présentés par Fred Petoletti (1932 et 1936), les frères Carré (1935) ou encore les cousins Henri et Albert Rancy (1936). Une aquarelle des sœurs Vesque montre André Rancy – le frère d'Albert – exécuter

---

[23] PIERRON Agnès, *Dictionnaire… op. cit.* p. 330-331.
[24] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 23 et carnet n°10 (1929), p. 50.
[25] MUCEM, 1968.102.1601.4.
[26] MUCEM, 1968.102.1601.2.
[27] DENIS Dominique, « Jeux romains » dans *Encyclopédie… op. cit.* ; THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Thérèse Renz à Medrano », *Le Petit Parisien* du 21/09/1932, p. 7.

ce numéro dès 1922 (Figure 69). Enfin, on présente dans les grands cirques-hippodromes des attractions équestres qui renvoient de façon beaucoup plus directe au monde romain : des courses de chars. À propos du programme de Krone en 1929, Henry Thétard écrit : « Le spectacle se termine, comme dans toute arène qui se respecte, par des courses de cavaliers debout et de chars romains[28]. » Dans les faits, ces numéros restent rares car ils nécessitent un espace que n'offre pas la piste standard de 13 mètres de diamètre. En France, on en voit lors du passage de Krone en 1931 puis au Cirque des cirques de Jean Houcke en 1937. Son fils, Gilbert, conduit l'attelage[29].

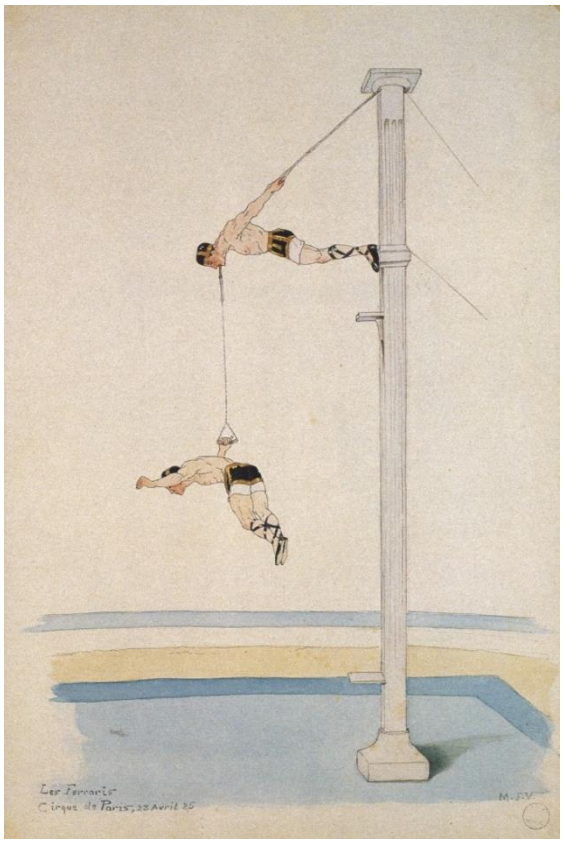

Figure 68 : Les Ferraris au Cirque de Paris, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1925, 30 x 20.1 cm (MUCEM, 1968.102.127).

Figure 67 : Les Pharamon au cirque d'Amiens, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1927, 30 x 20.3 cm (MUCEM, 1968.102.198).

[28] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le cirque de l'avenir. — Arène ou piste circulaire ? — La colossale ménagerie de Krone. », *Le Petit Parisien* du 17/06/1929, p. 5.
[29] *Id.* « Chronique du cirque. Le Cirque des cirques au Grand Palais », *Le Petit Parisien* du 15/08/1937, p. 7.

Figure 70 (ci-dessus) : André Rancy au cirque Alphonse Rancy (Asnières), aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1922, 20.3 x 30.2 cm (MUCEM, 1968.102.103).

Figure 69 : Les Pomi au Cirque d'Hiver, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1923, 29.8 x 20.2 (MUCEM, 1968.102.155).

B) Le cirque et son époque

Pour pleinement s'intégrer dans le phénomène de culture de masse, le cirque se doit d'être pleinement ancré dans son époque. Cet ancrage prend des formes diverses et répond à différentes problématiques. Les cirques, d'abord, cherchent à rallier le plus large public ; pour cela, ils cherchent à être « dans le temps » en se conformant à certaines modes traversant le monde de la culture et du divertissement au sens large. Ensuite, les cirques sont lancés dans une course effrénée à la nouveauté qui les conduit à suivre de près l'actualité mais aussi l'innovation technologique. Plus largement le cirque se conforme aux systèmes de valeurs et de pensées de son temps. Enfin, les circassiens sont des femmes et des hommes de leur temps soumis aux influences extérieures ; celles-ci transpirent parfois dans leur travail sans qu'elles soient forcément intégrées consciemment.

1) Le cirque et l'innovation technologique

Le progrès technologique offre des opportunités en termes d'innovation spectaculaire dont le cirque ne manque pas de se saisir. Les numéros cyclistes sont à la fois héritiers de cette innovation mais répondent aussi à l'actualité de l'entre-deux-guerres. Apparus lors d'un premier élan de popularité du cycle dans la seconde moitié du XIXe siècle, ils sont ravivés par

la popularité du Tour de France, lancé en 1903, qui dans constitue durant l'entre-deux-guerres « une authentique fête populaire[30] ». Dominique Kalifa distingue deux phases dans la diffusion du vélocipède : un « âge bourgeois » à la fin du XIXe siècle, « où la bicyclette séduit classe dirigeante et classe des loisirs » puis un « âge populaire » à partir de 1900 lorsque « les élites se tournent vers l'automobile[31] ». Ce temps correspond également au basculement progressif du cirque vers le spectacle de masse. En proposant ses attractions cyclistes, celui-ci s'est donc toujours adapté à son public.

L'innovation technologique trouve aussi sa place au cirque à travers les attractions automobiles (des numéros de casse-cou principalement) et, *a fortiori*, ceux mettant en scène les progrès de l'aéronautique. L'admiration que suscitent les acrobates aériens rejoint ainsi la fascination exercée par la conquête des cieux. En 1919, le Nouveau Cirque annonce « le Dirigeable ». Les Kimris, dans les années 1930, fixent leur trapèze sous un modèle réduit d'avion, l' « avion infernal ». En 1924, l'aéronautique se concrétise au Cirque d'Hiver de manière encore plus littérale puisque l' « aviateur » Peuillot donna des démonstrations de saut en parachute[32]. On pense aussi aux avions publicitaires du Zoo-Circus et d'Amar. Cette exaltation de la technique et du progrès se perçoit enfin dans l'attraction de l'homme ou la femme-obus – que l'on appelle plus couramment, et à tort, l'homme ou la femme-canon[33]. Ce numéro sensationnel, dans lequel le casse-cou voue sa vie à une machine et son bon fonctionnement, symbolise à sa manière la foi dans le progrès technique.

2) Le cirque et la culture sportive.

On a déjà évoqué de nombreux éléments du spectacle de cirque faisant référence à la culture sportive : culte des corps mis en avant dans certaines disciplines, popularité du cycle et de la gymnastique, etc. Dans un autre registre, le sport sert parfois de prétexte aux pitreries des clowns ou aux cascades des acrobates comiques. Ajoutons que le cirque et le sport partagent parfois les mêmes lieux. Dans les années 1920, le Cirque de Paris accueille par exemple des rencontres de boxe – comme le cirque Price de Madrid – ou d'escrime ; tandis que certains acrobates font leurs armes au sein des gymnases, comme Alfred Court. En 1936,

---

[30] KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 52.
[31] *Ibid.* p. 51.
[32] « L'aviateur Peuillot expérimente un nouveau parachute dans la salle du cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 13/03/1924, p. 2.
[33] L'homme-canon est un artiste de la catégorie des hommes forts qui prétend arrêter un boulet tiré par une pièce d'artillerie. L'homme-obus est celui qui se substitue audit boulet ; on peut aussi lire « homme-projectile ». ADRIAN Paul, *En piste les acrobates*, Paris, Paul Adrian, 1973, p. 100.

Henry Thétard prête d'ailleurs sa plume à une revue sportive bimensuelle, *La Culture physique*, pour retracer la carrière acrobatique de l'ancien directeur du Zoo-Circus[34]. Il convient de mentionner, encore, les sportifs qui se reconvertissent au cirque, et pas toujours dans des disciplines acrobatiques d'ailleurs, à l'instar du dompteur Johnny de Kok (ancien boxeur). Mais parfois le sport et les sportifs se prêtent directement aux jeux de la piste, notamment dans les années 1930.

Dès la fin du XIXe siècle, on observe de premières incursions de sportifs sur la piste, notamment à travers les pantomimes nautiques du Nouveau Cirque. Parfois, on procédait à des démonstrations plus étonnantes, comme du ski, toujours au Nouveau Cirque en 1906[35]. Dans l'entre-deux-guerres, plus de sports d'hiver mais toujours des sports aquatiques. En 1919, le Nouveau Cirque annonçait « les Sports nautiques ». Au début des années 1930, la pantomime nautique connaît un regain d'intérêt en France, après que le genre ait rencontré un certain succès en Allemagne à la fin de la décennie précédente. Dans plusieurs cas, les cirques français réemploient d'ailleurs le matériel de leurs devanciers allemands[36]. Ce genre de présentations permet notamment des démonstrations de plongeon (sport olympique depuis 1904). En 1930 et 1931, le Cirque d'Hiver accueille ainsi une troupe de « plongeuses californiennes ». L'établissement ne possède pas encore de piste nautique – elle est construite en 1933. Le numéro s'achève donc « par le plongeon de miss Swan Ringens du haut de la coupole [22 mètres] dans une piscine de faible diamètre construite par la direction pour la circonstance[37] ». En 1933-1934, Pinder propose son « Cirque sous l'eau » en tournée, ce qui constitue un petit tour de force technique. Pour « justifier » l'attraction nautique « du point de vue sportif » le cirque engage une « plongeuse professionnelle », une certaine Simone qui s'élance depuis une hauteur de trois mètres dans un bassin d'un mètre de fond seulement[38].

Dans les années suivantes, Pinder se fait une spécialité de l'engagement de sportifs professionnels. En 1936, la vedette du programme est dévolue au boxeur Marcel Thil (1904-1968), champion du monde des poids moyens en 1932. L'expérience, concluante, est reconduite en 1938 après que Marcel Thil ait remporté une nouvelle ceinture mondiale dans l'intervalle. Le boxeur, avec différents partenaires, livre un combat d'exhibition sur un camion aménagé en ring. « Il est évident que ce genre d'exhibition était assez loin du cirque,

---

[34] THÉTARD Henry, « Un grand gymnaste : Alfred Court », *La Culture physique*, n°550, février 1936, p. 52-54.
[35] DENIS Dominique, « Skijoering » dans *Encyclopédie… op. cit.*
[36] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A propos de la pantomime nautique », *Le Petit Parisien* du 24/11/1932, p. 7 ; « Pantomime nautique » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[37] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La question des taxes, vitale pour le cirque. […] A Medrano : la troupe Allison, les ours écuyers de Glasner », *Le Petit Parisien* du 03/02/1930, p. 2.
[38] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves chez Pinder*, Paris, Guy Authier, 1978, p. 138.

de son spectacle habituel », admet Roger Spessardy, « mais le public affluait par l'attrait que présentait pour lui le champion inscrit à notre programme[39]. » Encore plus éloigné du cirque peut-être, pour la saison 1937 les Spessardy engagent quatre champions cyclistes : Charles Pélissier (1903-1959), André Leducq (1904-1980), Pierre Magne (1906-1980) et Ferdinand Le Drogo (1903-1976). « Ils faisaient plusieurs courses sur home trainers reliés à des cadrans dont l'aiguille indiquait la vitesse de chacun » ; les vélos d'appartement étaient installés sur un « wagon-podium toujours installé à l'entr'acte ». Portée par l'enthousiasme suscité par ces figures du Tour, la tournée rencontre un succès analogue à celui de la saison 1936, selon Roger Spessardy[40].

Pinder n'exerce pas le monopole sur le cirque sportif cependant. Henry Thétard mentionne des exhibitions de boxeur dans les cirques et salles de spectacles dès les années 1900, notamment avec les boxeurs étatsuniens James J. Jeffries (1875-1953) et Sam McVey (1884-1921)[41]. Le poids coq panaméen Alfonso « Al » Brown (1902-1951) avait déjà tourné avec le cirque Amar en 1933. D'ailleurs, Roger Spessardy tait le fait que Marcel Thil n'ait pas réservé son baptême de cirque à Pinder ; il l'avait effectué chez Medrano, au début de l'année 1936. Il revient dans ce cirque pour trois jours, du 30 avril au 1er mai, avec son partenaire Kia Nitram et touche 10 000 francs pour la prestation[42]. Jérôme Medrano tente une expérience la saison suivante en faisant du coureur Jules Ladoumègue (1906-1973) la vedette de son programme de fin d'année. Étonnement, Henry Thétard trouve la démonstration fort à son goût[43]. Enfin, spectacle sportif par excellence, le catch est, dans la seconde moitié des années 1930, porté au cirque par Charles Rigoulot qui a lâché ses haltères pour se consacrer aux démonstrations de lutte. Il s'agit alors d'un divertissement « fort à la mode » qui rappele « les lutteurs que l'on voyait de moins en moins dans les fêtes foraines[44] ». Avec son entraîneur Arpino, Rigoulot se produit d'abord dans l'enceinte de Medrano en janvier 1936 avant de passer la saison chez Pinder. Il est ensuite la vedette de Bureau en 1938.

Les logiques qui sous-tendent ces exhibitions sportives s'apparentent à celles évoquées précédemment. On retrouve une petite part d'inconscient : la culture sportive infuse l'époque ce qui rejaillit « naturellement » dans un spectacle de masse. Néanmoins, la plupart des références à la culture sportive sont faites à dessin, « pour sacrifier au goût du temps »,

---

[39] *Ibid.*, p. 157.
[40] *Ibid.* p. 159.
[41] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Exhibition de Marcel Thil », *Le Petit Parisien* du 10/02/1936, p. 8.
[42] Collection Dr Alain Frère, contrat signé par Marcel Thil le 13 avril 1937.
[43] *Id.*, « Chronique du cirque. Ladoumègue à Medrano », *Le Petit Parisien* du 15/11/1937, p. 8.
[44] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.,* p. 156.

comme l'écrirait Henry Thétard. L'engagement de champions s'inscrit pleinement dans la logique de vedettariat. « Il n'y avait pas à vrai dire de vedettes de cirque, on ne parlait pas de ses artistes comme de ceux du cinéma, du music-hall et des champions sportifs », explique Roger Spessardy[45]. On constatera enfin que c'est toujours de champions dont il est question et non pas de championnes ; dans l'entre-deux-guerres, le sport féminin ne compte pas…

3) Le cirque, l'actualité et la mode

Le cirque d'entre-deux-guerres se caractérise par sa grande plasticité et sa capacité à s'adosser à l'actualité du moment. La manière dont il intègre la culture sportive (même si celle-ci résulte plutôt d'une tendance de fond) en constitue un premier exemple. Les sportifs choisis ne sont pas de vieilles gloires retraitées mais sont encore en activité : Marcel Thil remporte un titre mondial entre ses deux engagements chez Pinder. Le cirque est aussi prédisposé à répondre à l'actualité culturelle. On reviendra plus loin sur les liens qu'il entretient par exemple avec le cinéma. Le succès récolté par l'Exposition coloniale de Paris qui enregistre plus de 33 millions d'entrées entre mai et novembre 1931, pousse les cirques à présenter diverses « commémorations » de l'évènement, et ce d'autant plus que le succès de la manifestation intervient dans un contexte de difficultés accrues pour le monde du spectacle. On observe ainsi un regain des présentations estampillées « coloniales » en 1931-1932. L'exotisme constitue un motif essentiel du cirque d'entre-deux-guerres, mais dans les années précédentes le lien avec l'empire colonial n'était pas forcément mis en avant aussi explicitement. En 1932, Pinder présente ainsi un « grand défilé colonial » qui « se voulait commémorer l'Exposition », admet volontiers Roger Spessardy[46]. On a déjà évoqué le cas du cirque Robinson des Court. On trouvera par ailleurs d'autres exemples dans la partie suivante.

Le cirque peut aussi tirer parti de l'actualité géopolitique. En 1935, alors que le conflit italo-éthiopien fait régulièrement la une des journaux, le dompteur Williams, prétendument afro-américain, devient le dompteur abyssin Testaï Damos chez Amar (p. 311). Les quatre frères sautent ainsi sur l'occasion de présenter le « ressortissant » d'une nation dont les Français ont désormais une vague notion. Au même moment, on remarque aussi que les lions se font plus volontiers « d'Abyssinie », chez Amar bien sûr mais également chez Pinder dans la seconde moitié des années 1930 ; ce dernier, en 1936, annonce même des « tigres

---

[45] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.,* p. 169.
[46] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves chez Pinder*, Paris, Guy Authier, 1978, p. 125.

d'Abyssinie[47] ». En 1939, alors que l'Italie fasciste n'est plus un voisin fréquentable, ces mêmes Amar renoncent à visiter le pays « en raison de la situation politique » ; ils ne manquent pas de le faire savoir dans la presse[48]. Deux ans plus tôt, cette situation politique ne les avait pas empêchés, en revanche, de recevoir l'Ordre royal de la Couronne d'Italie pour leur participation au film de propagande *Scipion l'Africain* pour lequel ils avaient prêté leur troupeau d'éléphants et, là encore, d'en informer le public[49].

4) Le cirque et les mœurs

Le cirque apparaît comme un bon terrain pour étudier les mœurs de l'époque. Cet examen doit néanmoins se faire avec prudence. En effet, si le cirque vit avec son temps et se conforme ainsi à la plupart des codes sociaux en vigueur et à l' « esprit du temps », il ne faut pas oublier non plus qu'il s'agit d'un spectacle qui construit en grande partie sa popularité sur l'extraordinaireté. Autrement dit, il est admis que le spectacle de cirque fasse un certain nombre d'entorse aux normes en vigueur, et c'est d'ailleurs pour cela que l'on y assiste. À bien des égards, le cirque se montre donc transgressif. Par conséquent, il serait faux de penser que certaines pratiques admises sous le chapiteau le sont à l'extérieur. En matière de mœurs – ou du moins de leur mise en scène – le monde du spectacle vit sous un régime d'exception. Cette tolérance ne s'étend pas au-delà de certaines limites, cependant.

a) Cirque et violence

Le cirque permet par exemple de cerner le rapport de la société française d'entre-deux-guerres à la violence. À bien des égards, celle-ci est bien mieux tolérée dans l'espace public qu'aujourd'hui. Au cirque, elle est déjà suggérée par le décorum militaire, hérité d'un XIXe siècle où les références à la guerre se faisaient souvent de manière plus frontale[50]. Elle se manifestait notamment à travers les pantomimes militaires, et pas toujours avec beaucoup d'à-propos. En 1855, les Franconi donnèrent au Cirque Napoléon une pantomime sur le thème de

---

[47] Voir par exemple : *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 27/06/1936, p. 6.
[48] « Amar n'ira pas en Italie », *L'Humanité* du 14/02/1939, p. 3 ; « Amar ne visitera pas l'Italie du Nord », *Le Petit Parisien* du 14/02/1939, p. 4.
[49] « Une distinction flatteuse », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 22/01/1937, p. 3.
[50] Cette question fait l'objet du livre TAIT Peta, *Fighting Nature… op. cit.*

la Guerre de Crimée (1853-1856) alors même que le conflit se poursuivait[51]. En 1925, l'évocation de la guerre ne se fait plus aussi frontalement ; une certaine culture de la violence persiste néanmoins, surtout dans l'imagerie. Comme on l'a vu, des scènes de chasses et d'attaques, qui impliquent des fauves surtout, sont fréquemment représentées sur les affiches. Le sang coule parfois. Le fait qu'un spectacle se voulant familial fasse encore sa promotion sur des thématiques semblables situe assez bien le seuil de tolérance de la société française de ces années vis-à-vis de la violence. Les vrais tableaux d'accident n'ont pas totalement disparu. En 1922, après celui du dompteur William (Amédée Lecomte ?), la ménagerie Jouviano s'empresse de faire peindre un tableau représentant la scène ; il est exposé à l'entrée de la baraque[52]. Les accidents de cage continuent à faire vendre. On rapporte avec zèle ceux qui surviennent ; on publie des nouvelles du dompteur blessé et, surtout, on ne manque jamais de faire savoir son retour. Qui sait l'accueil que lui réserveront ses fauves ? Les lions et les tigres agresseurs deviennent des vedettes animales et de sérieux arguments publicitaires. Une partie du public veut voir ces « mangeurs d'homme » avec, en son for, l'idée qu'ils pourraient récidiver.

La question de la violence faite aux animaux est également intéressante. En la matière tous les animaux ne sont pas également considérés. La violence appliquée à certains paraît légitime tandis qu'elle semble intolérable lorsqu'elle est subie par d'autres. Par exemple, le recours à la force en présence de fauves, exercés sous certaines conditions, est perçu comme parfaitement légitime. Il n'est ni caché ni véritablement remis en cause. En juillet 1922, *L'Écho d'Alger* rapporte que les trois lions présentés par Henry Thétard lors du gala de Molier, « se montrèrent rebelles ». Thétard « dut les fouailler assez vivement », ce qui provoqua l'indignation d'un membre de la SPA présent dans l'assistance. Le dompteur amateur « lui offrit alors de prendre sa place pour essayer une autre méthode mais l'amateur se garda bien d'accepter[53] ». Dans cet article, le défenseur des animaux est tourné en ridicule alors que le dompteur n'est en aucun cas désavoué. Il a agi comme l'exigeait les circonstances. Cet article est caractéristique du ton de l'entre-deux-guerres. Lorsqu'ils rapportent des incidents du genre, les journalistes prennent systématiquement parti pour les dompteurs. Il ne leur viendrait même pas à l'idée de remettre en cause le principe même du dressage.

---

[51] ARNAULT Pierre-Célestin, *La Crimée, Grande pantomime militaire en deux actes*, Paris, 1855 ; THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 22/01/1932, p. 6.
[52] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°3 (1921-1922), p. 31.
[53] « Le dompteur et l'ami des bêtes », *L'Écho d'Alger* du 04/07/1922, p. 1.

Ainsi émerge une notion fondamentale, très présente dans les mémoires de dompteurs : la juste punition. Alfred Court se présente ainsi comme « maître d'école pour fauves », ferme mais juste[54]. À ses yeux, « le bâton et le fouet sont aussi nécessaires que la viande-récompense, que la voix douce et les caresses[55] ». Rappelons que dans l'entre-deux-guerres les enfants reçoivent des tapes sur les doigts dans les écoles de la République sans que personne ne s'en indigne. De ce point de vue, donner du bâton sur un ours enragé ou un chameau ayant mordu un garçon d'écurie au point qu'il faille l'amputer du bras n'avait pas spécialement de quoi émouvoir, même si le camélidé est « roué de coups[56] ». La juste punition repose en réalité sur un principe simple : la violence humaine doit *répondre* à celle de la bête et non l'inverse. Rébellion entraîne punition, en résumé. Dans un monde de dresseur idéal, le recours à la force devrait être aussi extraordinaire que la sédition. En toute bonne conscience, Court peut ainsi écrire qu'il bâtit comme plâtre le tigre Bengali après qu'il ait tué le jeune dompteur Mollier[57]. Un autre argument est celui de la légitime-défense. Court, encore, dans ses mémoires manuscrites écrit par exemple qu'il a « tué pour ne pas être tué » à plusieurs reprises[58]. Dans *La Cage aux fauves,* il rapporte comment dut abattre une mère ours blanc qui l'avait acculé[59]. Il estime que si l'on est attaqué, « il faut se défendre par tous les moyens et avec toute l'énergie dont on est capable. Il faut immédiatement administrer à l'animal une correction assez sévère pour qu'il comprenne, dès le premier contact, qu'il n'est pas le plus fort[60]. »

Tout n'est pas toléré cependant, et des critiques sont formulées à l'encontre de certaines méthodes de dressage ou de présentation. Dans ses chroniques, Henry Thétard se sent obligé de préciser que le mode de présentation « en férocité » n'implique pas plus de brutalité que la méthode dite « en douceur »[61]. Cette mise en scène de la violence ne convient donc peut-être plus à tout le monde. Cependant, les réfractaires ne forment pas un groupe assez large, organisé ou vocal pour que les dompteurs renoncent à ce mode de présentation. Dans l'entre-deux-guerres, les associations de défense des animaux françaises se concentrent

---

[54] COURT Alfred, *La Cage aux fauves*, Paris, Éditions de Paris, p. 44.
[55] *Ibid*. p. 49.
[56] Les exemples de « corrections » administrées aux fauves sont bien trop nombreux pour faire l'objet d'un recensement. L'épisode du chameau est en revanche rapporté dans *Le Petit Parisien* en janvier 1925 : « Dans un cirque un chameau broye [*sic.*] la main de son conducteur », *Le Petit Parisien* du 06/01/1925, p. 3.
[57]COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 107-110.
[58] Collection du Docteur Alain Frère, Mémoires manuscrites d'Alfred Court, après 1953, p. 11.
[59] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 78.
[60] *Ibid*. p. 48.
[61] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Les dompteurs amateurs », *Le Petit Parisien* du 26/01/1928, p. 4 ; *id*., « Chronique du Cirque. Les animaux de Hagenbeck à Médrano », *Le Petit Parisien* du 24/12/1932, p. 6 ; *id*, « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 28/04/1933, p.7.

surtout sur le sort des animaux domestiques (abandons) et l'opposition à la vivisection. Le sort des animaux dit exotiques les préoccupe moins, d'autant qu'elles se montrent tout à fait favorable à la constitution de liens étroits avec le monde animal sous la forme de l'acclimatation[62] – auquel participe le cirque, donc. Ce n'est pas un hasard si les critiques les plus vives formulées à l'encontre du dressage concernent les animaux savants, parmi lesquels on retrouve notamment les chiens, mais aussi les singes (voir p. 389). Plus encore, il existe un puissant rejet de la tauromachie, à tel point qu'un journaliste du *Figaro* exprime en 1925 son exaspération dans un article intitulé : « Les vaches de cirque ne sont pas indésirables ». Il constate que dès « qu'une bête à cornes est au milieu d'une piste, cette piste devient une arène […]. Les clowns ne sont plus des clowns, mais des matadors, les écuyers ne sont plus des écuyers, mais des picadors. Et la vache […] devient, si l'on ose dire, un taureau. » Il ajoute que, quel que soit le travail que l'on exige du ruminant, la police « qui a très peur de la Société Protectrice des animaux » redoute qu'on ne l'accuse « d'avoir autorisé des courses de taureaux ». Il explique ensuite que tout « l'état-major » du préfet s'est déplacé à la répétition du Nouveau-Cirque qui programme un dressage de vaches landaises pour constater qu'il ne s'agissait pas d'une corrida, après quoi le préfet a signé l'arrêté autorisant la programation du numéro[63]. En matière animale notamment, le cirque constitue ainsi un bon terrain pour étudier la question des sensibilités.

b) Le corps des artistes. Nudité, érotisme et exotisme.

Une tolérance vis-à-vis des normes sociales s'observe en ce qui concerne le rapport au corps et à la nudité. Les premières décennies du XXe siècle sont marquées par un phénomène d'« érosion de la pudeur privée » que l'on perçoit à travers l'évolution de la mode féminine (raccourcissement des robes, allègement de la lingerie) ou dans l'évolution des modèles de maillots de bain. L'institution des deux semaines de congés payés en 1936 accélère le phénomène ; la plage devient le lieu où il est admis de montrer son corps[64]. Au cours des années 1920 et 1930, on assiste donc à un décloisonnement des corps. La « pudeur officielle », en revanche reste stricte et entraîne une autocensure importante. Cependant, beaucoup la contourne en usant de « langages codés mais transparents ». Dans les années

---

[62] POUILLARD Violette, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle conservation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019, p. 231-232.
[63] « Les vaches de cirque ne sont pas indésirables », *Le Figaro* du 11/01/1925, p. 1.
[64] SOHN Anne-Marie, « 1. L'érosion de la pudeur privée » dans COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, t. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 94-96.

1930, un palier est franchi et dans bien des cas la sexualité n'est plus seulement suggérée mais mise en scène, à travers les poses des héroïnes sur les affiches de cinéma par exemple[65]. Ce décloisonnement ne se fait pas sans heurts ni retours en arrière cependant. Pour le deuxième opus de sa saga Tarzan, *Tarzan et sa compagne* (1934), la MGM s'enhardit. Jane, incarnée par Maureen O'Sullivan, y porte un costume deux pièces qui en dévoile beaucoup. Surtout, le film contient une scène de bain tournée dans trois versions différentes. Dans la plus osée, Jane se baigne totalement nu. Finalement la scène est retirée du montage diffusé à l'époque et, dans les films suivants, Maureen O'Sullivan porte une robe courte certes, mais qui en montre moins. Les films Tarzan sont produits par une compagnie étatsunienne ; pour autant, ils se destinent aussi bien au marché domestique qu'international. Le traitement du personnage de Jane montre qu'au milieu des années 1930, la morale publique demeure rétive à une trop brusque libéralisation des corps.

Comment le cirque, pour qui la question de la corporalité est centrale, s'intègre-t-il dans ce contexte général ? Sur ce point, le cirque bénéficie d'une tolérance indéniable. Au cirque, les corps d'hommes comme de femmes s'affichent. Parfois, ils se montrent presque nus. Il paraît donc socialement admis et accepté de voir des artistes dévêtus au cirque, ce qui ne rebute guère le public. Cet état de fait démontre un écart entre les structures de réceptions voire les attentes d'une partie du public et la pudeur officielle. Le cirque n'est pas soumis à la même censure que le cinéma ce qui lui offre plus de liberté. Cela ne signifie pas pour autant que tout lui soit permis. Le cirque est un spectacle familial et les directeurs doivent prendre gare à ne pas rebuter une partie de leur public. De plus, ils devaient prendre gare à ne pas attirer le regard des autorités par excès d'audace. De fait, tout est question d'équilibre. En somme, on tolère la nudité partielle à condition qu'elle soit justifiée. L'exotisme constitue le prétexte le plus évident. Comme on l'a vu, c'est en son que les danseuses exotiques se dénudent (dussent-elles être françaises). Henry Thétard indique ainsi que des « danseuses nues ou travesties » participent à la « figuration » du cirque W. Hagenbeck des Court[66]. C'est l'exotisme, encore, qui permet à Togare d'entrer en piste torse nu. La seconde justification est celle de l'esthétisme athlétique. Elle concerne notamment les numéros de force et opère d'autant mieux si elle s'accompagne de références antiques. L'appellation « art et force » permet ainsi aux Athéna (Figure 71) de se produire en simple maillot. Les hommes s'épilent. Les corps ne doivent présenter aucune aspérité, comme ceux des statues grecques. Le strict

---

[65] *Id*., « 2. Les régles de la décence publique balayées » dans *ibid*. p. 96-97.
[66] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A propos du cirque W. Hagenbeck […] », *Le Petit Parisien* du 18/07/1930, p. 4.

minimum est également la norme des artistes aériennes dans les années 1930, de Chrysis Delagrange à Lilian Leitzel en passant par Barbette. Dans la seconde moitié de la décennie, la Française Gaby Marcès pousse même l'audace en proposant un effeuillage sur trapèze[67]. Dans les années 1920, les artistes sont un peu plus prudes et en 1929 Lilian Leitzel toute droit venue de Ringling et de l'Amérique puritaine travaille encore en « costume classique de danseuse d'opéra[68] ». Son corps reste néanmoins moulé par le maillot collant. Ces tenues moulantes sont largement répandues chez les acrobates des deux sexes et ont d'ailleurs la préférence des amateurs. Dans ses chroniques, Thétard fustige les artistes adoptant des costumes de variétés qui dissimulent les formes. En 1929, au sujet des Hartwell (acrobates sur corde volante), il écrit par exemple : « Que ces beaux athlètes me permettent un conseil désintéressé : qu'ils présentent toujours en maillot et point en chemise bouffante. Quand on possède une plastique semblable, il faut la laisser admirer[69]. »

Figure 71 : Le duo Athéna (Raymond Mainvielle et Enrico Mangani), photographie, v. 1930 (CNAC, archives Ali Héritier).

[67] ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1988, p. 33.
[68] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver. Les vedettes de Barnum : les Codonas, rois du trapèze volant : Maximo, frère et successeur de Robledillo ; la gracieuse annelliste Lilian Leitzel », *Le Petit Parisien* du 29/11/1928, p. 6.
[69] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver. — Les Fratellini et Gobert Belling. — Acrobates aériens, au tapis et à cheval. […] », *Le Petit Parisien* du 24/11/1929, p. 4.

On tolère que l'artiste de cirque découvre son corps et on l'encourage même à le faire. Mais, en contrepartie, celui-ci doit être pourvu d'une plastique irréprochable. Le corps de l'acrobate est son outil de travail et sa carte de visite. Son être intérieur n'intéresse guère le spectateur qui ne voit et ne veut de lui que son enveloppe corporelle. Les sœurs Vesque se montrent sans pitié avec les artistes qu'elles ne trouvent pas à leur goût. En 1926, elles reconnaissent par exemple les valeurs acrobatiques des Breier (sauteurs à la bascule) mais apportent un bémol sur le physique des exécutants : « Malheureusement, les femmes sont lourdes et disgracieuses et les hommes plutôt laids[70]. » Il en va de même pour le porteur des Meteor qu'elles trouvent « laid de visage[71] ». Au sujet de Woo Doo, un danseur travesti, elles écrivent encore : « Woo Doo […] est un allemand d'une quarantaine d'années, laid, flapi qui a l'aspect maladif de M. Lachlain [?]. M. Fréjaville le suppose hermaphrodite… il a une voix bizarre[72]. » Leurs carnets renferment des dizaines d'autres exemples de dépréciation physique semblables. Les Vesque se montrent d'autant moins amènes qu'elles écrivent dans un cadre privée. Les critiques publics usent de formules un peu moins tranchantes ce qui ne les empêche pas de formuler certains avis. Pour mettre en avant la plus-value qu'apporte la plastique de Colleano à son travail, Henry Thétard n'hésitent pas à écrire au sujet de deux anciens fil-de-féristes célèbres : « Robledillo était laid, Caïcedo n'était pas non plus esthétique[73]… » Il pointe aussi la plastique « disgracieuse[74] » à son goût de l'aérienne Lilian Leitzel, morte quelques années plus tôt, et qui bénéficiait pourtant d'une aura importante. À l'inverse, il loue fréquemment la plastique de certains artistes, hommes comme femmes, dans ses chroniques et démontre qu'il existe une réelle attente autour du corps des artistes que les commentateurs s'autorisent donc à critiquer s'il ne correspond pas aux standards qu'ils en attendent.

On observe aussi au cirque une certaine permissivité en matière de genre. À première vue, une stricte répartition genrée des tâches est en vigueur dans le milieu. On a vu néanmoins que ces conventions sont fréquemment transgressées. Les exemples déjà évoqués (dompteuses, femmes-hercules) concernent des femmes s'illustrant dans des professions considérées comme masculines. Il s'agit d'une transgression vis-à-vis des codes circassiens, bien sûr, mais plus encore vis-à-vis des ceux en vigueur dans la société dans son ensemble. Cette dernière semble toutefois les accepter, du moins les tolérer, précisément car ces ruptures

---

[70] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 110.
[71] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 176.
[72] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 45.
[73] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Colleano à Medrano », *Le Petit Parisien* du 10/01/1933, p. 8.
[74] Id., « Chronique du cirque. A Medrano », *Le Petit Parisien* du 26/04/1939, p. 7.

à l'ordre établi surviennent dans le cadre du cirque lui-même considéré en marge de cet ordre. À la même époque, l'on observe aussi des transgressions correspondant au mouvement inverse, c'est-à-dire des hommes s'emparant de professions féminines ou se travestissant. Le travestissement parodique est fréquent dans les entrées clownesques ; pour autant ce n'est pas de cela dont il est question ici. Il ne s'agit pas non plus du cas de Paul Lambert *alias* Miss Ellia où le travestissement se fait à l'insu du public. Il s'agit d'hommes travestis en femme et ne s'en cachant pas et qui présentent des numéros sur un mode « féminin » sans volonté de parodier. Dans l'entre-deux-guerres on qualifie ces artistes d' « hommes-protées ».

Figure 72 : Barbette (Vander Clyde) dans sa loge, photographie (Collection Dr Alain Frère).

Le Texan Vander Clyde (1898-1973) alias Barbette est l'artiste le plus célèbre de cette catégorie. Acrobate polyvalent, Barbette présentait un numéro mêlant fil-de-férisme, anneaux et trapèze[75]. En France, l'artiste se produisit chez Medrano en 1930 puis dans la semi-construction provinciale de cette même direction en 1933 ; il faut y ajouter divers engagements au music-hall. Barbette présente un numéro à chute. La supercherie n'est révélée qu'au terme de la prestation lorsque l'artiste retire sa perruque – ses boucles blondes – et dévoile sa féminité factice. L'identité ou du moins le sexe véritable de Barbette est connu de tous. Il est impossible de connaître le sentiment intime de chaque spectateur à son endroit. En

[75] Peta Tait analyse en détail la figure de Barbette dans : TAIT Peta, *Circus Bodies… op. cit.* p. 70-75.

tout cas, les commentateurs du corpus – tous des hommes – ne font pas état de leur réprobation. La métamorphose de Barbette intrigue. En 1935, Legrand-Chabrier lui consacre une chronique entière[76]. Au-delà du travail acrobatique, les chroniqueurs louent surtout le travail de composition de Vander Clyde qui invoque chaque soir un personnage plus féminin qu'une femme. Pour Henry Thétard, « l'inimitable de son numéro […] tient à la splendeur de ses costumes, à la manière de descendre son escalier classique, à sa façon de renouer sa sandale de danseuse, à mille et un riens qui font un tout harmonieux[77]… » Barbette fait des émules, comme l' « énigmatique » Jackie Collier, fil-de-fériste inscrit(e) au programme du Cirque d'Hiver en février 1930[78]. Enfin, on peut de nouveau citer Woo Doo qui présente un numéro de « danseuse hindoue » avec un python au Cirque d'Hiver en mars 1926[79].

[76] LEGRAND-CHABRIER, « Comment Barbette se métamorphose », *Le Petit Parisien* du 17/02/1935, p. 7.
[77] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Barbette à Medrano. — Antonet et Beby s'affirment nos "clowns comédiens" », *Le Petit Parisien* du 18/12/1930, p. 5.
[78] *Id*., « Chronique du cirque. La question des taxes… art. cit. »
[79] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 46.

II) Merveilles des cinq continents. Les imaginaires géographiques, des imaginaires exotiques ou coloniaux.

Figure 73 : « Au Cirque des 4 Frères Amar », affiche de Gustave Soury, Imprimerie spéciale du cirque-ménagerie Amar frères, 1927, 160 x 240 cm (Université d'Amsterdam, C02423.000).

Temple de l'évocation, le cirque est surtout dans les années 1920 et 1930 un temple de l'exotisme. On qualifie en général l'exotisme de goût pour le « lointain » l' « étranger » ou encore le « bizarre ». L'exotisme est donc un imaginaire géographique. Plus exactement, il regroupe des imaginaires renvoyant à des espaces variées, ou plutôt à la perception que les sociétés (occidentales) forgent de ces espaces. L'exotisme, en effet est « un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un », définit Jean-François Staszak. L'exotisme ne se conçoit donc que de manière subjective, il procède d'un jugement de valeur et de fait rien n'est exotique en soit mais, tout potentiellement, peut devenir exotique pour quelqu'un. Dans les faits, l'exotisme constitue un phénomène occidental[80]. L'exotisme se déploie dans tous les secteurs de la culture : on le retrouve dans la littérature, les arts plastiques et bien sûr le spectacle qu'il soit cinématographique ou vivant. Le cirque en particulier apparaît comme un haut lieu de l'exotisme populaire puisqu'il confronte directement ses spectateurs aux pratiques et aux êtres

[80] STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, n°148, 2008, p. 7-30.

qu'il considère exotiques. Benoît de l'Estoile emploie une notion voisine à celle d'exotique, le « goût des Autres » qu'il définit comme « les formes très diverses d'appropriation des "choses des Autres", entendues en un sens très large de manifestations de l'altérité culturelle[81] ». La notion d'appropriation est en effet centrale au sein de l'exotisme. Le cirque, ainsi, met en scène l'Afrique, la Chine ou le Bengale mais bien souvent il ne donne à voir nul Africain, Chinois ou Bengali. Ces « danses exotiques » qui rencontrent un si fort succès durant l'entre-deux-guerres sont très souvent exécutées par des artistes européens[82]. Le cirque génère autant son exotisme qu'il l'importe.

On peut ainsi établir un parallèle entre l'exotisme de cirque et le kitsch. La définition du kitsch donnée par Jean-Pierre Keller reprend plusieurs caractéristiques qui s'appliquent aussi aux mises en scènes exotiques que l'on voit au cirque dans les années 1920 et 1930. Les deux se caractérisent notamment par une « hétérogénéité sémantique » en associant des éléments issus d' « univers sans rapports entre eux » ainsi qu'une forme d' « inauthenticité, au sens matériel (faux bois, faux marbre, fausses poutres, bijoux en toc), mais aussi au sens figuré (stéréotypes, conformisme, poncifs, déjà-vu) ». De ce point de vue, le cirque kaléidoscopique avec ses faux autochtones, ses fauves dressés à paraître sauvages et ses pantomimes aux décors en carton-pâte souscrit pleinement à la notion. De plus, le kitsch « se complaît dans le trop, le trop plein, la démesure, ou procède par entassement, ornementation à outrance, avec grandiloquence » ; là encore, certains circassiens s'inscrivent dans une logique semblable. Mais paradoxalement, le kitsch aurait une sensibilité pour le « petit » et le « mignon » [83] et c'est ici que la notion ne colle plus tout à fait avec les principes circassiens. En effet, si le cirque cherche à faire toujours plus fort, il cherche aussi à présenter toujours plus gros. Le cirque est tout autant une culture de masse qu'une culture du massif.

Dans l'entre-deux-guerres, l'exotisme est étroitement lié à des perceptions coloniales de l'ailleurs. Aborder la thématique conduit nécessairement à s'interroger sur la notion de racisme. On adoptera ici la position de Gérard Noiriel dans *Chocolat clown nègre* qui distingue racisme et préjugés en réaction à la posture défendue dans l'ouvrage collectif *Zoos humains* « qui a popularisé le discours sur les zoos humains[84] ». La thèse de ce livre affirme que les exhibitions ethnologiques « représentent un tournant essentiel dans la construction

---

[81] L'ESTOILE (de) Benoît, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 24-25.
[82] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques… op. cit.*
[83] KELLER Jean-Pierre, « Kitsch » sur *Encyclopædia Universalis* [en ligne], https://www.universalis.fr/encyclopedie/kitsch/ (consulté le 12/04/2021).
[84] NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012, p. 248.

d'un imaginaire sur l'Autre, fondé sur une vision raciste, validé par la science anthropologique » et qu'elles ont conduit au passage d'un « racisme scientifique » au « racisme populaire » [85]. Gérard Noiriel appelle à plus de nuance :

> Si l'on qualifie de « racistes » les réactions des Européens lorsqu'ils ont découvert le monde noir, alors il faut conclure que le « racisme » est inhérent à la condition humaine, puisqu'on retrouve ce genre de comportements à toutes les époques et dans toutes les sociétés. […] Claude Lévi-Strauss avait déjà insisté sur ce point : « La plupart des peuples que nous appelons "primitifs" se désignent eux-mêmes d'un nom qui signifie les "vrais", les "bons", les "excellents" ou bien tout simplement "les hommes" et ils appliquent aux autres des qualificatifs qui leur dénient la condition humaine[86]. » Employer le mot racisme dans un sens aussi général c'est le vider de son sens, en occultant sa dimension politique pour le réduire à des leçons de morale[87].

Il propose ainsi de définir le racisme comme la « politisation des préjugé ». Le racisme « apparaît lorsque l'étranger (quel que soit le nom qu'on lui donne) est montré du doigt et désigné responsable des malheurs du peuple, par ceux qui veulent conquérir ou conserver le pouvoir[88]. » Le racisme se définit donc d'abord par sa dimension politique. D'après le CNRTL un préjugé désigne une « opinion à priori favorable ou défavorable qu'on se fait sur quelqu'un ou quelque chose en fonction de critères personnels ou d'apparences » ou encore une « opinion hâtive et préconçue souvent imposée par le milieu, l'époque, l'éducation, ou due à la généralisation d'une expérience personnelle ou d'un cas particulier[89] ». Les préjugés participent de la « construction des identités individuelles et collectives », pour Gérard Noiriel. « Les groupes humains élaborent leur "nous" par opposition à "eux", les étrangers. Aussi longtemps qu'ils vivent en cercle fermé, ils ont tendance à se croire universels. » Par conséquent, « le contact avec des inconnus met en cause cette croyance et génère des récits justifiant le rejet des nouveaux venus. » Passé ce choc initial, les préjugés perdurent, puisqu'ils se révèlent assez plastiques et capables de s'adapter aux nouvelles préoccupations du moment[90]. En application de ces définitions, ce sont donc avant tout les préjugés qu'exploitent les cirques.

---

[85] BANCEL Nicolas *et alii* (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004, p. 6.
[86] LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et culture. Race et histoire*, Paris, Albin Michel, 2002 (éd. original 1952).
[87] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 249.
[88] *Ibid. p.* 250.
[89] « Préjugé » sur *cnrtl.fr* [en ligne], https://www.cnrtl.fr/definition/préjugé (consulté le 12/03/2021).
[90] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 249-250.

Tous les imaginaires ne sont pas exploités avec la même intensité. Force est de constater ainsi que les imaginaires géographiques les plus mobilisés par le cirque français sont ceux qui possèdent les liens les plus évidents avec l'empire colonial, à savoir les imaginaires africains et asiatiques. Les représentations de l'Amérique du Nord et de ses peuples natifs sont régies par une autre forme d'impérialisme, soit l'impérialisme étatsunien. Une autre catégorie d'imaginaires entretient des liens beaucoup plus distendus avec le colonialisme, puisqu'ils concernent d'autres régions d'Europe (en particulier la péninsule ibérique et le monde slave). Malgré pas son caractère bigarré, le cirque français des années 1920 et 1930 n'ouvre pas une fenêtre sur chaque contrée du monde. Certaines parties du monde restent dans l'ombre et leur exclusion se révèle également signifiante.

A) L'Asie et l'Afrique ou la pensée coloniale à son paroxysme.

S'il fallait classer les différents types d'imaginaire par degrés d'utilisation au cirque, les imaginaires asiatiques et africains arriveraient certainement en tête. Coïncidence ou non, ils font référence aux deux continents qui regroupent la majeure partie des colonies européennes dans les années 1920 et 1930 et en particulier les colonies, protectorats et mandats français. Les imaginaires asiatiques et africains ne se retrouvent pas qu'au cirque. Ils sont utilisés dans tous les secteurs de la culture de masse, du cinéma aux romans populaires et c'est en partie ce qui justifie leur exploitation massive au cirque : ces imaginaires sont déjà bien en place dans l'esprit du public, ce qui les rend d'autant plus facile à mettre en œuvre puisqu'ils reposent sur un corpus de références largement partagé. L'Afrique et l'Asie ne se présentent toutefois pas comme des imaginaires monolitiques. Pour le premier continent, il convient ainsi de distinguer imaginaires nord-africain et subsaharien ; tandis que pour l'Asie on distingue le Moyen-Orient, le monde persan et les Indes qui forment un imaginaire hybride et l'Extrême-Orient incarné par la Chine et le Japon. Cette partie, comme les suivantes, entend analyser les formes de ses imaginaires tant les motifs génériques que les formes propres au monde du cirque ainsi que leur mise en œuvre. À travers le prisme spectaculaire, l'objectif est de comprendre la manière dont les Français des années 1920 et 1930 percevaient les mondes extra-occidentaux.

1) L'Afrique noire, un continent sauvage à dompter.

Au cirque, l'Afrique subsaharienne n'est quasiment jamais représentée par des Africains ni même par des personnes grimés en Africains. On peut bien sûr citer quelques contre-exemples, comme celui du dompteur Testaï-Damos (voir p. 311), mais ils restent des exceptions. María Teresa Lajoinie Domínguez a montré l'importance des animaux dans la construction de l'exotisme. Son article s'intéresse surtout au théâtre, mais le rôle joué par l'animalité dans cette construction dépasse largement son cadre. Au cirque, il prend une tout autre ampleur. En effet, il présente sur le théâtre un avantage de poids : il est en mesure de présenter des animaux de chair et d'os. La construction de l'exotisme fonctionne selon une opposition entre l'Occident et l'Ailleurs, ce dernier devant prendre le contrepied de ce qui est familier des Occidentaux. Comme l'Europe est urbanisée et industrialisée, l'Ailleurs doit en conséquence être sauvage[91]. Cela vaut pour l'Orient, mais à plus forte raison pour l'Afrique noire, région encore largement inexplorée ou en tout cas méconnue, perçue comme un pays sauvage peuplé de bêtes féroces et d'indigènes primitifs. En conséquence, elle ne pouvait être incarnée qu'à travers des animaux dits sauvages. D'ailleurs, les principales espèces exotiques et emblématiques du cirque (éléphants, fauves, singes) sont originaire d'Afrique ou d'Asie. Un animal n'est pas toujours évocateur du continent dont il est issu. Dans le cas africain néanmoins, c'est souvent le cas. Dans la majorité des programmes, l'Afrique s'incarne dans un nombre d'espèces peu nombreuses mais qui possèdent un pouvoir d'évocation extrêmement puissant. Le lion est la plus fréquente mais aussi la plus évocatrice d'entre elles. On retrouve ensuite diverses espèces de singes, en particulier les chimpanzés, puis des animaux allant du moins courant au rarissime tels que la hyène tachetée, le zèbre, l'autruche, l'hippopotame, la girafe, le rhinocéros, certains reptiles (crocodiles, serpents) ou volatiles. La liste exclue les éléphants qui, au cirque, sont presque tous asiatiques.

Sous les chapiteaux d'entre-deux-guerres, l'évocation de l'Afrique noire fonctionne la plupart du temps selon ce schéma classique : une bête africaine – ou perçue comme tel – est présentée par un Occidental. L'empire colonial français est centré sur l'Afrique. Cela se ressent dans la manière dont le continent est mis en scène et son évocation s'accompagne souvent de symboles coloniaux marqués. Une bonne partie d'entre eux prennent corps à travers l'archétype du dresseur-dompteur revêtu d'une tenue coloniale claire et de bottes sombres, un personnage à mi-chemin entre l'officier et l'explorateur. Cette résurgence de la

[91] LAJOINIE DOMÍNGUEZ María Teresa, « *Les éléphants de la pagode* ou l'animalité dans la construction de l'exotisme », *Synergie Espagne*, n°11, 2018, p. 139-150.

figure de l'explorateur[92] dans la culture populaire s'observe dans un cadre plus large. On la perçoit dans le cinéma hollywoodien, où l'explorateur possède d'ailleurs une image assez contrastée : héros dans *Trader Horn* (1931), il devient antagoniste dans de nombreux Tarzan et ses ersatz. Au cirque, il est toujours un héros triomphant car, dans la plupart des cas, il s'agit du dompteur. Dans les années 1930-1940, Alfred Court, par exemple, le campe dans toute sa splendeur (Figure 74). Ainsi accoutré, le dompteur portant salacot et jodhpurs incarne l'homme blanc conquérant et civilisateur typique. La tenue n'est pas réservée aux dompteurs de fauves cependant. En avril 1933 au cirque Medrano, les chimpanzés Djibo II et Oyem sont présentés par un garçon d'André Rancy (leur dresseur et propriétaire) revêtu d'un costume colonial cachou (brun clair)[93]. Au cirque, une forte notion de domiation imprègne dont l'imaginaire africain et il participe du mouvement de légitimation et valorisation de l'empire coloniel qui domine dans la culture populaire de l'époque.

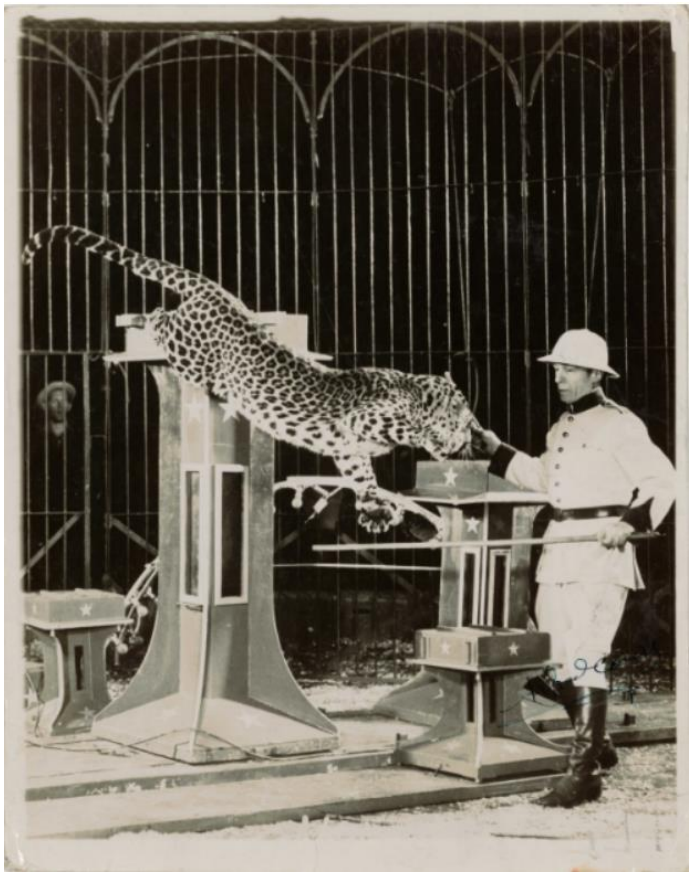

Figure 74 : Alfred Court et un léopard, photographie, v. 1930-1940 (BNF, département des arts du spectacle, 4-COL-180 (152)).

[92] Les explorateurs ont connu un premier pic de popularité important dans la seconde moitié du XIXe siècle, notamment grâce à l'appui de la presse, comme l'a montré Isabelle Surun. SURUN Isabelle, « Les figures de l'explorateur dans la presse du XIXe siècle », *Le Temps des médias*, n°8, 2007, p. 57-74.
[93] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 23.

Dans les années 1930, cet imaginaire est moins fréquemment mobilisé par la pantomime que d'autres. On en trouve cependant quelques exemples, comme *Les Fratellini en Afrique* donnée au Cirque d'Hiver en novembre 1933. Le canevas et le contenu scénographique de cette pièce de cirque sont caractéristiques de la vision de l'Afrique développée dans la culture populaire de l'époque, et notamment le cinéma. L'argument en est ainsi résumé par un chroniqueur de *La Liberté* :

> Un Anglais excentrique veut marier à des rois ses filles richement dotées. Comme les souverains se font rares sur l'ancien continent, il parcourt l'Afrique avec sa famille, à la découverte de fiancés princiers.
>
> Un interprète lui amène deux rois nègres peu séduisants et parfaitement indésirables aux yeux des jeunes Anglaises.
>
> Après de nombreux incidents, un brillant capitaine de spahis arrache les blanches aux sauvages qui, au surplus, sont de dangereux cannibales, et tout finit bien[94].

Ce scenario, prétexte aux péripéties diverses, contient nombre de poncifs de l'imaginaire africain et celui des sauvages en premier lieu. Dans les aventures du genre, les Africains jouent toujours les méchants, à moins qu'ils ne soient recrutés comme porteur par les héros occidentaux auquel ils servent plus fréquemment de chair à canon. Ici, ces terribles cannibales sont gouvernés par deux rois omnipotents – forme politique la plus primitive. Ces deux rois sont incarnés par Chocolat fils (Eugène Grimaldi) et le nain Goliath, passé au cirage pour l'occasion[95]. Ces rôles ne sont donc pas tenus par des comédiens de théâtre comme les autres rôles parlants mais par des clowns, manière de tourner en dérision les Africains. Le choix de Goliath n'est pas anodin non plus et réactive un « fond anthropologique extrêmement tenace, une confusion ancienne entre le difforme et le lointain[96] » ; il s'inscrit de plus dans la filiation des *minstrel show* du XIXe siècle dans lequel des acteurs blancs jouaient des caricatures stéréotypées de personnes noires (*blackface*) et mobilise le mythe des pygmées.

La scène du mariage constitue le moment fort des *Fratellini en Afrique*. Elle donne à voir des « danses sauvages » et des incantations stéréotypées menées au son des tams-tams dans un ensemble typique des « danses africaines » telles qu'on avait pu les voir lors de

---

[94] BOUET, « Le nouveau spectacle du Cirque d'Hiver », *La Liberté* du 16/11/1933, p. 4.
[95] FRÉJAVILLE Gustave, « La réouverture du Cirque d'Hiver et "les Fratellini en Afrique" », *Comœdia* du 27/11/1933, p. 4.
[96] COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, t. 3… op. cit*. p. 204.

l'Exposition de 1931[97]. Au milieu, on assiste à la prestation d'un avaleur de flammes. Les différentes critiques insistent sur le fait que ce tableau est animé par de « vrais » danseurs et danseuses noirs. Il s'agit d'ailleurs de l'un des seuls exemples de « danses africaines » vues au cirque dont l'on ait connaissance pour la période. Jean Barreyre note dans *Le Jour* que, lors de cette scène, on entend « une biguine de la Martinique et quelques chants américains[98] ». L'anecdote révèle une tendance à assimiler tout art noir, qu'il soit créole ou afro-américain, à l'Afrique comme en témoigne la manière dont est mise en scène et perçue Joséphine Baker[99]. La pantomime peut également compter sur la participation de l'homme-singe Natal (un acrobate grimé en quadrumane), figure classique des récits de jungle mais aussi vieille attraction banquiste inventée dans les années 1820[100]. Les Fratellini participent pour leur part à la féerie-bouffe en qualité de comiques chasseurs de lions. Leur rôle est juste suffisant pour que l'on puisse placer leur nom – bien plus vendeur que n'importe quel scenario bien ficelé – dans le titre. Ce personnage du chasseur et le légendaire du safari sont centraux dans les représentations de l'Afrique. Dans l'entre-deux-guerres, on se rend en Afrique pour s'approprier ses richesses, détruire, pillier. Ce continent en friche, plein d'une vitalité primitive, semble disposer de ressources naturelles inépuisables. Les Fratellini parviennent à faire évader les Anglaises en se faisant passer pour les sorciers royaux. Cette péripétie révèle deux préjugés entretenus par les Occidentaux à l'égard des Africains. Premièrement, ceux-ci seraient naïfs et crédules car incapables de reconnaître leurs propres notables. Surtout, ils seraient soumis à l'empire de la superstition et de la pensée magique et redouteraient plus que tout le tabou.

Enfin, l'irruption d'éléments relevant de l'imaginaire nord-africain – ici les spahis – est également caractéristique de ces histoires mettant en scène l'Afrique subsaharienne. Cette région du monde, telle que la fantasment les Occidentaux, est restée sauvage. Par conséquent, des références à l'Afrique du Nord – région jugée plus développée par la pensée coloniale – permettent d'introduire des touches de civilisation, nécessaires à l'intrigue, tout en préservant l'atmosphère exotique. Dans les six films Tarzan produits par RKO (1943-1948), des villes censées se trouver en Afrique centrale présentent ainsi une architecture orientaliste et semblent plutôt peuplées d'Arabes ou de Persans.

---

[97] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 51-54.
[98] BARREYRE Jean, « "Les Fratellini en Afrique" grand spectacle de Roger Lion. Cirque d'Hiver », *Le Jour* du 11/11/1933, p. 9.
[99] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques… op. cit.* p. 159-164.
[100] « Homme-singe » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

2) L'Afrique du Nord, méharis et sauteurs marocains.

Au cirque, les cultures arabe, berbère et kabyle se fondent pour former une sorte d'imaginaire maghrébin ou nord-africain. Contrairement à l'Afrique subsaharienne, un certain nombre d'artistes sont originaires d'Afrique du Nord, du Maghreb surtout. Sur la piste, ce monde arabo-berbère est donc d'abord convoqué par les artistes plutôt que les bêtes. Deux grandes figures principales se distinguent : le sauteur-pyramidiste, que nous avons déjà rencontré, et le spahi. Au cirque, l'Afrique du Nord ne se caractérise pas par les langueurs de l'Orient. Au contraire, ses hommes sont plutôt représentés comme des êtres brûlants, pleins d'un panache désordonné. Pour Strehly par exemple, l'acrobatie pratiquée par les Nord-Africains, se voulant reflet de leur « nation », possède un « caractère de feu » et semble animée « par le vent brûlant du Sahara ». « Loin d'être compassée et silencieuse, elle est toute de brusques élans, soulignés par des cris sauvages. Les Fils du Désert, comme ils s'intitulent, rappellent par instants les fauves avec leurs bonds félins accompagnés de rugissements[101]. » Une quarantaine d'années plus tard, Thétard décrit à son tour le « travail très caractéristique » de ces artistes comme une « fantasia échevelée de bonds et de cabrioles, ponctués de cris gutturaux[102] ». Les mêmes caractéristiques s'appliquent au spahi, cavalier aussi fougueux que sa monture, tel qu'il est représenté sur une affiche d'Amar en 1927 (voir Figure 92 p. 328). En mars 1935, Albert Schumann présente sa haute-école en tenue d'officier spahi. Les Vesque n'émettent pas d'autres commentaires sur la prestation[103]. Mais Henry Thétard juge que le costume ne lui sied guère. « Ces costumes de l'armée d'Afrique demandent à être portés par des gaillards à mine truculente et détonnent sur un éphèbe d'allure presque timide[104]. » Lorsqu'il présente ses lions en force, Shérif Amar se conforme plus à l'attitude attendue d'un spahi (voir Figure 86 p. 315). En 1928, une funambule évoluait au-dessus de sa cage. Ils faisaient leur entrée « costumés en Arabes, […] des chevaux barbes harnachés de filali[105] ». Le monde arabo-berbère s'incarne aussi dans les animaux. Les plus emblématiques sont certainement le chameau et le dromadaire. Mais on retrouve également les chevaux (pur-sang arabes, syriens, barbes), surtout s'ils sont harnachés de la manière appropriée. Dans l'entre-deux-guerres, le lion est tout autant le « seigneur de la jungle » que le « roi du désert » et l'on

---

[101] STREHLY Georges, *L'Acrobatie et les acrobates*, Paris, Delagrave, 1903, p. 285.
[102] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 492.
[103] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°16 (1935), p. 15.
[104] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Luisita Leers », *Le Petit Parisien* du 05/03/1935, p. 7.
[105] *Id.*, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves », *Le Petit Parisien* du 10/01/1928, p. 4.

emploie fréquemment l'expression « lion de l'Atlas ». Enfin, on retrouve la hyène rayée – très présente dans les ménageries. Non loin du monde arabo-berbère se trouve, dans la topographie circassienne fictive, une contrée hybride empruntant autant à la Perse qu'au Bengale des studios hollywoodiens : le pays des *Mille et Une Nuits*…

3) De Bagdad au Bengale : l'Inde et les Mille et Une Nuits *selon Hollywood.*

La perception du Moyen-Orient et du monde indien correspond à une vision orientaliste et hollywoodienne dont *Le Voleur de Bagdad* constitue la parfaite illustration[106]. Sorti en 1924, ce long-métrage réalisé par Raoul Walsh met en scène Douglas Fairbanks dans le rôle-titre. Dans une Bagdad médiévale-fantastique, le film mêle visions persiques, références au monde indiens et éléments empruntés à une culture arabe générique. Il donne à voir des danseuses aux voiles légers et des hommes aux barbes et moustaches extravagantes, des turbans, des méharis et des tigres de garde, des prières caricaturales et des références magiques (charmeurs de corde et tapis volants). Le personnage incarné par Douglas Fairbanks et de nombreux figurants vivent à demi nus, selon la vision que l'Occident s'est forgé des Orientaux, celle d'êtres lascifs. Ce préjugé s'applique aussi bien aux femmes[107] qu'aux hommes. On croit alors fort à l'influence du climat sur les peuples. En 1903, Strehly dénigre les acrobates originaires de la côte des Malabar en ces termes : « On est en présence d'une race qui, sous un autre climat et avec un meilleur entraînement, pourrait ajouter une page nouvelle au livre d'or de l'acrobatie. » Seulement, leur travail « laisse trop constater leur langueur et leur manque d'énergie. » L'auteur note encore leur « nudité presque complète ». Finalement la seule chose qu'il leur reconnaisse est leur souplesse[108]. Ce préjugé affirmant l'influence du climat sur le tempérament jouit toujours d'un fort crédit dans l'entre-deux-guerres. En 1947, Henry Thétard estime encore qu'une bonne « troupe exotique » devait être « un pur produit de son climat[109] ». Les premiers dompteurs au torse nu se présentent ainsi en Orientaux (Togare) ou en Hindou[110] (Damoo Dhotre, qui était bel et bien indien au

---

[106] WALSH Raoul (réal.), *Le Voleur de Bagdad*, Douglas Fairbanks Pictures, 1924, 151 min.
[107] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques… op. cit.* p. 177.
[108] STREHLY Georges, *L'Acrobatie…op. cit.* p. 290.
[109] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 498.
[110] Un ressortissant indien originaire d'une région non identifiée du Raj britannique est systématique désigné comme « Hindou », le terme « Indien » étant réserver aux natifs nord-américains. Pour les Français de l'entre-deux-guerres, il ne possède pas de signification religieuse particulière et fait d'abord référence à une origine géographique. L'Hindou constitue un personnage archétypal de la culture populaire. Employé ici, le terme fait référence à cet archétype.

demeurant). Cette langueur prétendue justifie de plus l'érotisme des danseuses « orientales » ou « hindoues », souvent très dévêtues[111].

L'Inde, en particulier, est fortement associée à l'imaginaire magique. Henry Thétard écrit d'ailleurs que les Indiens « sont surtout, au cirque, jongleurs et illusionnistes[112]. » On retrouve quelques vrais illusionnistes indiens (comme Ali Kahn vu au Cirque d'Hiver en 1935), mais aussi un certain nombre d'Hindous d'opérette comme l'Australien Carmo qui, déguisé en radja, fait apparaître des tigres[113]. Par ailleurs, nombre de tours classiques sont directement associés à l'Inde, à l'instar de la malle des Indes ou la « corde hindoue ». On retrouve surtout cette association à travers le fakirisme. Blacaman ou Koringa se présentent en Hindous et prétendent magnétiser les animaux dangereux.

C'est là un autre pouvoir que l'on prête à certains Hindous : une emprise sur les bêtes. Celle-ci s'exerce sur les reptiles à travers la figure du charmeur de serpent (qui n'est certes pas exclusive à l'Inde mais qui lui est souvent associée) ainsi que sur les fauves. Dans *La Charmeuse de tigres*, l'héroïne exerce une fascination mystérieuse sur les terribles tigres du Zoo-Circus ; vers la fin du roman on découvre qu'elle est la fille d'un radja indien. Les motifs de la fascination et de l'empire « magique » exercé sur les fauves reviennent souvent dans les articles consacrés au « faux Hindou » Togare. L.-R. Dauven écrit par exemple que son seul regard suffit à tenir en respect ses tigres[114]. En 1937, un journaliste de la revue *Confession* affirme que Togare subjugue ses bêtes grâce à un « magnétisme exceptionnel[115] ». La tenue d'Hindou constitue un classique de la présentation des tigres en douceur. Elle est supposée faire croire au public que, grâce à son pouvoir mystérieux, l'homme indien n'a pas besoin d'user de la force pour faire obéir ses bêtes. Amar aîné présentait ses tigres en costume de radja et certaines affiches le dépeignent dans une attitude de fascinateur de fauves (cf. p. 347). Cette association entre les Indiens et les animaux concerne enfin les éléphants. La présentation en radja constitue là encore un classique du genre et l'on constate l'existence d'une figure bien particulière, celle du « cornac hindou » (cf. p. 307). Quel que soit l'animal qu'il présente, cet archétype du dresseur hindou participe d'un préjugé que Peta Tait remarque certes à propos du dompteur natif de Poona (Pune) Damoo Dhotre (1902-1972), mais qui s'étend en réalité à n'importe quelle origine extra-occidentale. Aux yeux du public occidental,

---

[111] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit.* p. 140-143.
[112] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 496.
[113] STACEY Don, « The Great Carmo » sur Circopedia [en ligne], http://www.Circopedia/ The_Great_Carmo (consulté le 29/04/2021).
[114] DAUVEN L.-R., « Au cirque Medrano. – Togare et ses tigres », *L'Intransigeant* du 28/11/1935, p. 8.
[115] « Fascinateur de fauves, Togare proclame : J'ai dompté mon destin ! », *Confession*, n°13, 25/02/1937, p. 23-26.

il existerait en effet une « affinité initiale » entre un humain « exotique » et un animal originaire de la même région[116].

L'Occident reconnaît à l'Orient, avec lequel il entretient d'antiques relations, un degré de civilisation dont l'Afrique serait dépourvue. L'œuvre du poète indien Rabindranath Tagore (1861-1941) est par exemple connue en Europe. D'ailleurs, en 1937, un journaliste de *La Rampe* s'amuse des lapsus de certains qui, pour faire référence à Togare, prononcent ou écrivent Tagore[117]. Ils ne tombent pas si loin cependant car ce serait en référence au poète que le belluaire aurait choisi son pseudonyme[118]… Ainsi, s'il apparaît inconcevable pour un artiste de cirque occidental de se grimer en Africain, revêtir un costume d'Oriental ou d'Hindou semble tout à fait acceptable. De fait, la pratique est courante – on a déjà donné plusieurs illustrations. Contrairement à l'Afrique noire, l'Inde et le Moyen-Orient s'incarnent donc aussi bien à travers les animaux que les êtres humains. Concernant les premiers, l'on a déjà cité les espèces les plus emblématiques : le tigre, l'éléphant et le serpent, dans une moindre mesure. On peut ajouter la panthère, que l'on semble plus volontiers associer à l'Asie si elle est noire (cf. p. 347). À propos de la figuration humaine, il est important de préciser que les authentiques Indiens ou Orientaux représentent une minorité d'artistes ; ce sont des Européens grimés que l'on applaudit dans la majorité des cas. Ils participent souvent à des tableaux en forme de petites pantomimes dans lesquels la danse joue un rôle important.

Ce que l'on qualifie de « danse hindoue » est une forme chorégraphique créée par des Européens pour des Européens. Anne Décoret-Ahiha explique qu'elle fut créée et popularisée par Mata Hari à partir de 1905. Née Margaretha Zelle (1876-1917) aux Pays-Bas, Mata Hari épousa un officier colonial avec qui elle vécut quelques temps à Java certes, mais point en Inde. La danse hindoue qu'elle inventa répondait aux représentations et aux fantasmes de l'Occident plutôt qu'aux authentiques formes chorégraphiques du sous-continent. Par la suite, si quelques danseuses d'origine exotique s'illustrent dans le registre, les danses hindoues restent l'apanage de danseuses européennes. La dénomination de ces danses et leurs interprètes peut varier (hindoue, javanaise, orientale), cependant elles se conforment presque toutes au même modèle. L'essentiel est de « suggérer un ailleurs mystérieux et intriguant », un ailleurs voisinant presque toujours avec l'Orient[119]. Par exemple, en 1929-1930, les Amar présentent un tableau intitulé *Les Milles et Une Nuit*. La presse annonce la présence d'un

---

[116] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 132.
[117] « Nuance ! », *La Rampe* du 25/04/1937, p. 27.
[118] DENIS Dominique, « Togare » sur *circus-parade* [en ligne], 01/03/2020, https://www.circus-parade/ 2020/03/01/ togare/ (consulté le 04/05/2021).
[119] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit.* p. 128-131.

« ballet persan », mais les Vesque y voient plutôt des « bayadères » et des « hindous[120] ». En 1935 et 1936, les quatre frères proposent cette fois *Une fête à Singapour*[121]. En dépit du titre, le tableau se présente plutôt comme une vaste évocation de l'Orient et de l'Inde. Dans *L'Écho d'Alger*, *Une fête à Singapour* est décrite comme une « féérie à grand spectacle […] animée de ballets persans, danses cinghalaises et acrobatiques que réhaussaient de bondissants sauteurs d'Agadir[122] ».

Le monde indo-oriental, ses palais, ses langueurs et son luxe mais aussi ses périls, sa faune sauvage et ses esclaves s'avèrent un terrain particulièrement favorable aux canevas des pantomimes. Les Bouglione savent qu'ils misent sur une valeur sûre quand, en décembre 1935, ils lancent leur deuxième pantomime au Cirque d'Hiver, *La Perle du Bengale*. Peut-être ont-ils été inspirés la *Fête à Singapour* de leurs rivaux ? Probablement aussi ont-ils pu apprécier le succès remporté par les troupes de Cinghalais qui figuraient au programme de leur chapiteau ambulant quasiment chaque saison depuis les débuts du Stade Buffalo-Bill. Mise en scène par Géo Sandry, *La Perle du Bengale* « évoque avec un réel pittoresque et un louable souci d'exactitude dans la reconstitution les splendeurs de l'Inde des radjahs » affirme Henry Thétard[123]. En réalité, elle compile surtout la plupart des préjugés qu'ont conçus les Européens à propos de cette « Inde des radjahs » avec des fakirs avaleurs de feu, des tigres, une attaque d'éléphant et un final lors duquel le cruel radja jettent de belles esclaves dans une piscine grouillant de « serpents sacrés ». Renée Piat dirige le ballet et la majeure partie de la figuration est européenne sinon française. La danse hindoue est assurée par la franco-indienne Nyota Inyoka (1896-1971), une habituée de l'exercice ; ses origines ne sont pas gage d'une plus grande authenticité. Le Français Brunel compose la partition. Quoiqu'il en soit, *La Perle du Bengale* s'impose comme l'une des pantomimes les plus populaires de la période. Elle est reprogrammée à plusieurs reprises au Cirque d'Hiver et participe à la tournée 1936 du chapiteau des Bouglione. En 1937, ils l'exportent même en Belgique[124]. En septembre 1938, Thétard estime que 200 représentations de *La Perle du Bengale* ont été données à Paris et 400 en province[125].

---

[120] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°10 (1929), p. 19.
[121] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 81, 84 et 102.
[122] « Le cirque Amar frères à Alger », *L'Écho d'Alger* du 27/11/1935, p. 5.
[123] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : la Perle du Bengale, pantomime-féerie en six tableaux » *Le Petit Parisien* du 21/12/1935, p. 8.
[124] DENIS Dominique, « Sampion Ier et Bouglione et ses cirques », sur *circus-parade* [en ligne], 01/09/2018, https://www.circus-parade/2018/09/01/sampion-ier-bouglione-et-ses-cirques/ (consulté le 05/05/2021).
[125] *Id.*, « Chronique du cirque. La réouverture du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 19/09/1938, p. 9.

Les Hindous sont diversement mis en scène. Un de leur trait les plus caractéristiques dans l'imaginaire occidental est le port du turban même si un Hindou notable comme Togare ne le porte pas. Ensuite, ils se doivent de revêtir un accoutrement « pittoresque ». Celui-ci est généralement bariolé. Les Hindous participant au spectacle d'Amar en 1929 portent des tenues multicolores. Les femmes sont en bleu et rose tandis que les hommes portent du blanc, du jaune, du mauve ou encore des tenues rayées de bleu et d'argent ou de rougeâtre et violine[126]. Chez Bouglione en 1933, ils ont le torse recouvert de peaux de bêtes et de colliers et portent – comme les figurants « arabes » – des jupes de raphia rouges et vertes, « contre toute vérité ethnographique », commentent les Vesque[127]. Dans le deuxième cas, l'accoutrement vise à faire passer ceux qui le portent pour des sauvages. Les peaux de bêtes sont en effet la marque d'une culture primitive ou du moins d'une certaine sauvagerie. Les éléments constitutifs de ce costume sont d'ailleurs les mêmes que ceux dont l'on affuble traditionnellement l'archétype du « sauvage » africain. La perception des Indiens comme des sauvages est assez minoritaire dans l'entre-deux-guerres (ce qui ne signifie pas pour autant qu'on les considère à l'égal de la civilisation occidental) mais existe néanmoins. Dans *La Charmeuse de tigre* par exemple, l'homme de main de l'antagoniste principal est un sicaire hindou librement inspiré des Thugs. Au cours du roman, il est plusieurs fois qualifié de « sauvage » voire de « singe ». En outre, la relation privilégiée que l'on fantasme entre les Indiens et certains animaux sous-entend une certaine part d'animalité, de même que la manière dont les Hindous – en particulier les danseuses – exposent leur corps.

Le goût pour cet imaginaire des *Mille et Une Nuits* s'exprime jusque dans les infrastructures circasiennes. Le palais oriental constitue en effet un modèle d'entrée monumentale assez répandu. Popularisé par les cirques allemands comme Sarrasani[128], Krone[129] et Gleich[130] (le service d'affichage de ce dernier cirque sillonne Paris à bord d'une camionnette en forme d'éléphant[131]) il est repris par des cirques français comme Bouglione[132]. Amar n'adopte le modèle qu'après-guerre[133]. On le retrouve également dans le monde forain. Avant-guerre, la ménagerie Laurent s'était dôté d'une impressionnante devanture figurant

---

[126] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°10 (1929), p. 19.
[127] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 27.
[128] Université d'Amsterdam, TEY001008516.
[129] Université d'Amsterdam, TEY001010602.
[130] MUCEM, 1968.102.32.
[131] MUCEM, 68.102.34.
[132] Université d'Amsterdam, TEY001013074.
[133] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 136.

deux éléphants d'environ huit mètres de haut. Elle la monte toujours en 1921[134]. On notera d'ailleurs que si cet imaginaire oriental est déjà fort apprécié en France, il semble l'être plus encore en Allemagne. À travers ce que nous en révèle Henry Thétard, il apparaît quasiment obligatoire pour un grand cirque allemand de présenter une troupe hindoue – cinghalaise, dans la plupart des cas. Par ailleurs, les cirques allemands semblent plus enclins à mettre en avant leurs cornacs indiens (voir p. 307). Enfin, cet imaginaire est mobilisé dans les affiches à travers des motifs qui apparaissent de manière récurrents outre-Rhin mais que l'on rencontre moins souvent en France. Grâce aux fonds de l'Université d'Amsterdam on peut par exemple constater la popularité du thème de la chasse au tigre (voir exemple ci-dessous) ou encore de l'éléphant au travail. Le public français put faire l'expérience de ce goût pour l'Orient lors du passage en France de ces grandes compagnies germaniques.

Figure 75 : Chasse au tigre (cirque Strassburger), affiche réalisée par les ateliers Adolph Friedländer (en 4 parties), 1927 (Université d'Amsterdam, TEY0010002295).

[134] MUCEM, Sou.5.95.1 et Sou.5.96.2.

Dans la vision qu'il propose du Moyen-Orient et de l'Inde, le cirque reprend largement les codes développés par l'orientalisme depuis le XVIIIe siècle au moins[135]. Cet Orient de cirque semble immuable, comme s'il n'avait jamais quitté une sorte de Moyen Âge doré. Il se caractérise par un exotisme faste et clinquant, plein de langueur et d'érotisme, parfois. Il est à l'image de ces bayadères aux tenues minimalistes mais aux parures brillantes. Mais il possède aussi sa face sombre. Sa beauté peut être dangereuse, comme celle des tigres sournois ou des pythons posés sur les épaules des danseuses ; ses fastes dissimulent un large pan de sauvagerie. C'est aussi une terre d'occulte avec ses fakirs qui fascinent autant qu'ils inquiètent. L'Orient de cirque est à l'image de Togare et ses tigres, cet Hindou prétendu costumé comme un voleur de Bagdad. Le personnage séduit et cultive le mystère. Certains lui prêtent des facultés à la limite du surnaturel. Le numéro, enfin, angoisse (la plupart des descriptions insistent sur cette caractéristique) à tel point que le présentateur de Medrano, pourtant aguerri aux entrées de cage, refuse d'y assister[136]. Surtout, ce monde des *Mille et Une Nuit* n'est qu'illusions. Il n'existe que sur les écrans de cinéma et les pistes de cirque. En réalité, Togare s'appelle Georg Kulovits…

4) La Chine et le Japon.

À la différence des imaginaires analysés jusqu'à présent qui se déploient à travers l'ensemble du répertoire circassien, les imaginaires chinois et japonais se manifestent presque exclusivement dans le champ acrobatique. Une fois n'est pas coutume, les animaux se trouvent complètement en marge de cette évocation. Les « jeux japonais » puis chinois ont fait leur apparition sur les pistes européennes au XIXe siècle et restent populaires dans les années 1920 et 1930. Les troupes chinoises et japonaises présentent des exercices empruntant à des disciplines variées. Les premiers se spécialisent surtout en acrobatie au sol avec combats chorégraphiques et sauts divers, tandis que les seconds se tournent plutôt vers l'antipodisme, les exercices sur perche et échelle ainsi que le funambulisme. Les deux intègrent des formes de jonglage[137]. Les contorsionnistes chinois marquent aussi les esprits ; l'Américain Chester Kingston se fait ainsi passer pour chinois[138]. Henry Thétard note que les troupes japonaises, répandues à la Belle époque, se font moins nombreuses sur les pistes européennes alors

---

[135] Pour de plus amples précisions, on renverra à l'ouvrage référence d'Edward W. Said : SAID Edward, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 2005 (3e éd.).
[136] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°16 (1935), p. 79.
[137] « Jeux chinois » et « Jeux japonais » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[138] ADRIAN Paul, *En piste… op. cit.* p. 78.

mêmes que les acrobates chinois, rares avant 1900, seraient devenus « un numéro presque obligatoire au programme d'un chapiteau[139] ». Cette affirmation tendrait à se vérifier dans le corpus d'artistes recensés. Celui-ci comporte 22 mentions d'artistes chinois contre 14 japonais (plus une entrée incertaine). On constate bien une dominante chinoise, mais elle n'est pas écrasante néanmoins. De plus, il convient de prendre certaines précautions vis-à-vis de ces chiffres, puisqu'il est fort probable que parmi ces troupes l'on trouve de « fausses troupes » composées d'Européens grimés, ou que certaines d'entre elles soient en fait les mêmes, ayant changé de noms au fil des engagements. Toujours au sujet des acrobates chinois, Thétard note un détail intéressant. Les troupes qui travaillent en Europe intègrent très peu de femmes et les Chinois se marieraient fréquemment avec des Occidentales, « surtout des Allemandes » tandis que les Japonais auraient « une préférence pour les Anglaises[140] ». Rien ne permet, dans le corpus, d'infirmer ou confirmer les dire du chroniqueur ; s'il dit vrai, cela témoignerait de l'intégration relative de ces acrobates dans les sociétés européennes.

La Chine et le « monde chinois » sont convoqués à quelques occasions au travers des pantomimes. Durant l'entre-deux-guerres, celles-ci délaissent en revanche le Japon. L'opium et les guerres portant son nom influencent fortement le regard occidental porté sur la Chine. En 1923, les Amar qui dirigent encore une ménagerie foraine ont l'idée de mettre en scène une entrée de cage qu'ils intitulent *La fumerie d'opium*. Mustapha et Ali la donnent sur la scène de l'Olympia en fin d'année. À l'ouverture du rideau, les spectateurs découvrent un dompteur en kimono, alangui sur un canapé. Trois bêtes entrent et frôlent l'homme « endormi », sans bruit et au son d'une « musique orientale ». En dépit du cadre asiatique de la scène, les participants félins sont deux lions et une lionne[141]… Surtout, en janvier 1939, les Bouglione proposent au Cirque d'Hiver la pantomime *L'Idole de Changaï* mise en scène par Géo Sandry. La pièce de cirque, écrit Thétard, ne met pas en scène « la Chine moderne de Tchang Kaï Chek » mais celle « des guerres de l'opium, où les Chinois portaient encore des nattes, tandis que leurs gracieuses compagnes sautillaient sur la pointe des pieds. Cette Chine, quelque peu conventionnelle, fit la joie de notre enfance et la providence des auteurs de féeries au dernier siècle… » Le spectacle met notamment en scène la lutte des héros contre des caïmans (sauriens sud-américains…) dans le Mékong[142]. La tresse se dégage comme l'un des éléments caractéristiques du stéréotype du Chinois tel qu'il est répandu en Europe. Les

---

[139] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 493-494.
[140] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 493-494.
[141] DENIS Dominique, *Les cirques… op. cit.* p. 22.
[142] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 03/01/1939, p. 7.

« faux » Chinois de cirque, désireux de faire plus vrai que nature, la portent fréquemment. On la retrouve sur l'affiche mettant en scène le sauteur Chottachi (Chotachen Courtault – cf. p. 121) ou dans le costume de Chester Kingston[143]. Dans les représentations qu'en donnent les sœurs Vesque, les acrobates asiatiques – authentiques ou non – se caractérisent aussi par leurs costumes de soie aux couleurs chatoyantes.

Figure 76 : « Amar dans son nouveau sketch : Fumerie d'opium », affiche réalisée par Gustave Soury, Louis Gallice, 1924, 120 x 160 cm (Université d'Amsterdam, C02414.000).

Au cirque, la Chine et le Japon ont la tâche d'incarner toute l'Asie située à l'Est de l'Inde. Le cirque français délaisse en effet complètement l'Asie du Sud-Est et en particulier l'Indochine. C'est d'autant plus curieux que les danses du Sud-Est asiatique jouissaient à l'époque d'une certaine faveur, comme l'a montré Anne Décoret-Ahiha[144]. Ce goût ne semble pas s'être traduit sur les pistes de cirque néanmoins. On pourrait argumenter qu'en matière spectaculaire, l'Inde et l'Indochine présentent des atouts similaires (éléphants, tigres, souverains et palais). Un imaginaire indochinois se présenterait ainsi comme une synthèse

[143] MUCEM, 1968.102.1202.4.
[144] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit*.

entre l'Inde et la Chine fantasmées, ce qui n'apporterait pas de réelle plus-value. Restent les spécificités architecturales de la région mais qui, au cirque, ne peuvent pas se montrer aussi aisément que sur un pavillon de l'Exposition coloniale. On trouve cependant des références dans certaines pantomimes mais elles se fondent dans l'imaginaire indien. Ainsi, le Bengale des Bouglione s'orne de pagodes[145]. Pour le reste, les références à l'Asie du Sud-Est se limitent aux mots et aux noms des contrées invoquées pour caractériser les animaux. Bien souvent néanmoins, ces noms réfèrent plus volontiers aux Indes néerlandaises et au monde malais qu'à l'Indochine française.

B) L'Amérique de Buffalo-Bill : cow-boys, Peaux-Rouges et duperie.

Il existe en réalité plusieurs imaginaires relatifs aux États-Unis. On retrouve d'une part l'Amérique urbaine, celle de la côte est, de Broadway, du music-hall, du jazz et du charleston. Et puis il y a une Amérique de western : l'Amérique de Buffalo-Bill et ses cow-boys, pleine de dangers, de Peaux-Rouges et de bisons. Les deux semblent appartenir à des mondes différents et fonctionnent isolément l'une de l'autre. Enfin, il existe une troisième Amérique, propre au monde du cirque, l'Amérique de Barnum et du gigantisme. Son influence adopte des formes diverses et touche tous les compartiments du cirque français. Elle s'exerce des noms aux affiches, dont beaucoup portent un liseret bleu étoilé.

Figure 77 : « Buffalo-Bill's. Au Cirque Ménagerie Périé », affiche, imp. Duval et Bedos, 1925, 56.5 x 38.1 cm (Université d'Amsterdam, C13924.000).

Pour le public, l'imaginaire le plus visible et identifiable est celui du Far West. Il se déploie tous azimuts et peut colorer n'importe quel type de numéro de n'importe quelle spécialité. Si la plupart des imaginaires s'appliquent à des terrains bien définis, l'Amérique de Buffalo-Bill ne semble point connaître de frontière ; elle se passe de prétextes et de justifications. Cet imaginaire western s'incarne à

[145] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A propos de la pantomime-féerie du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 30/12/1935, p. 8.

travers deux figures principales et antagonistes : le cow-boy et l'Indien peau-rouge. Au même titre que l'Hindou, le Peau-Rouge est un archétype racial qui ne renvoie pas à une culture précise mais à la conception qu'ont les Européens d'un espace géographique et ses habitants. Un Peau-Rouge est « authentique » dès lors qu'il remplit les critères attendus par le spectateur. Le Peau-Rouge n'est ni apache, ni sioux, ni cherokee. Il est une figure inventée, recomposée à partir des décombres de civilisations révolues. Chef ou non, il porte toujours une coiffe de plumes – à moins que celle-ci ne le gêne dans la réalisation d'exercices acrobatiques. À défaut, il porte des tresses qui constituent une coiffure mixte, aussi bien portée par les femmes. Le pouvoir évocateur du Peau-Rouge est extrêmement puissant et justifie qu'on le représente seul et sans commentaire sur certaines affiches (Figure 77).

Les Peaux-Rouges factices font florès. On retrouve des Indiens cyclistes avec Chester-Dick, perchistes avec les Dakotas ou funambules avec Étienne Blanc *alias* D'Jelmako. Dans les années 1920, Henry Rey présente même le chimpanzé Hyawata déguisé en Indien[146]. Sur le modèle des jeux chinois ou japonais, existent aussi les « jeux indiens ». En février 1935, les Vesque assistent à un numéro du genre chez Medrano, présenté par les Anenas (ou Amenas). Elles en livrent une description marquée par la dépréciation, notamment au sujet du physique des artistes. Les Anenas forment un quatuor composé d'un homme « lourd, assez petit », de deux femmes « lourdes, sans âge, sans grâce » et d'une jeune fille « mince » et « halée » ; elle est dotées de « cheveux noirs et graisseux de romanée », décrivent les Vesque. La première femme est vêtue « d'une blouse et d'une courte jupe ou le rouge domine. Ce costume est recouvert de colliers de perles de toutes couleurs. » La seconde est « habillée en majeure partie de beige. » Le bleu vert domine sur la tenue de la jeune fille qui porte « toujours des ornements colorés et barbares ». Elle « manipule surtout le lasso, saute dedans et même s'y livre à une sorte de danse à claquettes ». Le numéro comporte également du tir à l'arc et, pour finir, « tous quatre agitent simultanément des banderoles à la manière chinoise. » « Cette troupe peut bien être réellement indienne », concluent les Vesque[147].

Le cow-boy se décline lui aussi à loisir. Il est cavalier bien sûr, mais pas que. Henry Thétard laisse entendre que les acrobates adoptent fréquemment le costume et y voit une influence du music-hall – qui n'est donc pas vraiment à son goût[148]. Il existe aussi un type de numéros appelé « jeux du Far West » qui mêle exercices au lasso, tir de précision, équitation

---

[146] MUCEM, Sou.8.126.2.
[147] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°16 (1935), p. 13.
[148] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : les chimpanzés de Kling ; les Maunters », *Le Petit Parisien* du 23/10/1935, p. 10.

« à la cow-boy » parfois… autant de pratiques folkloriques que l'on prête aux habitants de l'Ouest étatsunien. Nombreux sont les cirques qui, au moins une fois entre 1919 et 1939 annoncèrent au moins une fois des cow-boys ou des jeux du Far-West. Dans le corpus, on a repéré : Amar (1933), Antonio (1930), Bostock (1930), Medrano (1921-1923, 1935), Mondial (1923), Napoléon Rancy (1926), Nava (1923, 1931), le Cirque de Paris (1922,1924), Pinder (1931-1932), Royal (1922) et bien sûr Buffalo-Bill ou The Great American Circus (1925). Les artistes qui travaillèrent en cow-boys sont innombrables. À l'instar de la panoplie peau-rouge, le port de ce costume ne fait pas toujours sens. Il peut même sembler cocasse lorsque Alfred Court, Vincent Franchi et tant d'autres de leurs confrères belluaires affrontent qui des tigres, qui des lions, qui une panthère vêtus des *chaps* frangés, du fédora et du foulard rouge des images d'Épinal. Que dire encore de Ramon Prieto qui, en 1920, revêt un costume « mexicain » pour présenter un hippopotame au Nouveau-Cirque[149].

Souvent, cow-boys et Indiens investissent la piste de concert. Parfois, ils travaillent en bonne intelligence comme dans le numéro des Zanetti (vu par les Vesque au Cirque de Paris en 1925) où deux porteurs en tenue de vacher se lancent une voltigeuse grimée en Peau-Rouge[150]. Dans la majorité des cas cependant, la mise en scène se construit sur un modèle d'opposition qui finit toujours par tourner à l'avantage des hommes blancs. C'est particulièrement le cas lorsque l'imaginaire Far West se déploie à l'échelle d'un spectacle complet. Avec leur Stade du Capitaine Buffalo-Bill dans les années 1920, les Bouglione se sont fait une spécialité du genre. Devenus propriétaires du Cirque d'Hiver en 1934, ils restent dans leur zone de confort en lançant leur première pantomime, *La Reine de la Sierra*, féerie à grand spectacle ayant pour cadre un Mexique hollywoodien dans lequel Joseph Bouglione fils, en cow-boy solitaire, affronte une horde d'Indiens « avec autant de naturel que les rixes de certains films américains ». On y retrouve aussi une attaque de diligence, attraction popularisée par le Wild West Show original[151]. En 1937, les Bouglione réitèrent avec *Le Courrier du Texas*[152]. Ils poussent Jérôme Medrano à s'emparer du thème à son tour ce qui est chose faite en janvier 1939 avec *Le Fils de Buffalo-Bill*[153]. Ce titre est évocateur de ce qu'est la culture du Far-West dans l'Europe des années 1920 et 1930, tant elle a été influencée par le Wild West Show de William Cody et ses tournées successives sur le Vieux Continent entre

---

[149] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. L'hippopotame du Nouveau-Cirque. […] », *Le Siècle* du 28/10/1920, p. 3.
[150] MUCEM, 1968.102.134.
[151] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : la Reine de la Sierra », *Le Petit Parisien* du 26/01/1935, p. 8.
[152] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : le Courrier du Texas », *Le Petit Parisien* du 31/03/1937, p. 9.
[153] *Id.*, « Chronique du cirque. A Medrano : Le fils de Buffalo-Bill […] », *Le Petit Parisien* du 26/01/1939, p. 8.

1887 et 1905. Les westerns qui entretiennent ces clichés dans les salles obscures se sont construits sur les fondations posées par le « colonel » Cody dans son *show*[154].

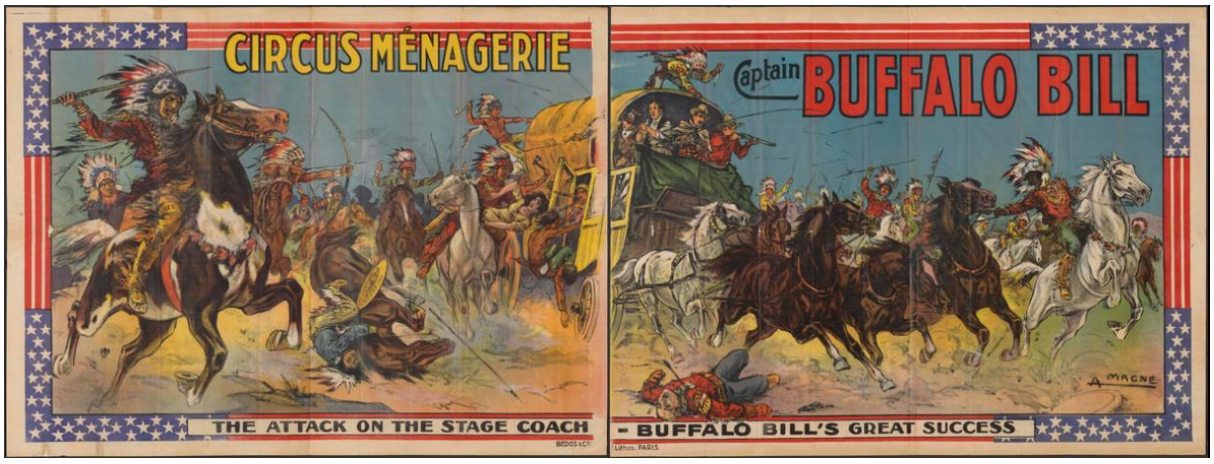

Figure 78 : L'attaque de la diligence (cirque Buffalo-Bill), affiche d'Antonin Magne (en 2 parties), Bedos & Cie, 1928, 120 x 320 cm (Université d'Amsterdam, C02587.000).

Dans cette partie consacrée à l'Amérique des Plaines, il convient de consacrer un point à la représentation du Mexique et du Canada qui, dans la topographie imaginaire, apparaissent comme des sortes d'extensions vassalisées du Far-West. Dans le western, les Mexicains ne valent pas beaucoup mieux que les Indiens. Les pantomimes reproduisent ce schéma et donc *La Reine de la Sierra* n'en livre guère une vision positive. Mais à part le fait qu'il soit « méchant », le Mexicain de western ne se distingue pas très nettement du cow-boy avec qui il partage les mêmes caractéristiques visuelles : chapeau à larges bords, pantalon de cuir et chemises à carreaux. De la sorte, au cirque, imaginaire western et imaginaire mexicain sont parfois brouillés. Par exemple, les sœurs Vesque qualifient fréquemment le pantalon frangé des cow-boys de « pantalon mexicain ». C'est probablement dans ce sens aussi qu'il faut comprendre le « costume mexicain » que Gustave Fréjaville prête à Ramon Prieto[155]. De même, en 1922 le cirque Royal adjoint à ses cow-boys une « exhibition mexicaine ». La même collusion s'observe avec le Canada et, en 1926, chez Napoléon Rancy, les jeux du Far-West sont présentés par les six Canadians… Au vrai, c'est principalement à travers les noms que le cirque convoque le Canada. Ainsi, lorsqu'il ne se sent pas assez assuré pour prendre l'enseigne « American Circus », un directeur peut opter pour celui de « Cirque Canadien ». En France, plusieurs établissements voyagent sous ce nom durant l'entre-deux-guerres (avec

[154] Pour de plus amples explications sur le Wild West Show et son influence, on renverra aux deux travaux suivants : FAUCHEUX Michel, Buffalo Bill, Paris, Gallimard, 2017 ; WARREN Louis S., *Buffalo Bill's America : William Cody and the Wild West Show*, New York, Vintage Books, 2006.
[155] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. L'hippopotame du Nouveau-Cirque. […] », *Le Siècle* du 28/10/1920, p. 3.

des orthographes pouvant varier) ; l'un d'eux est dirigé par la famille Robba[156]. De même, en 1927, un éphémère cirque Mexico s'installe à Tizi-Ouzou[157].

Figure 79 : Parade de la ménagerie Laurent, photographie, années 1920, 8.7 x 13.8 cm (MUCEM, Sou.4.93.1).

L'imaginaire *Wild West* repose sur une vision révolue, ou plutôt non advenue de l'Ouest américain. Le spectacle original mis au point par Cody à la fin du XIXe siècle conservait une certaine authenticité. Au moins était-il animé par d'authentiques hommes et femmes de l'Ouest – cow-boys et natifs américains – témoins et pour certains acteurs des évènements retranscrits. Cette authenticité a complètement disparu des évocations de l'entre-deux-guerres. Il ne s'agit pas ou plus de faire référence à une région réelle, mais à l'univers fictifs que la culture européenne a inventé à partir du souvenir laissés par le *Wild West Show* de Buffalo-Bill, les westerns, les romans de gare… Il s'agit d'un imaginaire « facile » et artificieux. Cow-boys et Peaux-Rouges (ou Peaux-Rougies devrait-on écrire tant les Européens grimés sont légions) sont devenus des archétypes déclinables à l'infini. Le rôle et la forme de cet imaginaire western au cirque se trouvent condensés sur le cliché ci-dessus (Figure 79). On y découvre un homme noir déguisé en Peau-Rouge arpenter la ville à côté d'un dromadaire afin d'assurer la publicité de la ménagerie Laurent. Tous les ingrédients de

[156] BARRIER Robert et Philippe, *Cent cirques français sur « le voyage »*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1994, p. 57.
[157] *L'Écho d'Alger* du 18/11/1927, p. 5.

cette vision banquiste de l'Ouest sont réunis : un faux-Indien (on notera qu'il porte des bottes de cow-boys…) affublé d'une coiffe de plumes stéréotypée est associé à l'incarnation d'un autre imaginaire – en l'occurrence, oriental ou nord-africain – pour offrir une vision kitch et incohérente d'un exotisme facile.

C) De l'Espagne aux Pôles, autres imaginaires mobilisés.

Avec l'Afrique, l'Asie et l'Amérique fantasmées, on vient d'aborder les principaux imaginaires investis par le cirque. Cependant, ils ne sont pas les seuls et de nombreux imaginaires secondaires sont, de temps en temps, mobilisés. Pour ces imaginaires secondaires, le cirque se contente généralement de destinations moins lointaines que pour ses terrains d'exotisme principaux. De fait, nombre des imaginaires en question se rapportent à des pays ou régions d'Europe (Espagne, monde slave, etc.) et s'appliquent à un nombre de numéros plus circonscrit que les précédents. Assez superficiels, ils reposent généralement sur quelques pratiques empruntées et adaptées aux cultures auxquelles ils font références ; de la sorte, on pourrait les qualifier d'imaginaires folkloriques. Un autre imaginaire connaît une vogue certaine mais diffère de ceux étudiés jusqu'ici, puisqu'il ne fait référence à aucun espace précis. En la mesure où il fait plutôt référence à une activité, on dirait qu'il s'agit d'un imaginaire corporatif ; il est en effet question de l'imaginaire marin ou naval, qui concerne plus la mystique de la marine et de la navigation, que le monde aquatique en lui-même. Parfois l'on rapproche ou fond cet imaginaire marin avec un imaginaire polaire, plus classique et géographiquement centré.

1) De l'Espagne à la Volga. Imaginaires « voisins », imaginaires européens.

Dans le précédent chapitre, les cas de l'Espagne et du monde slave ont déjà été abordés à travers la danse. La danse joue en effet un rôle déterminant dans la représentation de ces espaces, en particulier de l'Espagne. La diffusion de l'imaginaire espagnol tient en grande partie à la vogue de ce que l'on appelle les « espagnolades ». Anne Décoret-Ahiha explique que les danses espagnoles sont les danses exotiques les plus représentées au music-hall dès la fin du XIXe siècle. « Des années 1918 à 1932, les programmations regorgèrent d'artistes espagnoles, essentiellement féminines, qui se produisaient en solo, en duo ou en troupe. » Elle ajoute que, rien qu'à l'Olympia, une centaine d'artistes du genre se produisirent

au cours de cette période[158]. Elle cite un article parue dans la revue des spectacles *La Rampe* en 1925 où l'on peut lire, d'une part que l'on voit désormais de la danse partout, et d'autre part que : « Le danseur excentrique et la danseuse espagnole se partagent la royauté[159]. » C'est donc naturellement que l'Espagne se fraye un chemin jusque sur les pistes. Les danseuses s'en font les premières ambassadrices. Comme nous l'avions vu, les apparitions de danseuses « espagnoles » relevées dans le corpus concernent surtout le début des années 1930. On retrouve de la danse espagnole jusque chez les amateurs mondains Molier, avec la baronne de Steinfeld qui s'adonne à quelques pas en 1932.

À la même période, les cirques parisiens mettent sur pieds des pantomimes centrées sur la thématique de l'Espagne. Ainsi, en janvier 1932, Medrano propose *España* ; un an plus tard, le Cirque d'Hiver lui emboîte le pas avec *L'Espagne à Paris*. Pour le compte du *Figaro*, Robert Destez rédige la critique de ces deux spectacles. Les deux spectacles reprennent les mêmes éléments et reposent sur les mêmes archétypes. Ils mettent en scène une Espagne colorée et festive. « L'ensemble comporte tant de bonne humeur dans l'exécution et dans la présentation, tant de couleur, qu'il y aurait mauvaise grâce à ne pas convenir du plaisir qu'on y prend[160] », écrit le journaliste à propos du spectacle de 1932. Les deux spectacles font la part belle au chant et à la danse, le second surtout qui s'apparente plus à une revue de music-hall qu'à un authentique programme de cirque. *L'Espagne à Paris* assemble dans un mélange des genres un peu confus des formes chorégraphiques et musicales ibériques et latino-américaines ; on y retrouve une « danse du taureau » des « chansons andalouses » mais aussi du tango argentin, de la rumba et du « tango cubain ». La participation de l'écuyer portugais Roberto de Vasconcellos parachève ce tableau d'un ibérisme de spectacle. Destez précise qu'il s'agit du seul « pur travail de piste » au programme[161]. C'est le reproche que formule pour sa part Thétard à l'encontre de *L'Espagne à Paris*, « très beau, très pittoresque spectacle » mais qui comporte « trop de danses, trop de musique dans la piste » mais pas suffisamment d'authentiques numéros de cirque[162]. Il est moins critique et disserte à l'endroit de la fantaisie de Medrano qui avait pour elle de présenter le fil-de-fériste prodige Con Colleano[163]. Enfin, les deux pantomimes comportent un simulacre de corrida qui prend en réalité la forme d'un dressage de vachette ou de novillo. En dépit des polémiques (en 1933

---

[158] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses... op. cit.* p. 119-120.
[159] BROCA Henri, « L'inflation chorégraphique », *La Rampe* du 18/10/1925, p. 12-13.
[160] DESTEZ Robert, « Cirque Medrano. — "España". », *Le Figaro* du 10/01/1932, p. 5.
[161] *Id.*, « Première au cirque. Au Cirque d'Hiver », *Le Figaro* du 25/02/1933, p. 9.
[162] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : l'Espagne à Paris », *Le Petit Parisien* du 04/03/1933, p. 9.
[163] *Id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 20/02/1932, p. 6.

encore, le Cirque d'Hiver fait face à une manifestation des défenseurs de la cause animale[164]), les directeurs ne renoncent pas à programmer ce genre d'attractions. Cela montre que la corrida constitue à leurs yeux un élément important de l'imaginaire ibérique. Le torero apparaît ainsi comme le pendant masculin de la flamenca. Mais, une fois n'est pas coutume, l'archétype masculin est cette fois en retrait par rapport au féminin et la danseuse s'affirme comme la réelle incarnation de l'Espagne au music-hall et donc au cirque également.

De manière plus marginale, le cirque mobilise aussi d'autres imaginaires européens, comme l'imaginaire slave ou hongrois, qu'il serait plus approprié de qualifier d'imaginaire d'Europe centrale ou orientale. En effet bien que les cultures slaves et hongroises partagent peu de choses en commun, dans la vision française de cette région le deux se fondent assez facilement. À nouveau, c'est à travers les danses folkloriques que ces contrés sont le plus fréquemment convoquées. Tout ce qui évoque le monde slave est volontiers qualifié de « russe » sans distinction. Ainsi la « danse russe » apparaît comme une forme chorégraphique stéréotypée, au même titre que les danses hindoues. Elle semble suffisamment connue du public pour qu'on la fît singer par des animaux savants. Ainsi, en septembre 1932, les sœurs Vesque consignent qu'une certaine Miss Nahoël fait exécuter une « danse russe » à son zèbre, chez Medrano[165]. Par ailleurs, les danseurs slaves ne jouissent pas toujours d'une excellente réputation. En 1925, les Vesque, de nouveau, décrivent en ces termes un quatuor de danseuses « russes » vu à l'Olympia : « Encore de malheureuses épaves ; grandes et maigres, petites et boulottes, banales et flétries, dans des costumes ruisselant d'or – toute leur richesse[166]. » Dans leurs « costumes hongrois fort seyants [*sic*.] », les sauteurs à la bascule renvoient une toute autre image de cette région de l'Europe[167]. Henry Thétard décrit les Faludys, mais sait que d'autres sauteurs à la bascule portaient des tenues semblables et notamment les Magyars, au nom évocateur (cf. Figure 29, p. 123). Le costume folklorique s'impose ainsi comme un standard des numéros de bascule ; il persiste au XXIe siècle, conforté par le fait que nombre de troupes sont encore originaires de Hongrie ou de Roumanie. Il existe aussi un imaginaire proprement russe, ou l'adjectif ne serait pas employé pour faire référence aux autres cultures slaves mais utilisé dans son sens originel pour désigner ce qui renvoie à la Russie ou ce qui est perçu comme tel. Il s'agit d'un imaginaire de la taïga et de la steppe essentiellement représenté par les voltigeurs cosaques sur lesquels on ne reviendra pas. En prolongement de la

---

[164] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : l'Espagne à Paris », art. cit.
[165] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°13 (1932), p. 66.
[166] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 213.
[167] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves au Zoo-Circus. […] », *Le Petit Parisien* du 18/11/1928, p. 5.

voltige djiguite on le trouve aussi investi par quelques dresseurs de chevaux en liberté. En 1926 au Cirque d'Hiver, Jean Houcke présente par exemple sa cavalerie en Russe[168]. Bien sûr cette effet « cavalerie russe » est d'autant plus fort avec celle des Truzzi, véritablement originaire de Russie. Enfin, quelques autres artistes s'emparent ponctuellement de cet imaginaire, mais toujours avec une justification. Ainsi chez Fanni en 1923, un couple de dresseur de chiens présente ses laïkas de Yakoutie en « costumes fantaisies russes bleu pâle brochés d'argent et garnis de cygnes » ; sur les affiches, ils se font appeler « Cantineli Carrakalas »[169].

2) Ours blancs et pistes nautiques. Imaginaires polaires et marins.

Le costume de marin est extrêmement populaire dans l'entre-deux-guerres. Il est porté aussi bien par des hommes que des femmes et des artistes de toutes spécialités. Dans la première moitié du XXe siècle, la marine a le vent en poupe. Il est courant, par exemple, d'habiller les enfants en marin jusque dans les années 1920. La marine promet l'aventure aux jeunes hommes. Le marin incarne une certaine idée de la jeunesse et de l'insouciance, ce qui le rend indiqué pour présenter des numéros légers ou comiques – le penchant qu'on lui prête pour la boisson ne gâche rien. Le « comique de marine » se présente de fait comme une variante du comique troupier. La figure du matelot renvoie aussi à une forme de vitalité : il est jeune, en pleine possession de ses moyens et exerce une profession qui en appelle à sa force physique. Il s'agit donc de l'archétype idéal pour présenter des numéros de cascadeurs ou acrobates comiques. Les 4 Kraddock (les fils de François Fratellini) se composent ainsi des personnages de marins et deviennent de célèbres acrobates comiques. Le nom du quatuor fait référence à un film musical allemand, *Le Capitaine Craddock*, sorti en 1931[170]. Les comiques n'exercent pas le monopole sur la tenue de matelot cependant. Les Wallenda, célèbres funambules allemands, la revêtent parfois (cf. Figure 81). Le costume vise peut-être à établir un parallèle avec le gréement des navires. Associé à une certaine légèreté, il est possible aussi qu'il ait servi à contrebalancer un peu l'angoisse suscitée par ce numéro périlleux. La tenue de marin est aussi fréquente chez les perchistes, la perche évoquant alors le mat du navire. Le fond Vesque en donne plusieurs exemples, comme les Polis (cf. p. 142) ou les Elliett[171].

---

[168] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 47.
[169] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°4 (1923), p. 7.
[170] SCHWARZ Hanns, VAUCORBEIL (de) Max (dir.), *Le Capitaine Craddock*, UFA/ACE, 1931, 87 min.
[171] MUCEM, 1968.102.5358.18 et 1968.102.5358.19.

L'uniforme de capitaine est aussi porté mais s'apparente plutôt à une variante du costume militaire, avec la charge symbolique qui en découle. Il s'applique à des numéros théâtralisant un rapport d'autorité marqué, autrement dit les numéros de dressage. Les dresseurs-dompteurs déguisés en capitaine présentent le plus souvent des espèces affiliées au milieu maritime. Il s'agit surtout des ours blancs avec Ali Amar (cf. p. 266 et 384) et des otaries (à part égale avec les présentations en tenue de soirée). Wall, le montreur de crocodiles (cf. p. 429), et ses assistants se costumaient aussi en capitaine et matelots[172].

Figure 81 : Les Wallenda en tenue de marine, photographie, 1929 (collection du Dr Alain Frère).

Figure 80 : Armand et Jeannette Guerre, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, vers 1936-1938 (?), 7.9 x 5.6 cm (MUCEM, 1968.102.1849.1).

Souvent, imaginaires marin et polaire se brouillent et partagent les mêmes lieux. En 1936, les sœurs Vesque décrivent ainsi les costumes portés par le couple Guerre dans leur présentation d'otaries : « Lui en officier de marine, elle en courte robe blanche bordée de fourrure, bonnet de fourrure blanche[173]. » Les otaries ne sont pas des phoques et ne sont donc pas originaires des régions polaires. Toutefois les deux animaux sont couramment confondus à l'époque et nombre de numéros d'otaries sont qualifiés de numéros de « phoques » (cf. p.

[172] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 4-5.
[173] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°17 (1936-1937), p. 15a.

398). Dans l'imaginaire populaire, les ours polaires partagent donc leur banquise septentrionale avec les otaries et, pourquoi pas, des manchots du Pôle Sud. À certaines occasions cependant, l'imaginaire polaire s'autonomise. Dans ce cas précis il serait plus exact de parler d'un imaginaire froid au sens large. C'est ainsi qu'en 1932, le cirque Pinder incorporait à son programme un tableau intitulé *Une Fête en Sibérie*. Malheureusement, Roger Spessardy n'en décrit pas le contenu[174].

D) Les oubliés ? Les (non) cas de l'Amérique latine ou de l'Océanie.

C'est un tour du monde des imaginaires que propose le cirque d'entre-deux-guerres. Toutefois, en dépit des nombreuses régions fantasmées traversées au cours des parties précédentes, de vastes régions inexplorées demeurent sur la mappemonde. Deux principales se détachent : l'Amérique latine et l'Océanie. À première vue, on pourrait penser que ces régions présentent des atouts à même d'intéresser le cirque mosaïque des années 1920 et 1930. Il ressort néanmoins de l'examen des sources que le cirque sous-investit les imaginaires relatifs à ces régions et que les contours mêmes de ces imaginaires s'avèrent parfois assez flous. Des raisons propres à la situation française en général peuvent expliquer ce manque d'intérêt pour l'Amérique latine et l'Océanie, mais aussi des causes plus spécifiques au phénomène circassien.

1) Pourquoi se passer de l'Amérique du Sud ?

La sous-exploitation de l'Amérique latine dans le cirque français tient à plusieurs raisons. Tout d'abord, on constate qu'en dépit d'une tradition circassienne vivace (*circo criollo*) en Amérique du Sud – notamment en Argentine[175] – les artistes sud-américains s'exportent peu en Europe. Certes, l'écuyère argentine Rosita de la Plata (Rosalía Robba – 1869-1940) connut un certain succès européens à la Belle Époque. Sa compatriote, Beatriz Seibel, en a d'ailleurs écrit sa biographie[176]. Dominique Denis nous apprend également que le

---

[174] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 125.
[175] Voir, par exemple : MOGLIANI Laura, *Historia del circo en Buenos Aires. De los volatineros a la formación universitaria, Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Tres de Febrero, 2016.
[176] SEIBEL Beatriz, *Vida de circo. Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.

père d'Anna Ferroni, Fortuné Ferroni, était un écuyer « originaire d'Amérique du Sud[177] ». Toutefois, pour l'entre-deux-guerres, aucune nationalité sud-américaine n'a pu être établie parmi les artistes du corpus. Cela ne signifie pas qu'aucun artiste sud-américain ne se produisit en France ou en Europe au cours de la période, mais ceux-ci devaient être très minoritaires.

Surtout, l'Amérique du Sud ne possède pas la même place dans l'imaginaire français que d'autres continents. Cela tient en partie à des raisons géopolitiques. La France possède certes la Guyane, mais il s'agit d'une colonie peu peuplée dont l'on parle rarement. Olivier Barlet et Pascal Blanchard remarquent que la Guyane – au même titre que l'Indochine et les différentes colonies insulaires – est quasiment absente de la production cinématographique coloniale de fiction qui se concentre essentiellement sur l'Afrique[178]. Lors de l'Exposition de 1931, on érige certes un pavillon de la Guyane mais celui-ci ne semble pas particulièrement marquer les esprits. En tout cas, l'historiographie actuelle ne s'y attarde pas. Ni l'ouvrage précédemment cité, ni *Zoos Humains*, ni Anne Décoret-Ahiha ou Benoît de l'Estoile ne reviennent sur le sujet[179]. En tout état de cause, cela semble indiquer que l'on ne procéda pas à des exhibitions ethnologiques autour du pavillon de la Guyane française. Ce manque d'intérêt pour la Guyane française reflète assez bien l'importance périphérique qu'accorde la France aux nations sud-américaines sur le plan diplomatique. Les intérêts de l'État comme les fantasmes du public se tournent vers d'autres régions, ce qui ne contribue pas à l'émergence d'un imaginaire sud-américain bien structuré. La majorité des États sud-américains sont indépendants depuis le XIXe siècle. En 1919-1939, La plupart sont dirigés par des oligarchies blanches, descendantes de l'immigration européenne. Ces créoles accaparent la représentation internationale des nations sud-américaines. Peuples natifs, afro-descendants et métis sont occultés par les pouvoirs en place. Par conséquent, la culture populaire française peine à se positionner face au continent.

Comme l'Océanie dont il est question ensuite, l'Amérique du Sud a de plus un problème de faune. Ses espèces endémiques ne sont pas assez emblématiques ou plutôt évocatrices aux yeux du public français pour servir de supports d'imaginaire efficaces. Les

---

[177] DENIS Dominique, « Cirque Bureau, direction Bureau frères » sur *circus-parade* [en ligne], 20/05/2016, https://www.circus-parade/2016/05/20/cirque-bureau-direction-bureau/ (consulté le 20/04/2021).

[178] BARLET Olivier, BLANCHARD Pascal, « Rêver : l'impossible tentation du cinéma colonial » dans BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture colonial 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003, p. 119-135 (extrait p. 121).

[179] BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture colonial… op. cit.* ; BLANCHARD Pascal *et alii* (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004 ; DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit.* ; L'ESTOILE (de) Benoît, *Le goût des Autres… op. cit.*

spectateurs ne font pas la différence entre un jaguar et une panthère africaine ou asiatique et l'ours à lunette reste un ours. Les sauriens (alligators, crocodiles, caïmans) sont regroupés sous l'appellation générique de « crocodile », un reptile féroce et exotique sans attache géographique bien définie. De même, les singes américains ne présentent ni plus ni moins d'intérêt que ceux de l'Ancien Monde et, comme ces derniers sont plus faciles à obtenir en Europe, ce sont ceux que circassiens et forains privilégient. Quant au tapir, on en trouve aussi en Asie du Sud-Est ; de plus, l'espèce n'est pas assez exploitable, raison pour laquelle on ne la croise que rarement dans les ménageries européennes (et jamais en piste). Reste le lama qui, a lui seul, ne suffit pas.

Par ailleurs, la culture propre de ces régions ne s'est pas encore exportée. Certes, le tango argentin s'importe en France dans les années 1900. Introduit par de riches Argentins en villégiature à Paris, il se diffuse d'abord dans la haute société avant de gagner toutes les catégories sociales. Cette popularité produit une sorte d'appel d'air qui bénéficie à d'autres danses latines comme la *matchiche* brésilienne (v. 1913)[180]. Après la Première Guerre mondiale, elles sont cependant eclipsées par la frénésie du jazz. Il faut en réalité attendre les années 1940 et Carmen Miranda pour voir la samba s'exporter hors de ses frontières puis les exploits sportifs de la *Seleção* de Pelé pour que l'Amérique du Sud, à travers le Brésil dans un premier temps, acquière une reconnaissance culturelle internationale. En somme, dans les années 1920 et 1930, les Françaises et les Français ordinaires n'ont pas d'affinités culturelles particulières avec l'Amérique du Sud ni de raison spéciale d'en avoir. Le continent et sa culture reste méconnus du grand public. L'Amérique du Sud apparaît en réalité comme une sorte de « sous-Amérique » tropicale – l'Amérique signifiant « les États-Unis » dans les bouches européennes. Par conséquent, les référence circassiennes à l'Amérique latine sont extrêmement rares et se limitent en réalité à un seul domaine : les enseignes. On constate en effet que pour se donner des airs exotiques de petits cirques se choisissent un nom qui fait référence à un pays ou une ville du continent. D'ailleurs, le nombre de ces compagnies pourrait induire en erreur quant à la réelle mobilisation de l'imaginaire sud-américain dans le secteur. Au cours de la période, on dénombre en effet un cirque Brazilian et au moins trois « Cirque Brésilien » actifs en France. Il faut y ajouter le Buenos-Ayres-Circus et, éventuellement, le cirque Mexico. On retrouve aussi un cirque Columbia. Reste à savoir ce qu'il évoquait le plus au public français : la patrie de Bogota ou bien l'allégorie des États-Unis ?

---

[180] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit.* p. 66-67.

2) L'Océanie.

a) La représentation marginale des îles du Pacifique.

À quelques exceptions près, le ou les imaginaires océaniens ne sont quasiment jamais mobilisés par les cirques français. Pourtant, à la différence de l'Amérique latine, la France y possède de nombreux territoires (Nouvelle-Calédonie, Vanuatu, Polynésie française et Wallis-et-Futuna). Les raisons de ce désintérêt sont multiples. La première est d'ordre géographique et démographique. L'Océanie est particulièrement éloignée de la métropole. De surcroît les possessions françaises, aussi nombreuses soient-elles, se résument à de petites îles disséminées dans l'immensité du Pacifique Sud. Le poids démographique des territoires océaniens est dérisoire au sein de l'empire colonial français. La plupart du temps les Français de métropole ignorent ces lointaines colonies du Pacifique. Or, le cirque préfère investir des imaginaires déjà bien connus.

D'autre part, l'Océanie est moins bien pourvue en macrofaune terrestre que d'autres régions. Ses espèces endémiques sont inaptes au dressage, pas assez impressionnantes ou insuffisamment représentatives. Le casoar[181] possède un certain potentiel mais il est cependant trop dangereux pour être présenté sur une piste où l'on serait d'ailleurs bien en peine de lui faire exécuter quoi que ce soit. Il est donc cantonné à la ménagerie ou, encore, on ne le rencontre que rarement. Dans les années 1920, le Zoo-Circus prétend en posséder dans ses programmes ; aucun document ne peut le confirmer. En voyage au Luxembourg, les sœurs Vesque rapporte le cas d'un casoar exhibé dans la ménagerie du cirque allemand Dominik Althoff, en 1934 ; l'oiseau partage une voiture-cage avec un daim, un loup et un porc-épic[182]. Le kangourou constitue un cas à part que son mode de présentation vide de sa connotation océanienne (voir plus bas). Quant aux autres espèces exploitables, elles ne sont pas assez représentatives et pourrait tout aussi bien incarner d'autres continent. Le crocodile est le reptile fluvial exotique par excellence que l'on peut assimiler à la contrée de son choix ; le cacatoès (perroquet) souffre du même problème. Quant aux otaries, lions de mer et manchots australiens et néo-zélandais, ils renvoient à l'imaginaire marin et/ou polaire. Le dingo, enfin,

---

[181] La famille des *Casuariidae* (casoars) comptent trois espèces distinctes : le casoar à casque (*casuarius casuarius*), le casoar de Bennett (casuarius bennetti) et le casoar unicaronculé (*casuarius unappendiculatus*). On les retrouve en Nouvelle-Guinée et certaines îles avoisinantes ainsi qu'au Nord de l'Australie. CHOLEWIAK Danielle, « *Casuariidae* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2003, https://animaldiversity.org/accounts/ Casuariidae/ (consulté le 20/02/2021).

[182] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°15 (1934), p. 65.

ressemble trop au loup ou au coyote. Au cirque, l'exploitation de la riche faune sous-marine est par ailleurs exclue. Le film hollywoodien *Toura déesse de la jungle* sorti en 1938 illustre cette difficulté à caractériser l'Océanie. Ce long-métrage relate l'histoire d'un pilote qui, après s'être écrasé sur une île du Pacifique, rencontre Toura, incarnée par Dorothy Lamour. Si cette dernière porte bien un costume de vahiné, ses meilleurs amis sont un chimpanzé comique – ersatz de Cheetah dans Tarzan – et une tigresse[183]…

Cet archétype de la danseuse aux colliers de fleur constitue finalement le principal biais par lequel le cirque évoque l'Océanie. En 1933, le cirque Sibils annonce ainsi Evelyne et les 5 Sandro, « troupe hawaïenne ». Ces présentations demeurent cependant marginales. Il s'agit de l'unique exemple contenu dans le corpus. En de rares occasions, des représentants de peuples océaniens sont exhibés par des cirques durant l'entre-deux-guerres. En 1932, le cirque Robinson des Court renoue avec le vieil usage des exhibitions ethnologiques et exhibe, outre des Peaux-Rouges et des « derviches soudanais », des « Canaques des îles mystérieuses aux légendes cannibales, dans leurs jeux et danses[184] ». Un article paru dans *L'Éveil économique de l'Indochine* en septembre 1932 critique vivement la manière dont les Calédoniens sont présentés. Citant le témoignage envoyé depuis la métropole par un Calédonien qui a rencontré le Zoo-Circus à Aix (le cirque avait déjà repris son ancienne enseigne), l'hebdomadaire indique que ces huit Kanaks faisaient partie de la troupe exhibée durant l'exposition de 1931. Au Zoo-Circus, on peut les voir dans la ménagerie où ils sont présentés comme de dangereux cannibales. Le cirque vend par ailleurs une carte souvenir sur laquelle ils sont photographiés en tenue de guerre[185]. Pour les Français d'alors, la Mélanésie n'est donc qu'une contrée de « sauvages » de plus et, sans intérêt supplémentaire à leurs yeux, on comprend donc que les cirques n'aient guères investi plus largement le domaine océanien.

b) L'Australie, un second Far West.

Le cas de l'Australie est particulièrement intéressant. En effet à l'instar du Canada, l'île-continent se présente, sur le plan de l'imaginaire, comme une dépendance de l'Amérique, le Far West de l'hémisphère Sud. Ainsi, les représentations que le cirque français en donne ignorent totalement les spécificités géographiques ou culturelles de l'île pour n'en retenir que

---

[183] ARCHAINBAUD George (réal.), *Toura, déesse de la jungle*, Paramount Pictures, 1938, 81 min.
[184] *Ibid.*
[185] « Encore des canaques de l'Exposition Coloniale qui font le "couillon" en France », *L'Éveil économique de l'Indochine du* 04/09/1932, p. 17.

la culture coloniale blanche. On présente l'Australie comme une terre peuplée de cow-boys qui possèdent peu ou prou les mêmes habilités que leurs homologues américains, mais qui contrairement à ces derniers sont dépourvus de leurs antagonistes, les Indiens. Les peuples aborigènes sont en effet totalement passés sous silence et ignorés par le cirque français. Dans la petite partie qu'il consacre aux numéros du type Wild West Show, Henry Thétard accorde une bonne place aux cow-boys australiens. Il commence par évoquer deux Australiens qui s'adonnaient à une étonnante exhibition de bucheronnage chez Sarrasani en 1928. Les Australiens se spécialisent aussi dans le maniement d'un « fouet à cout manche et à longue mèche – le *whip* australien – dont se servent les bergers de ce lointain continent ». Thétard ajoute que « l'Australie dispute encore à l'Amérique la paternité des lanceurs de lassos[186] ». Il s'agit en somme les éléments constitutifs d'une entrée de cow-boys classique. En septembre 1935, Medrano présente ainsi Buck and Chic dans leur numéro de fouet et lasso australiens.

Dans l'entre-deux-guerres de nombreux artistes ou directeurs cherchent à s'américaniser en adoptant des noms qui sonnent anglo-saxon. Or, comme tout le monde ne peut pas directement se réclamer de l'Amérique, il existe certaines stratégies pour s'en rapprocher, pour « faire comme si ». Comme avec le Canada, l'usage de nom rappelant l'Australie s'inscrit dans cette logique. Les trapézistes Australia se produisirent ainsi dans plusieurs cirques parisiens entre 1921 et 1929. Adrian cite aussi une ou plusieurs Miss Australia[187]. Surtout, dans son répertoire, Robert Barrier dénombre un « Australia-Circus », deux « Australian-Circus » (dir. Beautour et Ringler-Périé), et deux « Australien Circus » (dir. Paris-Jamer et Falck) voyageant France entre 1918 et 1939. La plupart de ces établissements sont toutefois d'importance modeste ; hormis l'Australian-Circus dirigé par Périé, ils n'apparaissent pas dans le corpus de presse, ce qui signifie probablement qu'ils visitaient surtout de petites communes et se concentraient sur des secteurs assez réduits. De plus, ils connaissent pour la plupart une existence éphémère ; leurs directeurs sont souvent des habitués du changement d'enseigne. L'Australie apparaît ainsi comme une Amérique à deux francs.

Reste un dernier cas à traiter, particulièrement intéressant, celui du kangourou boxeur. Cette attraction, très populaire à la Belle Époque et dans la première moitié du XXe siècle, consiste tout simplement à simuler (à tout le moins du point de vue du second) la lutte entre un kangourou et un humain – parfois un clown. Comme le souligne Henry Thétard, il ne s'agit pas de dressage à proprement parler puisque « on ne fait qu'utiliser le comportement

[186] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.*, p. 490.
[187] ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1988, p. 31.

naturel » de l'animal. D'après lui, le premier numéro du genre fut présenté à l'Aquarium de Londres en 1892 par le « professeur » Landermann. Il récolta un succès considérable et inspira Eugen Bostock qui acquit son propre marsupial et « le "dressa" en quinze jours[188] ». En 1922, le Nouveau-Cirque présente un numéro du genre. Lors de la Foire au pain d'épice d'avril 1923, le programme de la ménagerie Marcel inclue le kangourou boxeur Moussa présenté par l'auguste Leclerc[189]. Au milieu de l'entre-deux-guerres, le boxeur Lindsey Fabre dans son opposition avec son partenaire marsupial rencontre un certain succès à travers l'Europe. Il visite Paris à deux reprises, une première fois en 1929 au Cirque de Paris (en même temps que les Australia déjà mentionnés et dans un cirque qui accueille par ailleurs d'authentiques combats de boxe) puis trois ans plus tard chez Medrano. En 1935, Pinder programme également des kangourous boxeurs, photographiés dans plusieurs articles de *L'Ouest-Éclair*. Il semble que deux animaux sont affrontés lors de certaines représentations[190]. On leur oppose également un clown[191].

Malgré – ou grâce à – leur rareté et leur contenu sommaire, ces numéros rencontrent un succès certain. Elles conjuguent en effet plusieurs éléments particulièrement goûtés du public : l'exotisme et le comique qui passe ici par la parodie d'un sport particulièrement populaire, la boxe. Elle repose de plus sur une anthropomorphisation de l'animal – procédé récurent dans les présentations d'animaux de l'époque – mais également une animalisation de l'homme qui s'abaisse à lutter contre lui. Cet effet est renforcé par la victoire finale de l'animal. Sur le plan symbolique, le kangourou est coupé de son Australie d'origine. Sa mise en scène ne répond pas à un souci d'exotisme mais cherche d'abord à provoquer un effet comique reposant sur le décalage. Le kangourou est plongé dans un contexte totalement anthropique, avec ses antérieures recouvertes de gants ; on ne met pas ses origines en avant. Or la boxe n'est certainement pas associée à l'Australie sauvage ni particulièrement à l'Australie urbaine. En revanche, on pourrait y voir un nouveau renvoi aux États-Unis, dont les boxeurs, à l'époque, sont déjà réputés.

---

[188] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.*, p. 430.
[189] MUCEM, Sou.4.150.3.
[190] « […] l'hallucinant match de boxe *des* kangourous [c'est moi qui souligne] » dans « Un grand cirque : un magnifique spectacle », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 24/03/1935, p. 9.
[191] « Le grand spectacle du cirque Pinder », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 26/03/1935, p. 6.

Figure 82 : Lindsay Fabre et le kangourou Aussie, photographie, 1930 (Université d'Amsterdam, TEY001010851).

III) La question des artistes extra-occidentaux

Par artiste extra-occidental on entend un artiste « exotique » aux yeux du public français (ou occidental) car originaire d'une région du monde qui lui est étranger et appartenant à une civilisation différente. Schématiquement, ces artistes sont ceux qui ne possèdent pas la peau blanche. Mais l'artiste extra-occidental est bien plus qu'un artiste « de couleur ». Il s'agit aussi d'une personne dont les pratiques artistiques, la manière de se vêtir et de se comporter échappe aux standards occidentaux ou plus exactement diffère de ce que proposent les artistes européens et nord-américains. L'expression regroupe donc des personnes aux originaires diverses. En somme, tout artiste qui n'est pas originaire d'Europe de l'Ouest, d'Amérique du Nord et éventuellement d'Australie et de Nouvelle-Zélande (à condition de ne pas appartenir aux peuples premiers de ces régions, bien sûr) ou ne donnant pas l'impression de l'être, est un artiste extra-occidental ou, comme l'on disait en 1930, un artiste « exotique ».

A) Les troupes exotiques. Danseurs, acrobates et phénomènes.

L'ombre de l'Exposition coloniale de 1931 oriente bien souvent l'analyse que l'on développe sur le regard que portent les Français sur l'Autre durant l'entre-deux-guerres et sur la manière dont cet Autre, ou plutôt ces Autres, sont mis en scène, « exploités » lit-on souvent. Le sujet fait l'objet de nombreuses idées reçues. Lorsque l'on pense à l'Exposition coloniale de 1931 et à toutes les autres manifestations du genre, on pense aux zoos humains. Si cette forme a bien existé, les zoos humains en tant que tel – c'est-à-dire l'exhibition d'êtres humains derrière une grille, sans différence de traitement avec les animaux – déclinent dès la fin du XIXe siècle[192]. Les zoos humains correspondent en effet à un temps bien particulier, celui de la révolution industrielle qui « entraîne une forte accélération de la mobilité [humaine] et donne aux Européens les moyens d'intensifier la conquête coloniale ». Des populations n'ayant jamais eu de relations jusqu'alors se rencontrent à ce moment[193]. Les zoos humains apparaissent comme une « composante » de ce premier contact « entre les

[192] DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses… op. cit.* p. 22-23. Repris par NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012, p. 251.
[193] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 250.

Autres et *Nous*[194] ». Au début du XXe siècle, ce temps des premiers contacts est révolu. La formule de la pure exhibition ne correspond plus à l'air du temps et semble de surcroît usée. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le spectacle de cirque – et le monde du divertissement – va vers une certaine sophistication. On l'observe au déclin des ménageries foraines et à l'essor des entrées de cage dans les cirques, le public ne se satisfait plus de *voir* ; il veut désormais *voir faire*. On observe une évolution semblable dans la mise en scène de l'Autre. Dans *Le goût des autres*, l'anthropologue Benoît de L'Estoile constate que durant l'entre-deux-guerres et notamment lors de l'Exposition de 1931, les indigènes ne sont plus réifiés ; ils ne sont plus considérés comme des « spécimens » et ne sont donc plus soumis à des mesures anthropométriques. On ne cherche plus à mettre en scène la sauvagerie ; les indigènes ne sont plus, non plus, exhibés comme phénomènes (plus de pygmées ou de femmes à plateaux)[195]. « L'Exposition coloniale est conçue comme un lieu de connaissance. […] Elle se veut en effet une encyclopédie du monde colonial », pensée comme une invitation au voyage[196]. L'Exposition montre au contraire les spécificités culturelles des peuples qu'elle présente (artisanats, danses traditionnelles, etc.)[197]. L'heure n'est plus à la mise en scène d'une sauvagerie fictive et générique. La plupart des exhibitions ethniques des années 1920 et 1930 ne fonctionnent plus selon un principe de dénis d'humanité des personnes montrées ; cela ne signifie pas pour autant que l'on considère tous les peuples comme égaux. Le sentiment de supériorité est toujours solidement chevillé au corps des Occidentaux et imprègne largement le discours dominant. Par ailleurs, si le modèle vaut pour les expositions publiques, Benoît de L'Estoile indique bien que dans le cadre privé – qui inclue les cirques – les choses sont différentes[198].

Le cirque d'une manière générale à tout de même suivit les évolutions constatées dans le domaine public. Les exhibitions d'indigènes ou de « sauvages » comme elles se pratiquaient au XIXe siècle n'ont pas totalement disparues pour autant et des artistes extra-occidentaux se trouvent encore relégués en tente annexe, parmi les phénomènes. En 1925, le « guide officiel » du Zoo-Circus annonçait par exemple « Les Phénomènes et Curiosités, 80 sujets avec un coq à corne, un indien, le plus petit nain du monde et une vache à six pattes

---

[194] BANCEL Nicolas *et alii* (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004, p. 5.
[195] « Des Sauvages aux Artistes : une nouvelle mise en scène des indigènes », dans L'ESTOILE (de) Benoît, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 80-90.
[196] *Ibid.* p. 46-47.
[197] *Ibid.* p. 86-87.
[198] *Ibid.* p. 84.

[*sic*][199] ». De passage en Bretagne en septembre 1931, le cirque Périé axait sa publicité sur ses « négresses à plateaux ». La photo de deux de ces femmes illustre l'encart publicitaire paru dans *L'Ouest-Éclair* du 22 septembre. En légende, le cirque annonce : « Derniers spécimens d'une race qui disparaît et dont la colonisation française vient d'interdire l'horrible mutilation[200] », en appelant aux bas instincts voyeuristes de la population de la même manière que P. T. Barnum (1810-1891) cinquante ans plus tôt. Comme le cirque Robinson l'année suivante, Périé profite du succès rencontré par l'Exposition coloniale de Paris dont la presse parle dans tout le pays pour « apporter » aux publics provinciaux, qui ne peuvent se rendre dans la capitale, un bout d'exposition (et ce même si l'exposition coloniale n'exhibe ni « sauvages » ni « phénomènes »). Ce genre d'exhibition tend toutefois à se marginaliser ; d'autant plus que, comme on l'a vu avec l'affaire des Kanaks du cirque Robinson, elles ne sont plus du goût de tout le monde.

Dans l'entre-deux-guerres, la vogue est aux « troupes exotiques ». Fidèle à sa philosophie kaléidoscopique, le cirque reprend à son compte des spécialités régionales qu'il adapte pour en faire des numéros. Le mieux étant, bien sûr, qu'ils soient présentés par d'authentiques natifs des régions concernées. La quête d'exotisme rejoint ainsi l'impératif de performance et les membres de ces troupes méritent le titre d'artiste à part entière, à l'instar de n'importe quel autre intervenant au programme. Les spécialités et origines concernées sont multiples. Les sauteurs nord-africains, les djiguites (cavaliers pratiquant la voltige « cosaque » ou *djiguitovka*) tcherkesses, caucasiens ou cosaques et les artistes aux multiples habilités venus de Chine et du Japon constituent les « troupes exotiques » les plus fréquentes. Si l'on ajoute celles formées par des natifs nord-américains, elles constituent aussi les plus demandées. Les « bonnes troupes », écrit Thétard, s'engagent ainsi fort cher. Par « bonnes troupes » il entend des équipes dont l'ensemble des membres font effectivement partie du peuple auquel ils prétendent appartenir. La demande étant supérieure à l'offre d'autochtones « authentiques », le chroniqueur pointe du doigt de nombreux « *ersatz* à bon marché[201] » (voir C), p. 315). Si ces types de troupes sont les plus fréquemment rencontrés, il n'existe en pratique pas vraiment de limite : c'est à qui trouvera et présentera la coutume la plus exotique, inattendue, spectaculaire. Rapidement, Thétard évoque des « Hindous » qui « sont surtout, au cirque, jongleurs et illusionnistes. » Il ajoute que l'on vit parfois des funambules participer

---

[199] Reproduit dans : DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4… op. cit.* p. 67.
[200] *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 22/09/1931, p. 6.
[201] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 266.

aux « exhibitions ethnologiques de Malabars et de Cingalais[202] ». Ce genre d'exhibition semble néanmoins s'être plutôt tenu avant 1914[203]. De nombreux autres peuples participèrent aux exhibitions ethnologiques des cirques ; on retrouve les mêmes, en somme, que dans les expositions coloniales. Toutefois, dans l'entre-deux-guerres, les dernières grandes « troupes exotiques » cantonnées au rôle d'exhibition figurent principalement au programme des cirques allemands, en particulier Sarrasani et Hagenbeck – au siècle précédent, la firme hambourgeoise s'était d'ailleurs fait une spécialité du commerce de ces troupes en même temps que celui des bêtes sauvages[204]…

Les termes employés pour désigner la participant de ses troupes, comme « exhibition » ou « zoo humain » pour la période antérieure, mais aussi le fait que ce leur « exotisme » soit systématiquement mis en avant peut conduire à adopter une posture qui consisterait à réduire les « individus confrontés au processus de stigmatisation […] à l'état de victimes passives[205] ». Gérard Noiriel rejette cette approche qui leur dénie toute initiative. Or les artistes extra-occidentaux constituent bien des acteurs à part entière et, en premier lieu, des *artistes* avec tout ce que cela implique, comme par exemple des cachets… Ce n'est pas un hasard si Henry Thétard met en avant le fait que les bonnes troupes soient chères : celles-ci savent tout simplement monnayer leur succès. La thèse de l'indigène déraciné et sans repère ne tient pas non plus. Ces artistes connaissaient suffisamment l'environnement dans lequel ils travaillaient et ses codes pour savoir quels profits ils pouvaient tirer de leur origine et leurs talents. Ils savaient adapter leur offre pour se conformer aux attentes du public européens et à ses fantasmes sur l'Ailleurs et l'Autre.

Comment ces artistes étaient-ils perçus par les critiques européens ? Avant-guerre, Strehly les jugeait sévèrement. Entre autres jugements de valeurs distillés dans *L'Acrobatie*, il écrit par exemple : « Aussi ne croyons-nous pas être injustes en rejetant franchement au second plan les artistes exotiques qui, sauf, quelques exceptions et certaines spécialités, ne sauraient soutenir une comparaison d'ensemble avec ceux de l'Europe et de l'Amérique. » Plus bas sur la même page, il récidive : « Les Japonais et les Arabes sont, du reste, les seuls peuples exotiques qui aient une école acrobatique à citer. » C'est en tout cas les deux seuls

---

[202] *Ibid*. p. 496.
[203] SERVAN-SCHREIBER Catherine, « 17. L'Inde et Ceylan dans les expositions coloniales et universelles (1851-1931) » dans BANCEL Nicolas (dir.), *Zoos humains… op. cit.* p. 159-168 ; DENIS Dominique, « Cinghalais » dans *id. Encyclopédie… op. cit.*
[204] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 498 ; THODE-ARORA Hilke, « 8. Hagenbeck et les tournées européennes : l'élaboration du zoo humain » dans BANCEL (dir.), *Zoos humains… op. cit.* p. 81-89.
[205] NOIRIEL Gérard, *Chocolat… op. cit.* p. 236.

auxquels il dédie un chapitre. Et d'ajouter : « Les autres mérites à peine d'être nommés[206]. » Il ne cite ensuite que des acrobates « malabars » déjà évoqués dont il fait une description n'accordant nulle place au compliment. Une quarantaine d'année plus tard, Henry Thétard estime que « l'article exotique [*sic*] […] ne mérite pas tout à fait le dédain que professait pour lui Strehly ». Malgré tout, à ses yeux, il reste « généralement inférieur en valeur acrobatique aux numéros européens de grande classe » (il le répète également dans plusieurs chroniques) ce qui ne l'empêche pas de rester « très intéressant de par l'attrait de son pittoresque ». Il ajoute cependant une « condition absolue » : celle de proposer un numéro « exempt de tout truquage, d'être vraiment un pur produit de son climat. » Il fustige ainsi les cirques qui présentent « des Chinois et des Marocains de contrebande dont l'entrée en piste [fait] quelque peu songer aux anciennes chienlits de mi-carême ». Les artistes extra-occidentaux sont donc bien reconnus comme tel, néanmoins – concernant Thétard, à tout le moins – on semble leur accorder un droit à l'erreur mois extensif qu'à leurs confrères occidentaux. C'est d'ailleurs en ces termes que Thétard conclue le chapitre qu'il consacre à ces artistes : « Le spectacle du cirque ne supporte pas la médiocrité, surtout celui du cirque exotique[207]. »

N'en déplaise à certains critiques, le succès des artistes extra-occidentaux est bien réel. Pourquoi, dans le cas contraire, la vogue en serait-il si grande et durable ? Reste à savoir ce qui plaît au public occidental. S'agit-il de leur « exotisme » ou bien de leurs compétences acrobatiques ? On peut supposer que c'est, en premier lieu le dépaysement qu'attendent les spectateurs en découvrant qu'une troupe asiatique ou nord-africaine figure au programme ; cependant, il est possible que certains soient ensuite surpris par le niveau acrobatique affiché par ces artistes durant leur passage. Ainsi ces artistes venus d'autres continents contribuent à faire évoluer le regard des Français sur l'Autre. Tout en se conformant à certains stéréotypes attendus, ils diminuent la force d'autres préjugés. On constate ainsi que Thétard porte déjà un regard moins sévère que Strehly sur ces artistes et, une vingtaine d'années plus tard, Adrian tient des propos encore bien différents. Il ne formule plus de jugement de valeurs entre artistes africaines ou asiatiques et artistes européens. La société, dans son ensemble avait évolué, il est vrai (Adrian écrit après la décolonisation). Cependant, au moins, à l'échelle circassienne, on peut estimer que ces artistes ont joué un rôle sur l'évolution des perceptions à leur endroit.

---

[206] STREHLY Georges, *L'Acrobatie et les acrobates*, Paris, Delagrave, 1903, p. 290.
[207] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 498.

B) Dompteurs noirs et cornacs « hindous »

La question des dresseurs ou présentateurs d'animaux non-occidentaux est particulièrement intéressante. Cette association entre un homme de couleur et des animaux sauvages rompt d'abord avec la dynamique traditionnelle du numéro de dressage. Le numéro de dressage traditionnel donne à voir la domination symbolique et réelle de l'Homme sur l'Animal et la Nature. Lorsqu'il s'agit d'animaux exotiques, cette symbolique s'accompagne de la domination de l'homme blanc sur le reste du monde. Mais si l'homme qui présente les animaux n'est pas blanc, la symbolique du numéro change. D'autre part, ces artistes extra-occidentaux s'inscrivent en rupture de l'ordre établi en accédant à des postes à responsabilité ; en effet, la quasi-totalité des dompteurs de couleurs présentent soit des fauves soit des éléphants. Or sur le plan symbolique mais aussi concret, il s'agit bel et bien de postes à responsabilité dans le sens où, si le dompteur perd le contrôle de ses bêtes, les conséquences peuvent être désastreuses pour lui d'abord, mais aussi ses bêtes – et donc les finances de l'entreprise – voire le public.

a) Des Hindous pour parler aux Indiens ? Des cornacs venus des Indes.

Dans *Wild and Dangerous Performances*, Peta Tait montre à partir de l'exemple du dompteur indien Damoo Dhotre (1902-1972) l'existence d'un préjugé prêtant une « affinité initiale » entre l'humain « exotique » et les animaux originaires de sa région (Damoo présentait un groupe de petits félins principalement composé de léopards)[208]. On observe une logique similaire concernant les cornacs indiens. À la différence du précédent, ce préjugé racial part d'une réalité concrète : en Inde, comme dans la majeure partie de l'Asie méridionale, les éléphants sont dressés depuis l'Antiquité pour assister les sociétés humaines dans divers travaux. Cet état de fait est bien connu en Europe, et depuis longtemps. Aussi prête-t-on aux « Hindous » un « don naturel » pour se faire accepter et obéir des pachydermes. La langue hindi permettrait d'ailleurs de se faire comprendre de l'éléphant asiatique plus aisément. Vrai ou faux, aujourd'hui encore des dresseurs européens intègrent à leurs commandements des mots hindis[209]. Dans l'entre-deux-guerres, les « cornacs hindous »

---

[208] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 132.
[209] C'est notamment ce que confiait le dresseur italien Flavio Togni, interrogé par la télévision française en 2011 lors du 35e Festival du cirque de Monte-Carlo. Il parlait d'un « esperanto des éléphants », mélange « d'allemand,

constituent ainsi des employés de zoo prisés pour s'occuper des pachydermes. Même si la plupart des sources les occultent, il semble qu'ils aient tenu le même rôle dans les cirques.

Même s'il est fréquent de présenter les éléphants en turban, cette prérogative régalienne n'est que très rarement dévolue à des artistes extra-occidentaux. Dans le cas français, le corpus ne comporte qu'un exemple, incertain, pour la période 1919-1939. Il s'agit de « Nourba et son éléphant savant » annoncé au programme du cirque Pindairoska (possible enseigne éphémère) installé à Rennes à l'occasion de l'édition 1920 de la Fête du Drapeau de la T. A[210]. Son nom pourrait indiquer une origine indienne ; cependant on ne saurait l'affirmer avec certitude, d'autant plus qu'il pourrait très bien s'agir d'un pseudonyme. La présence de soigneurs indiens dans les équipes de cornacs est en revanche avérée et probablement plus importante que ne le laisse entendre l'indifférence presque complète de la presse à leur sujet. Un fait divers survenu à Guingamp en octobre 1929 révèle la présence d'un « cornac hindou », Diara, dans l'équipe de soigneurs du cirque Buffalo-Bill des Bouglione[211]. La même année, une affiche élaborée pour le Barnum's Circus des Court mêlant vues d'artistes traditionnelles et incrustations photographiques montrent un trio d'éléphants montés par des cornacs paraissant authentiquement indiens[212]. Le cliché d'origine n'a peut-être pas été pris dans l'une des entreprises des Court mais il montre bien que ces « cornacs hindous » ne sont fictifs.

Ils semblent spécialement représentés au sein des cirques allemands. Une série de photographies conservées par le musée de l'Université d'Amsterdam montre la baignade d'éléphants d'Hagenbeck sous la surveillance de leurs cornacs en 1929 ; l'équipe compte quelques gardiens indiens[213]. Ce thème de la baignade est aussi récurent dans les affiches réalisées pour le cirque allemand. Il apparaît notamment sur une affiche de 1920 qui montre, sans doute possible, des cornacs indiens[214]. Une photographie prise en 1931 immortalisant un éléphant de Gleich et son cornac ne laisse pas de place au doute non plus (Figure 83) ; au vu de son costume, le jeune homme prenait part au spectacle. Gleich, ses éléphants et ses cornacs franchissent le Rhin à deux reprises (1929 et 1933). Quant aux éléphants d'Hagenbeck, on les

---

d'anglais et d'indien [*sic*] ». Le passage en question est visible sur la vidéo suivante à partir de 16'50 environ : https://www.youtube.com/watch?v=DBSMnsjGrLk (consulté le 08/03/2021).

[210] « La Fête du Drapeau de la T. A. », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 22/08/1920, p. 4.

[211] « L'éléphant baladeur », *L'Ouest-Éclair* (éd. de Rennes) du 08/10/1929, p. 4.

[212] L'affiche est reproduite, en noir et blanc, dans : DENIS Dominique, *Dossier de l'Histoire du Cirque n°5… op. cit.* p. 42.

[213] Université d'Amsterdam, TEY001010250, TEY001010251, TEY001010252 et TEY001010253.

[214] Université d'Amsterdam, TEY0010002255, Badende olifanten im Seebad Scheveningen, affiche (en 4 parties), atelier Adolph Friedländer, 1920.

voit plusieurs fois en France au cours de la période (voir le tableau des numéros d'éléphants recensés en France entre 1919 et 1939 p. 414).

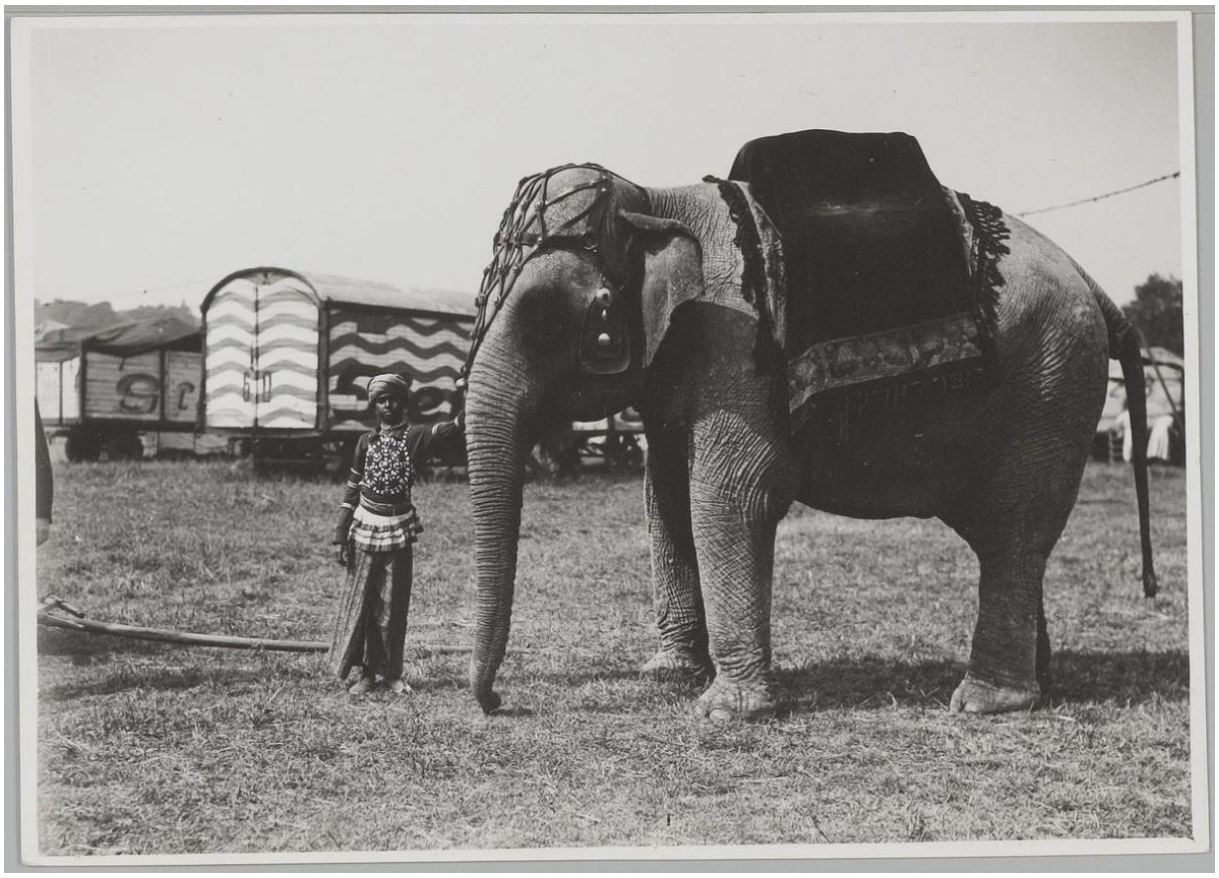

Figure 83 : Éléphant et son cornac au cirque Gleich à Arhnem (Pays-Bas), photographie, Fotobureau Gazendam, juin 1931 (Université d'Amsterdam, TEY001013170).

Comment expliquer la popularité discrète de ces cornacs asiatiques ? Embaucher des hommes originaires de l'autre bout du monde pour ne pas les faire paraître en piste dans la majorité des cas (ou ne pas le mettre en avant dans la publicité) semble assez dépourvu d'intérêt pour les directeurs. Néanmoins, deux raisons peuvent être avancées pour expliquer leur présence. La première tient aux préjugés : le talent que l'on prête aux « cornacs hindous » justifierait leur embauche sur le seul critère de leur origine. La seconde concerne directement les méthodes de dressage appliquées aux éléphants. À quelques exceptions près, l'ensemble des éléphants détenus par les cirques et les parcs zoologiques dans la première moitié du XXe siècle ont été capturés dans leur milieu naturel. Dans ses mémoires, le capteur américain Charles Meyer (1862-1927), qui a principalement travaillé en Insulinde, relate dans quelles conditions s'effectuent la capture. Le gabarit des éléphants ne permet pas de les déplacer sans qu'ils coopèrent. Une fois pris, il faut donc les « débourrer » sur place. Dans la région d'action de Mayer, ce « débourrage » s'effectue à travers un rituel brutal qu'il appelle

breaking (de *break*, « casser », « briser »). Bloqué dans un enclos qui ne lui laisse aucune liberté de mouvements, l'éléphant est immobilisé deux semaines durant lesquelles sa nourriture lui est systématiquement apportée par le même homme ; ce dernier monte aussi sur le dos de l'animal pour l'habituer progressivement à la présence humaine. L'éléphant est supposé comprendre que cet homme est son ami. Passées deux ou trois semaines, commence le *breaking* à proprement parler. Son cornac grimpe sur le dos de l'éléphant tandis que huit ou dix hommes le maintiennent immobilisé au moyen de cordes. Un dernier individu prend place à l'arrière de l'animal et commence à le frapper implacablement au moyen d'un fouet jusqu'à ce que le pachyderme pousse un certain barrissement de douleur. Pour Mayer, celui-ci « marque un surprenant changement chez l'animal. Son esprit est brisé et il comprend que l'homme est le maître. » Les coups cessent et son cornac, qui ne l'a pas battu, prodiguent des soins à l'animal « brisé ». Il devient alors possible d'inculquer à l'animal des tours élémentaires ; surtout, il se laisse désormais conduire[215]. Au cours du *breaking* se noue une forte relation entre l'animal et son soigneur que l'éléphant associe à la fin de son calvaire. Ce lien d'exclusivité entre l'éléphant et son cornac est régulièrement mis en avant pas les gens de métier. Firmin Bouglione écrit : « Les éléphants sont très impressionnables ; ils ont besoin d'une continuelle présence humaine qui les rassure », de « la voix apaisante du cornak ou du dresseur[216] ». On peut ainsi légitimement penser que ces cornacs asiatiques présents en Europe ont suivi leurs bêtes depuis leur pays d'origine. Il ne s'agirait donc plus exclusivement d'Indiens, mais aussi de Birmans ou de Malais. Un commentaire des sœurs Vesque alimente cette hypothèse. En 1925, elles décrivent le spectacle du cirque Cosmopolite (Hagenbeck) installé à Paris. Les quatre éléphants sont présentés par Carl Herbig et montés par trois « hindous ». Les Vesque décrivent le numéro en ces termes : « Dressage de domestication plutôt que dressage de cirque[217]. » Peut-être car ces pachydermes avaient d'abord été dressés pour les travaux agricoles ?

[215] MAYER Charles, Trapping Wild Animals In Malay Jungles, T. Fisher Unwin, 1922, p. 87-89.
[216] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque est mon royaume*, Paris, Presses de la Cité, 1962, p. 251.
[217] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 146.

b) La figure du dompteur noir. L'exemple de Williams-Damos.

La figure du dompteur noir constitue un archétype secondaire mais néanmoins bien présent de l'imaginaire circassien. Une recherche rapide menée sur *RetroNews* à partir des mots-clefs « dompteur noir » (49 occurrences) et « dompteur nègre » (23 occurrences) montre qu'elle est régulièrement convoquée dans la presse entre 1919 et 1939. Le dompteur noir apparaît par exemple dans quelques romans feuilletons ou billets d'humeur. En 1920, il ne s'agit déjà plus d'une nouveauté pour le public. Prêtant sa plume à *La France de Bordeaux et du Sud-Ouest*, Henry Thétard explique qu'ils « firent fureur » au Royaume-Uni à l'époque victorienne. Il énumère : « Bill Phubbs, le roi de pain d'épice, Sargano et le célèbre Maccomo, premier du nom et chef d'une innombrable dynastie, dont les membres n'avaient d'autre lien de parenté que la couleur de leur peau. » Il précise que « le dernier représentant de cette noire lignée des Maccomo fut dévoré par ses lions en 1882, à Cannes, pendant une représentation du cirque de lord Sanger[218] ». Dans les années 1870, la France avait déjà applaudi, aux Folies-Bergères, le dompteur afro-américain Delmonico (il se disait né dans le Delaware)[219]. Dans l'entre-deux-guerres, les dompteurs noirs ne sont guère nombreux mais ils marquent les esprits. En 1922, le dompteur algérien Ahmed Ossien présente deux hyènes de la ménagerie Marcel. Il est parfois présenté comme un « dompteur noir ». Il serait mort en 1923[220]. En 1930, le cirque Buffalo-Bill des Bouglione annonce le dompteur noir Jackson. Toutefois, ce sont les Amar qui, le plus longtemps, emploient un dompteur d'origine africaine.

De retour en France après leur tour du Bassin méditerranéen en 1931, les frères Amar intègrent un nouvel artiste à leur programme : un dompteur noir, successivement appelé Williams puis Testaï Damos. Ce jeune homme à l'identité inconnue présente un groupe de lions mâles de l'Atlas dressé par Shérif Amar en alternance avec ce dernier. Comptant initialement sept puis dix puis douze individus, le numéro culmine quelques années plus tard avec quatorze bêtes. Dans la première moitié des années 1930, le dompteur prend le nom de piste de Williams ou William ; l'objectif est de le faire passer pour américain, à une époque où le jazz jouit d'une popularité croissante et où la boxe connaît un succès retentissant. Peut-être faut-il y voir aussi une référence plus circassienne à Delmonico. Puis en 1935-1936, alors

---

[218] THÉTARD Henry, « Les dompteurs. Wombwell et Carter. », *La France de Bordeaux et du Sud-Ouest* du 11/02/1932, p. 5.
[219] LEDGER Delmonico, *Biographie du dompteur noir Delmonico, écrite par lui-même*, Paris, V. Fillion et Cie, 1873.
[220] MUCEM, Album n°11 du Fond Soury, Sou.11.111.3, Le dompteur algérien Hamed Ossien, mai 1914.

que l'on parle régulièrement de l'Éthiopie dans la presse avec la seconde guerre italo-éthiopienne, Williams devient Testaï Damos, le dompteur abyssin (on trouve aussi « Damos Testaï », « Tesfaï », « Tesfal » ou encore « Ras Damos Tesfai »). Il avait déjà endossé ce rôle ponctuellement pour présenter un cheval en ouverture du programme 1933[221]. Cette fois, il l'adopte à temps plein. Henry Thétard lui-même tombe dans le piège et n'hésite pas à affirmer qu'il s'agit d'un « authentique sujet du Négus dont il soignait jadis la ménagerie[222] ».

Le Docteur Alain Frère conserve une photographie de Testaï Damos/Williams datant de cette époque (voir Figure 84). On y découvre un dompteur présentant toutes les caractéristiques du sauvage africain tel que le mettent en scène les films Tarzan : pagne et manchettes en peau de léopard, bijoux grossiers, et torse nu. L'ensemble de ces éléments façonnent l'image d'un personnage en marge de la civilisation. Il ne porte aucun objet manufacturé mais les produits d'un artisanat « archaïque ». De surcroît, il se déplace à demi-nu, la nudité étant la marque de l'être non-policé, dépourvu des codes de la civilisation. En outre, elle permet d'insister sur l'altérité de l'homme vis-à-vis du spectateur occidental en exposant une surface importante de sa peau. Les Amar ne se trompent pas non plus en lui confiant le groupe de lions. Même si la vraisemblance n'est pas forcément la première préoccupation circassienne (au début des années 1950, Pinder fit présenter au « Tarzan noir » Doumba un groupe de trois tigres et deux panthères[223]), la thématique africaine est ainsi respectée jusqu'au bout. Surtout, cela leur permet de capitaliser sur le succès remporté par le film *Trader Horn*[224] sorti en 1932 en faisant imprimer une affiche qui annonce : « Comme dans *Trader Horn*, un nègre face à face avec les lions sauvages [*sic*.] » (Figure 85).

L'archétype du dompteur noir repose intégralement sur l'exotisme. Il s'agit de présenter au public un drame de la brousse, comme il se déroulerait – pense-t-il – en Afrique. Des motifs rappelant la savane ou la forêt équatoriale recouvrent les requisits utilisés pour le numéro (voir Figure 86). Par ailleurs, tous les acteurs sont présentés comme sauvages, les lions comme leur dompteur. La symbolique traditionnelle du numéro de fauve est donc renversée : ce n'est plus l'homme qui civilise les bêtes mais les fauves qui ensauvagent l'homme. La manière dont Williams/Damos présente les lions renforce cette impression. Tous les commentateurs s'accordent à écrire qu'il les mène en férocité. Dans *Le Temps*, Guy Laborde relate :

---

[221] Collection Bernard Bodiguel, Programme du cirque Amar, saison 1933.
[222] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le Nouveau-Cirque de la rive gauche », *Le Petit Parisien* du 26/10/1936, p. 7.
[223] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves chez Pinder*, Paris, Guy Authier, 1978, p. 216-217.
[224] VAN DICK Woodbridge Strong (réal.), *Trader Horn*, MGM, 1931, 122 min.

> Ces 15 lions de l'Atlas à les bien regarder ne paraissent pas accepter toujours d'être doux. C'est en force que le dompteur abyssin Damos Testaï les fait travailler. Le torse nu, le fer en main, la chevelure en crinière, comme ses fauves, il ne perd pas un de leurs mouvements, et l'une des bêtes le regarde avec une férocité atténuée, pensant peut-être : « Lorsque tu seras plus gras, je te dévorerai… » Par bonheur, Damos Testaï est mince et nerveux. Tant pis pour l'Anglais[225] !

Dans ce paragraphe, le journaliste établit un parallèle entre le dompteur et ses bêtes (« la chevelure en crinière, comme ses fauves »). Les deux font preuve de férocité. Testaï Damos est présenté dans une posture agressive, « le fer en main ». De plus, la description que le journaliste dresse du dompteur (« mince et nerveux ») pourrait tout aussi bien s'appliquer à un léopard ou une panthère. L'homme devient fauve à son tour. Henry Thétard écrit pour sa part que Damos évolue en cage « avec une belle crânerie[226] ». En 1933, alors que le dompteur se présente encore comme Williams, Annette Sauger écrit dans *La République* qu'il « fait preuve avec ses lions plutôt de courage que de réelle habileté[227] ». En février 1935, il subit un sérieux accrochage lors d'une répétition et doit être hospitalisé. Dans les jours suivant, le journaliste Serge lui rend visite à l'Hôpital de Vaugirard pour le compte de l'hebdomadaire *Comœdia*. Le « dompteur de couleur était facilement reconnaissable parmi la blancheur de tous les lits », écrit-il. « Il sommeillait comme un enfant ». Jamais ce parallèle avec l'enfance n'eût été établi s'il s'était agi d'un dompteur blanc. Néanmoins, cette préoccupation pour son état de santé témoigne de la popularité dont jouissait le dompteur. Indigène féroce sur la piste, il devient le « bon sauvage » à l'extérieur. Le sourire qu'il aurait adressé à Serge en s'éveillant, comme s'il ignorait la gravité de ce qui lui est arrivé, entérine cette image[228]. D'autres journaux comme *Paris-Soir* ou *Excelsior* publient des brèves similaires[229].

Williams-Damos, néanmoins, n'est pas réellement considéré à la hauteur de ses confrères blancs. Annette Sauger remettait déjà en cause sa compétence réelle quand Serge l'infantilisait. Surtout, en 1935 un journaliste du *Courrier de la Rochelle* est le premier à établir un parallèle avec l'esclavage. À la fin du compte-rendu qu'il fait du spectacle des frères Amar, il commente : « Et leur petit dompteur nègre, nu parmi les fauves, semble un esclave converti au dieu nouveau et jeté, proie d'ébène, aux griffes et aux gueules

---

[225] LABORDE Guy, « Les spectacles – Passe-temps de Paris : Au nouveau cirque de la rive gauche — Raimu à l'A. B. C. — A l'Empire », *Le Temps* du 27/10/1936, p. 10.
[226] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le Nouveau-Cirque de la rive gauche », art cit.
[227] SAUGER Annette « Une soirée au Cirque Amar », *La République* du 23/04/1933, p. 2.
[228] SERGE, « Au chevet du clown Antonet et du dompteur William », *Comœdia* du 22/02/1935, p. 2.
[229] « Le cirque éprouvé », *Paris-Soir* du 23/02/1935, p. 6 ; « Bulletin de santé », *Excelsior* du 24/02/1935, p. 6.

sanglantes[230]… » Outre la référence aux jeux antiques, on note surtout l'emploi des mots « nègre » et « esclave » ainsi que le recours au pronom possessif « leur », présentant le dompteur comme la possession de ses directeurs. De plus, son nom – aussi fictif soit-il – est tu. Surtout, nulle mention n'est faite de ses compétences propres. Le journaliste le réduit à un rôle figuratif dans un tableau. Jusqu'en 1936, cette phrase est reprise tel quel dans *Le Progrès de la Côte d'Or*, le *Journal de Beaune* ou encore *La Tribune de l'Aube*[231]. Le cirque Amar leur fournissait-il le texte ?

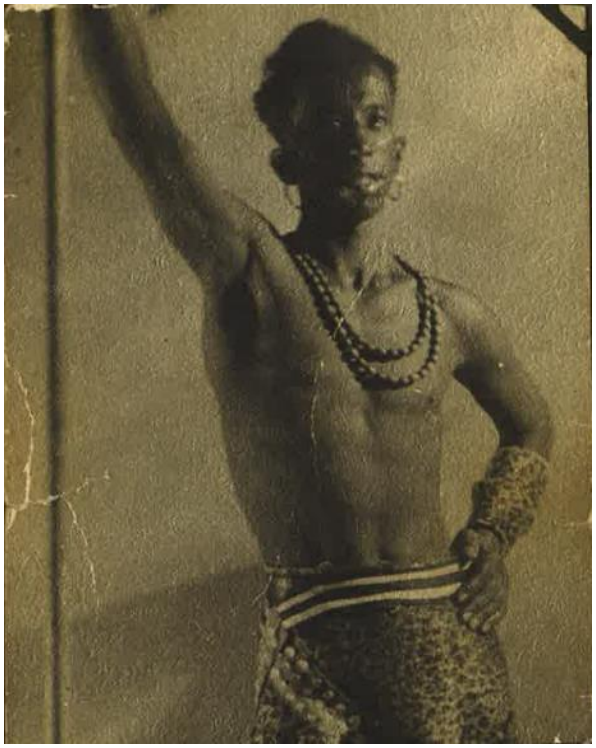

Figure 84 : Album de Shérif Amar, Le dompteur Testaï Damos/Williams, photographie, années 1930 (Collection du Dr Alain Frère).

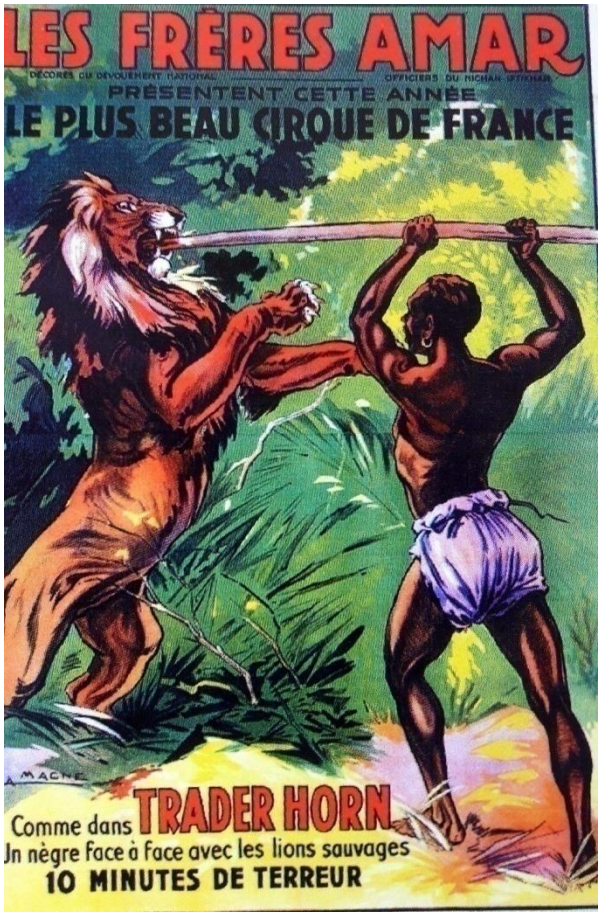

Figure 85 : « Les Frères Amar. Comme dans Trader Horn. Un nègre face à face avec les lions sauvages », Bedos & Cie, affiche d'Antonin Magne, v. 1933 (http://www.cirk75gmkg.com/2017/06/les-belle-affiches-de-l-imprimerie-bedos-et-cie.html [consulté le 10/06/2020]).

En 1938, les frères Amar renouvellent leur équipe de dompteurs. Ils confient la présentation des éléphants à un certain César, celles des tigres à Velcek et des lions à M. Djoumbo. « Ces dompteurs assumaient la lourde responsabilité de prendre la succession des

[230] J. R.-L., « J'ai vu le Cirque Amar », *Le Courrier de la Rochelle* du 25/05/1935, p. 3.
[231] « Au Cirque Amar… », *Le Progrès de la Côte d'Or* du 23/06/1935, p. 4 ; « Le Cirque Amar », *Journal de Beaune* du 09/04/1936, p. 2 ; G. Sp. « Le Cirque Amar », *La Tribune de l'Aube* du 15/04/1936, p. 2.

frères Amar[232] », estime Dominique Denis – qui, par ailleurs, évoque Williams dans son livre mais jamais Testaï Damos. S'agit-il de parfaits inconnus cependant ? Ce M. Djoumbo ne serait-il pas une personnalité familière ? Pourquoi celui qui avait déjà changé d'identité deux fois ne l'aurait-il pas fait une troisième ? La *Dépêche du Berry* parle en tout cas d'un « chasseur noir[233] » et il paraît surprenant que les Amar se fussent séparés d'un dompteur désormais expérimenté.

Le cas des frères Amar eux-mêmes est particulier. Fils d'un père kabyle mais d'une mère lozérienne, ils portent un nom renvoyant à une culture étrangère. Dans leurs présentations respectives, ils aiment revêtir des costumes exotiques. Toutefois, les quatre frères sont trop populaires et ont su habilement jouer sur le sentiment patriotique en présentant leur affaire comme *le* grand cirque français faisant rayonner la nation à l'étranger pour être perçus comme des étrangers. Ainsi, lorsque Shérif Amar porte un costume de spahi pour présenter les lions en alternance avec Williams-Damos, le public le perçoit assurément comme un Français grimé en Magrébin et non pas comme un « vrai » indigène algérien. Aux yeux du public, les frères Amar s'inscrivent par conséquent dans la lignée de ces Européens « jouant » aux non-Européens.

Figure 86 : Le dompteur Shérif Amar à l'Empire, photographie, 1936, 8.9 x 14.1 cm (MUCEM, Sou.6.1.1).

[232] DENIS Dominique, *Les Cirques des Frères Amar*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2006, p. 109.
[233] E. D., « Le cirque Amar à Bourges », *La Dépêche du Berry* du 16/09/1938, p. 3.

C) « Des Romanis passés au brou de noix[234] »

Face au succès rencontré par les artistes exotiques, certains artistes n'hésitent pas à se faire passer pour extra-occidentaux. On retrouve ici deux catégories d'artistes : ceux qui se crée un personnage perçu comme tel par le public, en somme qui se griment mais à propos desquels les spectateurs ne sont pas dupes ; et ceux qui cherchent délibérément à les tromper, les tricheurs, qui se font passer pour d'autres au premier degré – pour des résultats plus ou moins heureux… Dans la première catégorie on retrouve notamment plusieurs « faux Hindous » fameux. Le grand maître de la discipline est assurément le dompteur Togare (Georg Kulovits, né en Autriche) mais elle comprend également les fakirs Blacaman et Koringa, ainsi que des danseuses comme Mona Timga (Jacqueline Esther).

La seconde catégorie quant à elle compte de nombreux « faux Peau-Rouge ». Les exhibitions du type Wild West reste extrêmement populaire en Europe. Les authentiques natifs nord-américains ne sont plus légions cependant ; de plus, le succès engendré par leur présentation a entraîné une inflation des prix. Henry Thétard explique en effet que les « exhibitions authentiques ont […] un grand défaut, celui de coûter fort cher », prenant pour exemple la troupe de « trente ou quarante » Sioux originaires de Caroline du Sud que son ami Sarrasani présentait chaque année[235]. Le chroniqueur expose ainsi une pratique courante celle d' « *ersatz* à bon marché » consistant en « des troupes médiocres composées de quelques véritables autochtones et de plusieurs quelconques artistes européens grimés[236] » ; parfois, l'intégralité de la troupe se compose d'Européens déguisés. Cela vaut pour des troupes de Sioux comme de n'importe quel autre groupe ethnique. En 1929, Thétard fustige ainsi le cirque Gleich pour ce qu'il présente une troupe intégralement composé de « Romanis passés au brou de noix[237] ». Le brou de noix devient le symbole de cette « magouille ethnique ». Les circassiens recourent massivement à cette teinture naturelle pour se foncer la peau. Obtenue à partir du brou – c'est-à-dire la partie qui entoure les noix sur l'arbre, comme la bogue les châtaignes –, elle ne coûte en effet rien ou presque.

---

[234] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 21/10/1929, p. 4.
[235] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 498.
[236] *Ibid.* p. 266.
[237] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 21/10/1929, p. 4.

IV) Cirque et cinéma

Le cirque d'entre-deux-guerres entretient une relation complexe avec le cinéma. Il le perçoit comme un concurrent redoutable mais, dans le même temps, des circassiens concourent à la réalisation et au succès remporté par de nombreuses productions en louant leur savoir-faire ou leur matériel. Dans la première moitié du XXe siècle, nombre d'animaux exotiques paraissant dans les films européens comme hollywoodiens sont issus des cirques ou des ménageries foraines. Dans les années 1900, les forains ont d'ailleurs largement contribué à populariser le cinématographe[238], ce qui a conduit Adrian à écrire : « N'était-ce pas faire entrer "le loup dans la bergerie" que de tendre un écran dans la ménagerie[239] ? » Dans le même temps, le cinéma n'hésite pas à s'emparer du thème du cirque. Les « films de cirque » sont nombreux et contribuent à ancrer certains stéréotypes dans les imaginaires. Cette problématique du cirque au cinéma a déjà été étudiée, à travers l'ouvrage d'Adrian, mais aussi divers travaux académiques. Peta Tait s'intéresse à la question dans *Wild and Dangerous Performances* ; elle est aussi abordée, à travers le prisme des représentations animales, dans plusieurs ouvrages de la collection « Animal Series » de Reaktion Books, comme celui d'Edgar Williams consacré aux hippopotames[240]. En revanche, la question inverse semble avoir été beaucoup moins explorée. Pourtant, le cirque et les circassiens investissent largement les lieux du cinéma, s'appropriant des motifs développés sur grand écran. Par ailleurs, il arrive encore que dans l'entre-deux-guerres des écrans de cinéma soient tendus dans les cirques ou ménagerie. Une partie de la pantomime *L'Idole de Changhaï* (1939) mêle ainsi des projections sur un écran à des actions réelles[241]. De nombreux exemples de réappropriation de références cinématographiques par des circassiens ont déjà été donné. Cette partie revient de manière un peu plus détaillée sur deux cas avec un recours à des références empruntés aux films à grand spectacle d'une part puis une forme de mise en abyme d'autre part.

---

[238] KALIFA Dominique, *La culture de masse… op. cit.* p. 66.
[239] ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma. Cinéma au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1984, p. 23.
[240] WILLIAMS Edgar, *Hippopotamus*, Londres, Reaktion Books, 2017.
[241] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 03/01/1939, p. 7.

1) Togare, Tarzan et Le Voleur de Bagdad.

Incarnation de l'orientalisme circassien en carton-pâte, le dompteur Togare constitue aussi un cas d'école d'appropriation des lieux du cinéma par un artiste de cirque. Les liens qu'entretient le faux Hindou avec le cinéma sont multiples. Mon attention a été attirée sur ce point par un article de L.-R. Dauven paru dans *L'Instransigeant* du 28 novembre 1935. Voici ce qu'il écrit sur le dompteur :

> Les privilégiés qui avaient eu la chance de voir Togare à Londres […] disaient : « C'est Tarzan, mais Tarzan sans truquage ». Le rapprochement ne s'impose pas tout de suite. Quand Togare, drapé dans un cape de soie chatoyante et le chef ceint d'un turban, pénètre dans la cage ce n'est ni à Tarzan, ni même à la jungle que l'on songe, mais aux princes des Mille et une Nuits et à l'Inde des rajahs et des trésors. […] [Togare] est le plus admirable prince hindou que nous ayons rencontré… depuis Douglas Fairbanks et *Le Voleur de Bagdad*[242].

En effet, lorsque l'on visionne *Le Voleur de Bagdad* (1924), le lien saute aux yeux dès les premières minutes. La ressemblance entre le personnage principal du film, incarné par Douglas Fairbanks, et Togare saute aux yeux. Elle ne résulte pas d'une coïncidence et a été, au contraire, habilement construite. La chronologie ne laisse aucune place au doute. Georg Kulovits débute sa carrière au début des années 1920, chez Krone. Ses premières entrées de cage, vers 1923, s'effectuent sous le pseudonyme d'Helios – plus hellénistique qu'indien, pour l'heure. *Le Voleur de Bagdad* sort en 1924 et Kulovits invente Togare vers 1925[243]. Une photographie tirée de son album-souvenir le montre déjà équipé de toute la « panoplie Togare » en 1926[244] et, comme on peut le voir sur la comparation ci-dessous (Figure 87 et Figure 88) celle-ci s'inspire très largement du costume porté par Douglas Fairbanks dans le film. Les deux hommes vont le torse nu ; ils portent le même bandeau coloré, les mêmes boucles d'oreilles et le même pantalon bouffant. Il s'agit de deux Occidentaux grimés en Orientaux qui recourent à des artifices – du brou de noix dans le cas de Togare[245] – pour se foncer le teint. Les seuls ajouts de Togare par rapport au costume original servent à le rendre plus riche : il s'agit principalement de bijoux (bracelets et bijou de bras) et de babouches à

---

[242] DAUVEN L.-R., «« Au cirque Medrano. – Togare et ses tigres », art. cit.
[243] DENIS Dominique, « Togare », art. cit.
[244] *Circus-, Varietè- und Artistenarchiv* de Marburg, « Das Erinnerungsalbum des Tiger- und Löwenbändigers Togare », 1924-1935.
[245] BOUSTANY Bernadette, *En piste ! Le cirque en image des sœurs Vesque*, Paris, Gallimard, 1992, p. 108.

pointe retroussée. Sur les images promotionnelles, le dompteur adopte les mêmes attitudes que son modèle avec ce sourire éclatant et insouciant. D'ailleurs, on ne saurait nier qu'il existe une ressemblance physique entre les deux hommes qui a pu influencer Kulovits. Togare tranche avec les belluaires de son temps ; il est un « dompteur-acteur » dont l'originalité séduit les commentateurs. Pour autant, le personnage qu'il propose n'a rien d'unique dans la culture de masse au sens large. Il ne s'agit que d'une transposition qui, en dehors de L.-R. Dauven, est passée inaperçue auprès de la majorité des chroniqueurs. Il est intéressant de noter que Togare n'est pas le seul à s'être inspiré du *Voleur de Bagdad*. Une photographie contenue dans l'autobiographie de Damoo Dhotre le montre revêtu d'un costume similaire[246]. Cette illustration témoigne de la puissance des stéréotypes. En effet, Damoo Dhotre est, lui, un authentique Indien (né à Pune). Or, afin de se conformer aux goûts d'un public occidental, il a dû adopter des codes forgés par l'Occident censés faire référence à sa propre culture…

Figure 87 : Douglas Fairbanks dans *Le Voleur de Bagdad*, 1924 (https://madisonmovie.org/tag/douglas-fairbanks/).

Figure 88 : Togare au cirque Strassburger, carte postale, v. 1941 (Université d'Amsterdam, TEY001014083).

[246] DHOTRE Damoo, TABLINGER Richard, *Wild Animal Man*, New York, Tablinger Publishing Compagny, 1973, p. 39.

Peut-être moins évidente au premier regard, l'influence de Tarzan n'est pourtant pas étrangère au succès de Togare comme à celui d'autres artistes d'entre-deux-guerres. À travers des films largement diffusés, le personnage de Tarzan contribue en effet à installer la figure d'un Occidental en communion avec la nature et les bêtes. Surtout le Tarzan de Johnny Weissmuller participe dans les années 1930 au mouvement de libération du corps (même si, au sein de la saga même, on a vu quels sont ses limites), en banalisant un homme occidental quasiment nu. Certes Tarzan n'est pas n'importe quel Occidental. L'interprétation de Weissmuller laisse une place importante aux manifestations de sauvagerie. Par exemple son Tarzan ne possède qu'une maîtrisse sommaire de la grammaire. Pour autant, il ne s'agit plus d'un acteur blanc grimé en extra-occidental comme dans le *Voleur de Bagdad* mais bien d'un personnage occidental – certes, élevés dans des circonstances anormales. De fait le Tarzan de Weissmuller, bien moins vêtu que les itérations précédentes, a certainement contribué à assouplir les structures de réceptions touchant à la pudeur et donc à des artistes de se produire différements.

Le spécialiste de la culture populaire Francis Lacassin a forgé le concept de « tarzanide »[247]. À travers ce terme, il désigne les dizaines de personnages qui ont émergé suite au succès du personnage créé par Edgar Rice Burrough. Comme leur modèle, les tarzanides se déclinent sur divers formats, de la bande-dessiné au cinéma. Dans les années 1930, un tarzanide au succès momentané est par exemple Kaspa héros d'une production de la Paramount, *King of the Jungle* (1933) sorti en France sous le titre de *Kaspa, fils de la brousse* ; Buster Crabbe (un ex-nageur olympique, comme un certain Johnny Weissmüller…) joue le premier rôle de ce long-métrage réalisé par H. Bruce Humberstone. La principale différence du film par rapport à l'œuvre de Burrough tient au fait que le personnage principal, Kaspa, fut élévé par des lions et non pas des singes… La même année (1933), Buster Crabbe incarne même le vrai Tarzan dans une version concurrente à celle de la MGM avec Johnny Weissmüller dans le rôle-titre. Le film, produit par la Principal Distributing Corporation ne rencontra pas le même succès que son concurrent… Buster Crabbe incarne parfaitement l'engouement qu'il existait alors autour du personnage de Tarzan : authentique ou non, chacun voulait le sien. Les tarzanides sont donc des héros de la jungle, hommes ou femmes, relevant à des degrés variés de la libre inspiratione et de l'hommage ou de l'erzats et du plagia éhonté. En ce sens, on peut dire que le cirque inventa lui aussi ses propres tarzanides. Miss Ellia (Paul Lambert) par exemple, la « dompteuse » de tigres de Pinder lors de la saison 1936,

[247] LACASSIN Francis, *Tarzan ou le Chevalier crispé*, Paris, Henri Veyrier, 1982.

est vendue comme « le Tarzan au féminin ». Togare bien est lui aussi fréquemment comparé à Tarzan, et dans les encarts publicitaires, il arrive qu'il le soit aussi à Kaspa. Il devient en quelque sorte le Tarzan hindou. Dans ce cas, l'objectif des circassiens est clair. Il s'agit d'attirer le public en lui promettant de voir la même chose qu'au cinéma mais « en vrai », sans trucage ni montage. Les circassiens cherchent en somme à retourner les armes du cinéma contre lui-même.

2) Le cirque et ses Charlot

Le suprême degré de mise en abyme est atteint lorsque les artistes reprennent à leur compte des éléments issus de film qui eux-mêmes mettent en scène le film. On trouve des imitateurs de Charlot au cirque avant 1928. L'un des plus célèbres, le Catalan Josep Andreu i Lasserre dit Charlie Rivel (1896-1983), avant de devenir un clown de renom, présenta à partir de un numéro de trapèze comique avec ses deux frères dans lesquel il incarnait un Charlot plus vrai que nature (voir ci-contre)[248]. Le Cirque d'Hiver les engage en 1924, 1926, 1927 et 1928. Après la sortie du *Cirque* (1928), les imitateurs de Charlot font florès en France. L' « effet Charlot » s'étend jusqu'au début des années 1930, mais au-delà il s'estompe et est remplacé par d'autres effets de mode. Pendant ces cinq années, plusieurs clowns prennent le pseudonyme de Charlot chez Cosmopolite ou Nava. S'engoufrant dans la brèche créé par Charlie Rivel, Victor Fratellini (le fils de Paolo) campe un Charlot qui joue les éléments perturbateurs dans le numéro de trapèze à petites distance du trio Lopez ; ils participent notamment à la tournée du cirque Fratellini en 1931. Charlot Guirals tient vraisemblablement le même rôle auprès des barristes engagés par Bureau en 1932. En 1931, Alonso-Nava annonce un imitateur de Charlot en la personne de Géorgius Corsi ou Carsi. Un

Figure 89 : Charlie Rivel en Charlot, photographie, v. 1920 (Collection Johnny Rivel, image provenant du site *Circopedia* : http://www.circopedia.org/File:Jose_Rivel_as_Charlie.jpg [consulté le 01/06/2021]).

[248] DE RITIS Raffaele, « Charlie Rivel » sur *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/Charlie_Rivel (consulté le 01/06/2021).

Charlot sans plus de précision figure également au programme du cirque Bostock qui visite la Bretagne en 1930. Les références à Charlot ne sont pas toujours très justifiées, ce qui témoigne de sa popularité. Le 24 novembre 1929, dans sa chronique du nouveau spectacle du Cirque d'Hiver, Henry Thétard confie ainsi trouver « bizarre » la participation d'un « ersatz de Charlie Chaplin » au numéro des acrobates équestres Casi, tous costumés en hussards. Il estime qu'un personnage de soldat grotesque aurait été plus approprié[249]. Hommages plus annecdotiques au cinéaste et dans un goût très banquiste, on donne aussi le nom de Charlot à des animaux. De la sorte, en 1921, on pouvait applaudir le singe Charlot chez Medrano…

[249] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver. — Les Fratellini et Gobert Belling… art. cit. »

Chapitre IV : Les animaux au cirque : imaginaires, pratiques et perceptions.

Figure 90 : Affiche pour le cirque Périé réalisée par Antonin Magne, Duval et Bedos & Cie, 1925, 75.9 x 28.6 cm (Université d'Amsterdam, C13921.000).

Figure 91 : Affiche réalisée par Gustave Soury pour le cirque Amar, imprimerie spéciale du cirque-ménagerie Amar frères, 1926, 99 x 37 cm (Université d'Amsterdam, C01145.000).

Supports d'imaginaire, arguments publicitaires ou signes ostentatoires de richesse, qu'ils fassent rire, émerveillent, effraient ou repoussent, dressés sur les pistes ou exhibés dans les ménageries, les animaux constituent des acteurs incontournables du cirque d'entre-deux-guerres. Il paraissait donc difficile d'envisager la réalisation de ce mémoire sans leur consacrer une partie complète. Dans la continuité des précédents, l'enjeu du présent chapitre est double. Tout d'abord, il s'agira de mettre à jour des éléments factuels sur la présence des animaux au cirque dans les années 1920 et 1930. Quelles sont les espèces présentées, dans quelles proportions et quelles sont leurs conditions de vie ? Surtout, à partir de la manière dont ils sont mis en scène, de leurs représentations – notamment publicitaires – et des discours élaborés à leur sujet, il s'agira de comprendre comment sont perçus les animaux de cirque, à la fois par les spectateurs mais également par les circassiens eux-mêmes. Ce chapitre mettra en avant la convergence de ces points de vue tout autant que leur divergence en fonction des espèces concernées.

La question des animaux de cirque en eux-mêmes a été peu traitée par l'historiographie française, c'est pourquoi la thèse de Gaëtan Rivière est attendue avec beaucoup d'intérêt[1]. Cependant, les histoires animales au sens large connaissent un certain développement en France depuis une vingtaine d'années. En 2021, le chercheur, la chercheuse travaillant sur le cirque peut ainsi s'appuyer sur des travaux consacrés à la thématique proche des jardins zoologiques, notamment le livre précurseur d'Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier[2] ainsi que le travail récent de Violette Pouillard[3]. Sur la question des animaux en général et des animaux au cirque en particulier, la recherche anglo-saxonne conservent néanmoins une avance certaine. En matière d'histoire du dressage, c'est à Peta Tait que l'on doit l'ouvrage de référence, *Wild and Dangerous Performances*, paru en 2012[4]. Dans celui-ci, la chercheuse australienne développe une histoire des numéros de fauves et d'éléphants à travers le prisme d'une étude des sensibilités.

Une posture largement répandue dans l'historiographie et les sciences en générale consiste à diviser le règne animal en deux grandes catégories : les animaux « domestiques » s'opposeraient ainsi à ceux dits « sauvages ». Les espèces « domestiquées » (du latin *domus*,

---

[1] RIVIÈRE Gaëtan, *Histoire du domptage au cirque : présentations et représentations des animaux sauvages et exotiques (début XIXe-milieu XXe)*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Natalie Petiteau, Université d'Avignon [soutenance attendue fin 2021].

[2] BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos, histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 1998.

[3] POUILLARD Violette, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle conservation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019.

[4] TAIT Peta, *Wild and Dangerous Performances. Animals, Emotions, Circus*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

« la maison ») serait, selon des définitions en vigueur depuis le XIXe siècle, « les animaux qui vivent dans la demeure de l'homme[5] ». Il s'agit en somme des animaux intégrés aux sociétés humaines et servant leurs intérêts ; ils vivent, travaillent et meurent pour elles. Les espèces retenues sont généralement celles que l'on retrouve en annexe de l'arrêté du 11 août 2006 fixant la liste des espèces, races ou variétés d'animaux domestiques[6]. Si l'on met de côté les NAC (nouveaux animaux de compagnie), elle se compose principalement des animaux de compagnie traditionnels – chiens, chats, petits oiseaux – et des espèces de ferme et basse-cour, équidés inclus. L'animal domestique résulte donc tout à la fois d'une construction sociale et juridique. Par opposition les animaux sauvages désignent, dans ce système, toutes les autres espèces, supposées vivre « dans la nature ».

La première critique que l'on peut formuler à l'égard de cette vision est son ethnocentrisme occidental. L'Occident considère comme « sauvages » des espèces pourtant « domestiquées » dans d'autres sociétés, comme l'éléphant en Asie, les chameaux et dromadaires dans une bonne partie de l'Afrique et de l'Asie ou encore le lama dans la région andine. Par ailleurs, une autre limite concerne la définition du mot sauvage. D'après le CNRTL, l'adjectif « sauvage » qualifie ce qui est « conforme à l'état de nature, qui n'a pas subi l'action de l'homme », ce qui « vit en liberté dans la nature, à l'écart des influences humaines » ou encore qui « n'est pas domestiqué[7] ». De ce point de vue, peut-on considérer une otarie tenant l'équilibre sur commande comme un animal sauvage ? Pas plus qu'un cheval de labour. Sans même parler du dressage, tout animal transporté et gardé dans un milieu anthropique, dont les conditions de survie dépendent intégralement de l'action humaine, ne peut être considéré comme sauvage. Cela vaut pour n'importe quel pensionnaire de parc zoologique mais aussi pour cette panthère indomptable qui feule derrière les barreaux d'une voiture-cage au fond de la ménagerie d'un cirque forain. Le philosophe Jean-Luc Guichet propose pour sa part trois catégories d'animaux, définies selon le degré de proximité que chacun entretien avec l'espèce humaine. L'animal proche (l'animal de compagnie) est « fortement anthropomorphisé » ; l'animal utilitaire (« d'élevage et de laboratoire ») rend des services aux sociétés humaines dont celles-ci ne prennent pas forcément la complète mesure toutefois ; enfin on retrouve l'animal sauvage[8]. En fonction de qui le considère, l'animal de

---

[5] « Domestique » dans *Dictionnaire de l'Académie française* (6e édition), Paris, Firmin Didot frères, 1835, t. 1, p. 571.
[6] Arrêté du 11 août 2006, NOR : DEVN0650509A (J.O. 7 octobre 2006).
[7] « Sauvage » sur cnrtl.fr [en ligne], https://www.cnrtl.fr/definition/sauvage (consulté le 13/03/2021).
[8] GUICHET Jean-Luc, « L'animal familier aujourd'hui : la réduction du domestique à l'apprivoisé », *Le Divan Familial*, n°26, 2011, p. 13-26.

cirque pourrait apparaître dans ces trois catégories. La plupart des espèces présentées au cirque sont sauvages aux yeux du public. L'animal est ensuite utilitaire pour les directeurs car source de profit. Il est enfin proche pour ceux qui travaillent auprès de lui (dresseurs, dompteurs, soigneurs). Dans le cadre de ce mémoire, on considérera plutôt les espèces selon le degré de familiarité que la société française entretient avec elles. On distinguera ainsi animaux familiers et animaux exotiques. Les premiers pourraient aussi être qualifiés d'animaux « du terroir » ; ils reprennent principalement les espèces dites « domestiques » auxquelles s'ajoutent les espèces « sauvages » peuplant le territoire métropolitain et connues de ses habitants. Conformément aux définitions déjà données de l'exotisme, les espèces exotiques désignent pour leur part celles renvoyant à des imaginaires extra-occidentaux pour les spectateurs français.

Ce chapitre s'appuie sur un corpus de sources variées. La presse occupe toujours une place importante, qu'il s'agisse des chroniques d'Henry Thétard – dont le point de vue se rapproche plutôt de celui d'un professionnel – ou d'articles moins spécialisés. En effet, même lorsqu'ils sont minoritaires dans un programme, les animaux sont généralement mis en avant. Les mémoires de dompteurs – notamment celles de Firmin Bouglione qui traite d'un grand nombre d'espèces en plus des fauves – renferment de nombreuses d'informations et des renseignements précieux sur la perception des animaux par les gens de métier. Sur la question des représentations, les affiches seront particulièrement mobilisées tout comme, dans une moindre mesure, les programmes et le cinéma. Le fond Vesque, dans sa partie iconographique aussi bien que manuscrite, se trouvera un peu plus en retrait. Marthe et Juliette Vesque ne manifestent pas un intérêt particulièrement marqué pour la chose animalière. Le fond Soury à l'inverse s'avère d'une aide précieuse. En dressant l'inventaire zoologique de nombreuses ménageries foraines ainsi que l'historique des acquisitions, des ventes et des pertes, il livre en effet des renseignements contenus dans nuls autres documents du corpus. Le choix a été fait de traiter la question par espèces, avec la volonté d'en inclure le plus grand nombre. Les parties qui composent ce chapitre regroupent les animaux par fonction ou logiques de présentation. Par conséquent, certains animaux se retrouvent seuls et ces parties n'ont pas vocation à être égales. Ainsi, on reviendra d'abord sur le cas du cheval puis celui des fauves, qui l'ont détrôné. La troisième partie se consacre aux animaux savants et la quatrième aux éléphants. Enfin, une dernière partie revient sur le vaste ensemble d'espèces vouées à un rôle principalement figuratif.

I) Le cheval

Figure 92 : « Au Cirque des 4 Frères Amar, le plus bel ensemble de chevaux dressés », affiche de Gustave Soury (en deux partie), imprimerie spéciale du cirque-ménagerie Amar frères, 1927, 160 x 240 cm (Université d'Amsterdam, C02425.000).

Le cheval incarne l'animal de cirque par excellence. Présent depuis les débuts, placés au cœur du mythe de l'invention du cirque moderne par Astley, il a tenu le haut de l'affiche tout au long du XIXe siècle en roi incontesté des animaux de la piste. Dans l'entre-deux-guerres cependant, le cirque équestre tel qu'il existait entre dans la dernière phase de son extinction et le cheval s'en trouve quelque peu relégué. L'art équestre demeure une composante importante du spectacle de cirque mais il n'est plus aussi omnipotent. Le cheval se voit obligé de partager l'affiche avec d'autres bêtes. Dans des cas de plus en plus nombreux, il cède même sa place. Le cheval devient une figure secondaire du bestiaire. Sa participation au programme est tenue pour acquise. Il n'est donc plus nécessaire d'insister dessus, à moins qu'elle ne sorte véritablement du lot, auquel cas elle reste très appréciée. Le cheval devient un animal-trophée comme les autres.

Puisqu'un cheval seul ou même un troupeau de taille « standard » (six, huit voire dix bêtes) ne constituent plus un argument publicitaire suffisant, il s'agit désormais pour les

cirques qui en ont les moyens de constituer les cavaleries les plus nombreuses possible. Au fil de ses chroniques, Henry Thétard en grand amateur de cavalerie nous donne la mesure de certains effectifs. Le passage des cirques allemands en France diffuse des images de démesure. Une cinquantaine d'équidés peuplent les écuries de Gleich en 1929. Celles de Krone, l'année suivante, en comptent quatre fois plus. L'ensemble des animaux ne participent pas au spectacle simultanément, bien sûr. Dans la seconde moitié des années 1930, Amar se place au niveau de la concurrence allemande. En 1934, il possédait déjà 40 chevaux. En 1936 – grâce au rachat d'une partie de la cavalerie Kludsky, notamment – il en annonce 110. En 1937, Thétard qui s'acquitte d'un compte plus soigneux dénombre tout de même 87 bêtes sous la tente-écurie ; en 1938, une cinquantaine participe au spectacle en même temps. Les quatre frères devancent largement la concurrence nationale dont les standards se situent bien en-deçà. En 1938, le groupe principal des Bouglione ne compte « que » 16 chevaux ; celui du cirque Bureau, vu par Thétard chez Medrano en 1935, en réunit 18. Régulièrement, les cirques français engagent des cavaleries étrangères, et notamment allemandes. En 1934, chez Medrano, Ernest Schumann présente 24 chevaux. Wilke en dirige 16 au Cirque d'Hiver un an plus tard. Enfin, en 1936, Jeanne Laurent engage les Strassburger et leurs 40 équidés pour la saison de cirque à Rouen. Dans l'entre-deux-guerres, le cheval vaut donc avant tout par le nombre.

Le cheval est également soumis à une uniformisation plus ou moins poussée. Si, dans les grands carrousels à l'allemande, figurent généralement plusieurs races, la plupart du temps on cherche à présenter des groupes de chevaux homogènes, composés de bêtes appartenant à la même race ou possédant une robe identique. Dans *La Merveilleuse histoire* du cirque, Henry Thétard cite quelques-unes des variétés les plus courantes ou appréciés. Pour la haute-école, « le pur-sang et l'anglo-arabe sont indiqués » ; pour le dressage en liberté, il cite le trakehner, le mecklembourgeois, le lipizzan, le barbe et l'andalou. Il a également un mot pour les poneys, notamment les Shetland[9]. La liste n'est pas exhaustive cependant. La vaste écurie des Amar, par exemple, comptaient outre des barbes, des chevaux syriens, des tarbais et de lourds ardennais[10]. Il arrive en effet que des chevaux de traits soient présentés en piste, comme ceux des Strassburger au Cirque d'Hiver en 1929[11]. Faut-il, là encore, percevoir une

[9] THÉTARD Henry, *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, 1978, p. 419.
[10] *Id*., « Chronique du cirque. Le Nouveau-Cirque de la rive gauche », *Le Petit Parisien* du 26/10/1936, p. 7.
[11] *Id*., « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver. — Les Fratellini et Gobert Belling. — Acrobates aériens, au tapis et à cheval. — Dressage de chevaux de traits […] », *Le Petit Parisien* du 24/11/1929, p. 5.

survivance de l'ancien cirque hippomobile où les chevaux ne se contentaient pas d'une simple participation au spectacle ?

L'uniformisation du cheval passe aussi par le port d'un harnais qui possède la même valeur que l'uniforme militaire, puisqu'il gomme la singularité de chaque individu. Le port d'un objet manufacturé symbolise de plus l'appropriation totale du cheval par l'être humain, sa domestication complète. Le harnais participe de plus à une stratégie de maîtrise plus concrète. Il permet en effet l' « enrênage » du cheval : l'animal porte un filet en bouche « dont les rênes sont fixées à un surfaix passant sur le garrot ». Le harnais contribue ainsi à maintenir le cheval dans l'obéissance tout en le contraignant à adopter son « attitude spectaculaire[12] ». Sur le plan esthétique, l'harnachement soigne le numéro et contribue à donner une image sérieuse de la maison. Il peut de plus servir à créer un effet de nouveauté factice. En 1924, les Vesque notent que le dressage en liberté vu au Cirque d'Hiver en octobre est strictement le même que celui présenté au Cirque de Paris quelques temps plus tôt ; seuls les harnais, mauves ce jour-là, changent[13]. Enfin, le harnais caractérise le cheval. En mettant en avant des caractères propres à une culture donnée, il crée ainsi des origines fictives à l'animal et le rend, d'une certaine façon, exotique. On retrouve ainsi le cheval du cow-boy, du spahi, du cosaque… Le cheval est indissociable de la figure du cavalier. L'identité de l'animal dépend autant de celui qui le monte que l'inverse.

La prise de pouvoir des fauves se ressent dans la manière dont les chevaux sont présentés. On observe ainsi un curieux rapprochement sémantique entre les deux. On annonce de la sorte des chevaux tigrés ou « à mouchetures de léopard[14] ». D'ailleurs, ces chevaux sont souvent au programme de cirques réputés pour leurs groupes de fauves comme le Zoo-Circus (sous la chambrière de M. Vasserot) ou Amar (présentés par Jean Gautier). En 1938, Mme Truzzi dirige au Cirque d'Hiver une « présentation en liberté de chevaux russes et hongrois harnachés de peaux de panthères » qui fait forte impression à Henry Thétard[15]. Les chevaux sont en quelque sorte rendus fauves, ensauvagés. Surtout, l'évocation militaire du numéro est particulièrement forte puisque de nombreux corps d'armées emploient traditionnellement la peau de léopard[16] et en particulier dans la cavalerie (hussards, dragons).

---

[12] *Id.*, *La merveilleuse… op. cit.* p. 416.
[13] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 108-109.
[14] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La réouverture du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 25/10/1934, p. 5.
[15] *Id.*, « Chronique du cirque. La réouverture du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 19/09/1938, p. 9.
[16] MORRIS Desmond, *Leopard*, Londres, Reaktion Books, 2014, p. 71-72.

II) Les bêtes féroces

Figure 93 : « La paix dans la jungle », affiche de Gustave Soury, fin des années 1930 (Collection du Dr Alain Frère).

Qu'est-ce qu'un fauve ? Dans le langage courant, le mot désigne un félin de grande taille appartenant au taxon *panthera*, soit une des sept espèces suivantes : lion, tigre, léopard, jaguar, panthère des neiges, panthère nébuleuse et panthère nébuleuse de Bornéo. La définition inclue traditionnellement quelques *felinae* (« petits félins ») tels que le guépard, le puma voire le lynx. Quoiqu'il en soit, le terme renvoie toujours à des félins ; en anglais on le traduit d'ailleurs *big cats*, « gros chats ». Toutefois, une définition plus ancienne qualifie de fauve tout « animal féroce[17] ». C'est cette dernière qui prévaut au cirque. Dominique Denis définit ainsi les fauves comme l'« ensemble des animaux, dits féroces, présentés par les dompteurs » ; il les associe néanmoins très fortement aux félins[18]. Agnès Pierron évoque directement leur présentation, mais elle ne cite elle aussi que des représentants de la sous-famille *panthera*. C'est poser un voile sur un certain nombre d'espèces n'appartenant pas aux

[17] « Fauve », sur *cnrtl.fr* [en ligne], https://www.cnrtl.fr/etymologie/fauve (consulté le 09/06/2020).
[18] « Fauves » dans DENIS Dominique, *L'Encyclopédie… op. cit.*

félidés mais qui peuvent néanmoins être considérés comme des fauves. Je propose donc la définition suivante : le fauve est un mammifère carnivore, de taille assez importante, exigeant qu'on le présente dans une cage. La notion est étroitement liée à celle de férocité et donc de danger. De ce point de vue, les grands félins sont bien les principaux fauves, mais il faut leur adjoindre les hyènes, les loups et les ours – en particulier les ours blancs.

Avant de revenir sur chaque espèce de manière plus spécifique, il convient d'aborder un certain nombre de points touchant à la présentation des fauves en général. En premier lieu, pourquoi présente-t-on des fauves ? La fascination pour les fauves, surtout les félins, est ancienne. Au Moyen-Âge et à l'époque moderne, les grands félins constituaient les pièces maîtresses des ménageries aristocratiques[19]. L'animal et sa possession sont ainsi fortement associés à la notion de noblesse. Les grands félins apparaissent ainsi comme des animaux de prestige. Cette idée a résisté au temps et reste fortement ancrée à l'époque contemporaine. Les fauves se placent au sommet de la chaîne alimentaire : ils sont donc les seigneurs du monde sauvage. Symboliquement, leur soumission à un homme ou une femme lors d'une entrée de cage marque la suprématie de l'espèce humaine sur celui-ci. Cette impression est renforcée par le caractère féroce de ces espèces. Les fauves représentent un danger objectif pour l'être humain qui les présente. Cependant, le fait qu'il ressorte vivant de cette confrontation symbolise la supériorité de la civilisation pacificatrice sur la sauvagerie dangereuse et belliqueuse. Enfin, les entrées de cage constituent un temps fort de l'exotisme et du frisson dans un programme de cirque, deux composantes centrales de ce spectacle dans l'entre-deux-guerres.

Il existe plusieurs manières de composer et de mener un groupe de fauves. Concernant les compositions, il existe deux types de groupes : les groupes unis composés d'individus d'une même espèce et les groupes mixtes qui imposent la cohabitation à des fauves d'espèces différentes. Le choix du dresseur vers l'une ou l'autre solution est tout autant orienté par des raisons économiques et logistiques que purement artistiques. Les deux premières prêchent généralement vers la constitution de groupes unis (et de dimension raisonnable). Les groupes mixtes sont beaucoup plus difficiles et dangereux à mettre en œuvre car le dresseur doit composer avec le caractère propre de chaque espèce, généralement ils sont plus coûteux à réunir, parfois plus difficile à faire durer dans le temps car ils offrent de nombreuses occasions de bagarres… Alors pourquoi dresser de tels groupes ? Si on laisse de côté l'orgueil du dresseur (qui ne constitue pas un argument futile pour autant), la réponse tient dans le titre

[19] BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos… op. cit.* p. 27-28.

donné à l'un des plus fameux mixtes d'Alfred Court : « la Paix dans la Jungle ». La puissance symbolique de tels tableaux est énorme ; elle se trouve décupler par chaque espèce différente qui y participe. Ces réunions « orgiaques » d'espèces antagonistes – pour reprendre le mot de Violette Pouillard[20] – « pacifiées » sous la férule d'un homme blanc illustre au surprême degré la supériorité de l'Occident et son pouvoir civilisateur sur la Nature et le reste du monde.

On oppose souvent deux manières de présenter un numéro de fauve : la présentation dite « en férocité » et celle dite « en douceur » ou « en pelotage ». La première consiste en une mise en scène de la sauvagerie de l'animal tandis que la seconde donne plutôt à voir des fauves assagis avec lesquels le dompteur peut se permettre une plus grande proximité. Dans les deux cas il s'agit bien de présentation, de mise en scène et, en coulisse, le travail de dressage reste le même. Les fauves présentés en férocités sont en réalité dressés à paraître sauvages[21]. Les deux écoles possèdent leurs partisants. Henry Thétard est un ardent défenseur de la vieille méthode en férocité. Il refuse d'opposer le « méchant "dompteur en férocité" […] au bon "dompteur en douceur" » et regrette la « funeste lenteur » dans laquelle la plupart des numéros allemands sont présentés en 1928[22].

Dans un numéro de fauves le danger encouru par le dompteur ou la dompteuse ne saurait être nié. Quelque que soit le monde de présentation choisi, la notion de danger se retrouve dans tous les cas au cœur de la mise en scène. Le décor du numéro de fauves mêle accessoires (requisits) et éléments sécuritaires. Les deux principaux et indispensables sont le tunnel reliant les voiture-cage à l'arène et, bien sûr, la cage circulaire dans laquelle se déroule obligatoirement le numéro. Ces structures servent à isoler les bêtes des spectateurs. En garantissant la sécurité du public, elles soulignent, en creux, le danger auquel s'expose le belluaire. Les entrées de cage actuelle se veulent des tableaux de communion entre l'homme et l'animal ; on cherche à montrer le lien respectueux et affectif qui unit les bêtes à leur éducateur et à mettre en avant la « noblesse » des félins. Ces accessoires se sont donc épurés pour remplir leur fonction sécuritaire en gênant le moins possible la vision du public. En général le tunnel se compose d'un filet passé sur des arceaux – plus commode à déployer – et les montants de la cage se sont affinés. De plus en plus, on remplace les panneaux rigides par un filet passé sur une tringle circulaire dissimulée dans le bord de piste et relevée au moment

---

[20] POUILLARD Violette, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle conservation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019, p. 168.
[21] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 38.
[22] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves », *Le Petit Parisien* du 10/01/1928, p. 4 ; *id*., « Chronique du cirque. Les dompteurs amateurs », *Le Petit Parisien* du 26/01/1928, p. 4.

voulu. Accélérant le montage, le système offre une meilleure visibilité. Dans l'entre-deux-guerres, le paradigme est tout autre et, au contraire, une emphase particulière est mise sur ces structures. Le tunnel se compose de lourds arceaux métalliques. Les barreaux de la cage sont épais et se recourbent au sommet en crocs menaçants. Souvent, un filet surplombe la cage (une précaution loin d'être superflue, parfois) ; il parachève l'enfermement du dompteur ou de la dompteuse avec les fauves. Ce décorum plonge le spectateur dans une ambiance bien particulière mêlant gravité et angoisse sourde. Il est encore renforcé par le personnel du cirque et les garçons de cage qui prennent place près de la porte et du tunnel. Il est enfin fréquent que le dompteur entre en cage la fourche en main.

Chaque fauve possède ses spécificités et marque les imaginaires d'une façon différente. Le lion constitue en quelque sorte le fauve standard et icarne le roi des animaux par excellence. En opposition, le tigre serait son pendant maléfique, tandis que léopards et panthères présentent les traits des beautés fatales. Fauves relégués, la hyène et le loup s'érigent en contre-modèles discrets. L'ours enfin, en fonction de l'espèce à laquelle il appartient, possède un statut hybride, mi-fauve mi-clown.

A) Le lion, un souverain conquis.

Le lion incarne le fauve par excellence mais il s'agit aussi du fauve « standard ». Il apparaît tout à la fois comme l'un des animaux marquant le plus fortement les esprits, le fauve le plus souvent présenté, le plus « facile » – toute proportion gardée – à dresser et, certainement aussi, le moins difficile à se procurer. Le lion fait partie de la culture occidentale depuis l'Antiquité. Il apparaît dans des mythes, comme celui du lion de Némée et, à Rome, il pouvait paraître dans l'espace public à l'occasion des jeux du cirque. Pour les peuples antiques du bassin méditerranéen, le lion ne constitue pas forcément un animal exotique puisque, dans l'Antiquité on en rencontrait encore en Afrique du Nord mais également en Asie mineure et en Grèce. Ainsi, cet animal a très tôt intégré le légendaire européen. Même après que les lions mortels aient pris leurs distances avec l'Europe (l'espèce s'éteint en Grèce dès la fin du Ier siècle de notre ère[23]), le lion symbolique, lui, est resté très présent dans la culture européenne. Au Moyen Âge, il orne de nombreux blasons et il apparaît dans plusieurs légendes, comme dans celles du cycle arthurien (*Yvain ou le Chevalier au lion*). À partir du XIIe siècle, le lion commence à s'affirmer comme le roi des animaux dans l'imaginaire

[23] NOWELL Kristin, JACKSON Peter (dir.), *Status Survey and Conservation Action Plan. Wild Cats*, Gland, UICN, 1996, p. 38.

chrétien. Il détrône définitivement l'ours dans la hiérarchie symbolique, y compris en Europe du Nord, longtemps restée attachée à la figure du plantigrade[24].

Au XXe siècle, le lion règne toujours en souverain incontesté sur le royaume animal symbolique. Dompter le lion revient donc à soumettre le roi des animaux et, par voie de conséquence, l'ensemble de ses sujets. Cela explique en partie pourquoi les numéros de lions constituent la majorité des entrées de cage applaudis durant l'entre-deux-guerres : ils génèrent une image extrêmement forte. Le dressage des lions met en scène la supériorité humaine (et occidentale) sur son milieu naturel à son degré maximal. Un motif classique des numéros de lions consiste ainsi pour le dompteur à placer sa tête dans la gueule de l'animal. À travers ce geste sensationnel, le dompteur rend, l'espace d'un instant, le pouvoir au félin. Mais le lion se refuse à l'exercer et le dompteur en ressort indemne et triomphant. Il démontre ainsi l'ascendant total qu'il a pris sur le « roi des animaux » qu'il a dépossédé de son instinct primal. À noter que ce geste ne s'effectue qu'avec des lions. Le symbole est plus fort, certes. Surtout, la gueule du léopard est trop étroite et celle du tigre trop incertaine…

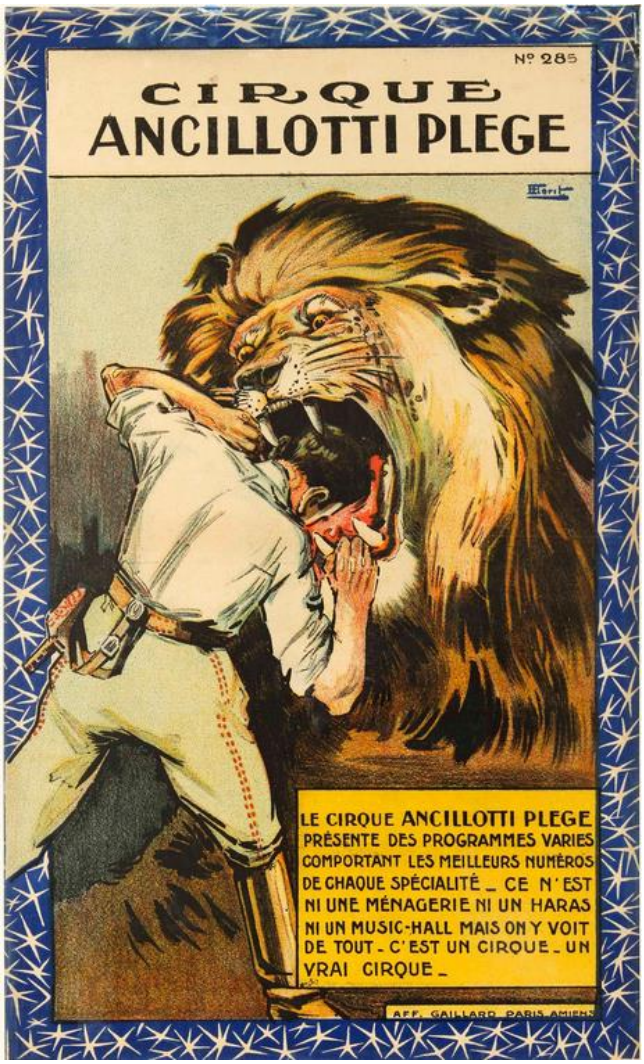

Figure 94 : Dompteur mettant sa tête dans la gueule d'un lion (Ancillotti-Plège), affiche d'Henri Florit, Gaillard, v. 1920 (Collection Bernard Bodiguel).

Cette prédominance des lions dans les numéros de fauves ne tient pas qu'à des raisons symboliques ou artistiques cependant. Il apparait que l'espèce est plus simple à se procurer que le tigre par exemple, en raison de populations naturelles et captives plus importantes. Les naissances en captivité permettent ainsi d'alimenter la demande croissante des entrepreneurs de spectacles. Un lion vaut cher cependant. Avec 40 ans de distance, Roger Spessardy se

[24] PASTOUREAU Michel, « Quel est le roi des animaux ? », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 15e congrès, Toulouse, 1984, p. 133-142.

souvient qu'au moment où il a débuté le dressage, vers 1929, un lion pouvait valoir jusqu'à 60 000 francs[25]. Les sources d'époque et en particulier le fond Soury attestent de prix moindres ; Spessardy multiplient en réalité par dix le prix moyen d'un lion. Ces animaux possèdent malgré tout une valeur marchande élevée. Celle-ci varie selon plusieurs paramètres, à savoir l'âge de l'animal, son sexe mais également son aspect physique. Plus un lion est jugé « beau », c'est-à-dire plus il est grand, pourvu d'une crinière opulente et plus il paraît sain, plus il se monnaye cher. Ces quelques prix relevés dans le fond Soury permettent de s'en faire une meilleure idée. Vers 1922, les Amar achètent quatre lionnes pour 16 000 francs (4 000 F l'une)[26]. La même année, Jouviano acquiert les lions Négus et D'Artagnan, les lionnes Nelly et Sultane et leur voiture cage pour un total de 25 000 F[27]. En décembre 1923, Marcel Chaffreix vend une lionne et une hyène tachetée à la ménagerie de Joan Vancraeyenst pour 1 200 F[28] ; ce tarif moindre s'explique certainement par l'âge de la bête. Il est en revanche beaucoup plus élevé lorsque Jouviano revend Négus, Nelly et une hyène tachetée aux Spessardy en 1924 pour 30 000 F. En décembre 1925, Jouviano réalise une vente record en cédant deux lionnes (Princesse et Mascotte) et quatre lionceaux mâles aux Amar contre 60 000 F[29] ; cette flambée des prix est due à la présence des petits, qui constituent un investissement sur l'avenir. Un peu plus tôt dans l'année, en juillet, Frank Henry (Henri Chaffraix, le frère de Marcel) avait fait l'acquisition de la lionne Fausta, âgée de quinze mois[30]. À nouveau la jeunesse de l'animal vient justifier ce prix ; de plus, les lionnes, susceptibles de donner naissance à des petits, semblent assez recherchées. En février 1928, Frank Henry débourse cette fois 30 000 F pour acquérir « 3 grosses lionnes, la mère et deux filles » accompagnées d'une hyène rayée[31]. En novembre, Fortunio consent au même tarif pour céder un lion et deux lionnes au Jardin d'Acclimatation[32]. Dans les années 1930, les mêmes tarifs semblent se maintenir puisque dans *L'Intransigeant* du 18 avril 1933 on pouvait lire qu'un lion coûtait 20 000 F[33], un lion de première catégorie peut-on supposer. Lorsque Marcel vend ses derniers fauves à Georgio en février 1939, le lion Spy pour 1500 F et deux lionnes pour 2500 F, faut-il y voir une diminution des prix, une volonté du dompteur de se débarrasser de ces dernières bêtes ou bien le piteux état de celles-ci ?

---

[25] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves chez Pinder*, Paris, Guy Authier, 1978, p. 108.
[26] MUCEM, Sou.4.97.2.
[27] MUCEM, Sou.4.190.1.
[28] MUCEM, Sou.4.151.7.
[29] MUCEM, Sou.4.190.1.
[30] MUCEM, Sou.8.8.2.
[31] MUCEM, Sou.8.8.1.
[32] MUCEM, Sou.4.124.2.
[33] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », *L'Intransigeant* du 18/04/1933, p. 3.

Il apparaît aussi que les lions sont, toutes proportions gardées, plus faciles à dresser que d'autres félins. Cela tient en partie au fait qu'il s'agit d'une espèce grégaire. Il est ainsi moins difficile d'imposer la cohabitation à un groupe de lions et de lionnes qu'à des tigres ou des panthères. De fait, les plus grands groupes de fauves visibles dans l'entre-deux-guerres se composent de lions. En 1925, le « Capitaine » Alfred Schneider présente 70 lions au Cirque de Paris, un record. Le grade honorifique de Schneider lui aurait été décerné par le roi des Belges en récompense de son travail record. Il présentait son numéro dans une note comique sans fouet et en maniant les jeux de mot, qui dénotait fort avec les manières de ses contemporains[34]. Les dompteurs considèrent également les lions comme moins dangereux que d'autres fauves. Firmin Bouglione explique que le lion précède son attaque d'un rituel qui la rend décelable. Si le dompteur parvient à repousser le premier assaut, il l'emporte car « le mâle, assez lourd, s'essouffle rapidement. » Il ajoute que de ce point de vue, « les lionnes sont plus dangereuses car elles sont plus légères et plus vives, mais elles sont aussi plus timides alors que les lions sont, au contraire, déterminés et courageux ; mais cela n'est pas absolu[35]. » On remarque que le sexisme sociétal infuse le regard porté sur les animaux. Ainsi c'est bien le lion qui est généralement mis en avant et non la lionne. On sait par exemple que deux lions et une lionnes participaient à l'entrée de cage des Amar, la *Fumerie d'opium*[36]. Sur l'affiche, pourtant, seuls les deux mâles sont représentés (voir Figure 76 p. 283). De plus, les groupes n'étant composés que de lions sont prisés dans l'entre-deux-guerres. Du point de vue des dompteurs, la crinière confère aux mâles un intérêt visuel et symbolique supérieur à celui de la femelle. Pour autant, ces groupes de mâles peuvent être problématiques en raison de « l'instinct sexuel très puissant » qui domine l'espèce et qui la rend particulièrement irritable en période de chaleurs, selon Firmin Bouglione[37].

Conquis, soumis par le dompteur, le lion n'en reste pas moins associé dans l'imaginaire à une image de haute noblesse. On aime que la mise en scène choisie préserve les apparences. Ainsi, les amateurs n'apprécient pas les pratiques susceptibles d'écorner l'image du lion. Autant l'on apprécie la vision d'un dompteur autoritaire voire un brin belliqueux, autant celle d'un homme brutal ayant annihilé toute la combativité de ses bêtes révulse. Les sœurs Vesque renient ainsi le numéro présenté par le dompteur forain Darius (Léon Steil) au Nouveau-Cirque en 1924. « Darius nous a présenté un numéro de lions du plus piteux

---

[34] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 39-40.
[35] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque est mon royaume*, Paris, Presses de la Cité, 1962, p. 71.
[36] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 22.
[37] *Ibid.*

effet. Les animaux sont terrorisés et abrutis », assènent-elles[38]. Le cas du lion King Tuffy est plus intéressant encore. Présenté par l'Américain Bob Matthews, le félin est la vedette du cirque Medrano en février-mars 1938. Le numéro échappe aux entrées de cage classiques. King Tuffy travaillent en effet en soliste dans une grande proximité avec son dresseur, à la bouche duquel il vient par exemple attraper sa viande. Le clou du numéro est sa prestation de « lion-funambule » au cours de laquelle il effectue une traversée de l'arène sur deux câbles tendus parallèlement. Les divers commentateurs ne font pas état de sévices subies par l'animal ; le numéro pose donc à certains un problème d'une autre nature. À leurs yeux, le roi des animaux paraît ici trop apprivoisé ce qui ne correspond pas à son image dans la culture occidentale. Il ne fait plus fauve. Dans *Le Temps*, Guy Laborde écrit par exemple : « King Tuffy est soumis comme s'il n'était plus qu'une descente de lit. C'est à la fois attristant et splendide[39]. » Dans sa chronique du 8 mars 1938, Henry Thétard fait référence à l'article d'un confrère dont il ne cite pas le nom. L'article en question n'a pas pu être retrouvé, mais Thétard explique que dans celui-ci le journaliste décrivait King Tuffy comme un « enfant triste ». Si Thétard reconnaît « la valeur du dressage hors pair » réalisé par Matthews, il se range néanmoins en partie à l'avis de son confrère – tout néophyte qu'il fût – et en profite pour répéter sa préférence pour la présentation en férocité :

> Il y a longtemps que j'ai pensé et dit que le physique du roi du désert ne s'accordait guère avec le dressage en douceur, lequel devrait être réservé aux tigres et aux panthères, ces grands chats. Le lion, magnifique dans la présentation en férocité, prend, quand il est présenté en « pelotage », selon le terme professionnel, une allure de caniche paresseux et lourdaud qui nuit à sa majesté[40].

Le lion est très fortement relié à l'imaginaire africain dont il constitue pour le cirque l'animal-symbole par excellence. En revanche, il n'est pas associé à un type de biome en particulier. Ainsi, les auteurs d'entre-deux-guerres peuvent tout aussi bien les désigner comme « le roi de la jungle », « le roi de la savane » ou « le roi du désert ». Cette dernière formule apparait comme un reliquat culturel de la présence de l'espèce en Afrique du Nord et au Proche et Moyen-Orient. De plus, l'origine du lion est fréquemment annoncée, ce qui renforce la charge exotique de l'animal. Les trois types géographiques de lions les plus fréquemment rencontrés sont le lion de l'Atlas, le lion du Cap et le lion d'Abyssinie. Les lions concernés

---

[38] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 96.
[39] LABORDE Guy, « Le lion "King Tuffy" et Lalage à Medrano […] », *Le Temps* du 22/02/1938, p. 4.
[40] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 08/03/1938, p. 8.

sont-ils toujours originaires des régions annoncées ? On peut en douter. Le lion de l'Atlas par exemple, aurait disparu à l'état sauvage au cours des années 1920[41]. On peut malgré tout postuler que d'authentiques lions de Barbarie ont pu être détenus par des cirques et ménageries des années 1920 et 1930, surtout des spécimens issus de la reproduction en captivité. Les lions de l'Atlas étant ceux qui possédaient l'aire de répartition la plus proche de l'Europe, on peut supposer qu'ils avaient été capturés en priorité lorsque la demande d'animaux exotiques avait augmenté au XIXe siècle. Le cas du lion du Cap est plus intéressant. Celui-ci se distinguerait en effet des autres lions par sa taille supérieure mais surtout son opulente crinière noire, ce qui en fait une « sous-espèce[42] » particulièrement recherchée par les cirques et les forains. Dans sa première chronique, Henry Thétard décrit ainsi les lions de Strassburger, présentés par Petersen au Cirque d'Hiver : « Trois ou quatre mâles, parmi les sept du lot, sont des animaux superbes, d'un mètre vingt au garrot, pesant de 400 à 500 livres… véritables types de lions du Cap, avec leur tête allongée et encapuchonnée de crinière épaisse[43]. » Au milieu des années 1920, le Zoo-Circus annonçait également des lions du Cap. Problème, les lions du Cap auraient disparu au milieu du XIXe siècle[44].Alors, ces « lions du Cap » sont-ils bien les descendants de bêtes prises en Afrique du Sud au XIXe siècle, ou bien résultent-ils d'un arrangement avec la vérité consenti à des fins publicitaires ?

B) Le tigre ou le contre-modèle du lion.

Une affiche allemande de 1918 résume à elle seule la manière dont le tigre est perçu (Figure 95). On y voit un tigre, furieux, attaquant son dompteur par surprise au milieu d'une meute rugissante prête à se jeter sur l'homme à son tour. Le tigre en effet est l'incarnation du fauve oriental et dangereux, une bête élégante mais sournoise et imprévisible. Firmin Bouglione affirme que les tigres sont considérés comme les fauves « les plus redoutables » avec les panthères et les pumas. Il explique les tigres possèdent des « rites d'attaques » plus difficiles à parer que ceux du lion. Ce dernier attaque franchement. Au contraire, le tigre « est plus discret et moins impulsif, mais son mode de chasse qui est à l'affût, rend son attaque très

---

[41] NOWELL Kristin, JACKSON Peter (dir.), *Status Survey… op. cit.* p. 37.
[42] Aujourd'hui, on ne reconnaît plus que deux sous espèces de lions : le lion d'Afrique et le lion d'Asie. HARRINGTON Erin, « *Panthera leo* » sur Animal Diversity Web [en ligne], 2004, https://animaldiversity.org/accounts/Panthera_leo/ (consulté le 04/06/2021).
[43] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves », *Le Petit Parisien* du 10/01/1928, p. 4.
[44] CHRISTIANSEN Per, « On the distinctiveness of the Cape lion (*Panthera leo melanochaita* Smith, 1842), and a possible new specimen from the Zoological Museum, Copenhagen », *Mammalian Biology*, n°73, 2008, p. 58-65.

dangereuse en cage. Il cherche à prendre au dépourvu […][45]. » Dans le monde du cirque, le tigre pâtit ainsi de cette réputation d'animal roué et sournois. Pour autant il exerce sur les dompteurs comme Court ou Spessardy une certaine fascination[46]. Le grand public a peu ou prou la même image de ce félin. Sa perception se trouve renforcé dans l'entre-deux-guerres par un tigre du Zoo-Circus, Bengali qui se tailla une solide réputation, sinon de mangeur d'homme, de meurtrier. Dressé par Alfred Court qui l'avait acheté aux Laurent, ce mâle – sibérien, en débit de son nom – tua deux dompteurs. Il s'agissait à chaque fois de débutants qu'il attaqua par derrière et saisit à la nuque. Le premier, le jeune Mollier, fut mortellement blessé lors d'une représentation à Palancia (Espagne), le 5 août 1927. En décembre 1931, Bengali tua ensuite Waniek lors d'une répétition aux quartiers d'hiver de Miramont-en-Guyenne. À chaque fois, l'évènement fait le tour de la presse française. Bengali devient une terreur attendue par le public. D'autres tigres font parler d'eux au cours de la période. Cependant, le tigre n'est pas la seule espèce à l'origine d'accidents. Plus de faits divers relevés dans le corpus concernent les lions (77 contre 43). Les tigres se trouvent à égalité avec les éléphants qui possèdent même une occurrence supplémentaire (44). Pourtant, on ne semble jamais autant mettre en avant un méfait que lorsqu'il a été commis par un tigre. Cela s'explique par l'image du tigre dans la société occidentale.

Pour la comprendre, il faut remonter dans le temps. Les hommes et les femmes du Moyen Âge n'aimaient guère la différence et, en terme de couleur, ils préféraient de loin qu'elles fussent unies. La rayure était alors connotée de manière extrêmement négative, diabolique. Cette vision symbolique influence fortement la manière dont sont perçus les animaux. Michel Pastoureau explique :

> Ceux dont le pelage est soit rayé (*tigridus*), soit tacheté (*maculosus*) sont des créatures qu'il faut redouter. Ils peuvent être cruels et sanguinaires comme le tigre, la hyène et le léopard […], voleurs comme la truite ou la pie, rusés comme le serpent ou la guêpe, diaboliques comme le chat ou le dragon. Même le zèbre, sur lequel aiment à disserter les zoologues de la Renaissance, passe à la fin du Moyen Âge pour un animal dangereux. Certes, les auteurs ne l'ont jamais vu et le connaissent fort mal […] ; mais, parce qu'ils le savent rayé, ils en font une créature cruelle et diabolique et l'incluent dans le bestiaire de Satan[47].

---

[45] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit*. p. 69-70.
[46] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 41 ; SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 143.
[47] PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 2014 (1ère éd. en 1991), p. 44-45.

Certain de ces préjugés n'ont plus court à notre époque. On constate néanmoins qu'un nombre étonnement important perdure (la hyène, la pie, le serpent). En ce qui concerne le tigre (mais aussi la panthère, comme nous le verrons ensuite), la perception médiévale du félin s'est perpétué au cours des siècles suivants et influence toujours la manière dont on le perçoit dans la première moitié du XXe siècle. Le tigre cumule en effet deux tares majeures du point de vue symbolique : il est rayé certes, mais rayé noir sur orange (rouge) deux couleurs fortement associées au Diable, là encore. Au XVIIIe siècle, d'après Buffon, on qualifie de tigre tout ce qui n'est pas lion ou peut s'en faut, c'est-à-dire tout fauve de type félin ne possédant pas une robe unie mais striée ou tachetée – les « méchants » félins[48]. Au sujet du « vrai » tigre (*panthera tigris*), le naturaliste n'a guère de mots tendres ; il dépeint l'espèce comme un parfait anti-lion. « Dans la classe des Animaux carnassiers, le Lion est le premier, le Tigre est le second ; et comme le premier, même dans un mauvais genre, est toujours le plus grand et souvent le meilleur ; le second est ordinairement le plus méchant de tous. » Le tigre est ainsi dépourvu des qualités royales du lion – fier, courageux, fort, noble, clément et magnanime – et décrit comme un fauve « bassement féroce, cruel sans justice, c'est-à-dire, sans nécessité[49]. » Buffon le dépeint comme un authentique fléau, mu par sa fureur de ne point êtrele roi des animaux. Il corrèle sa cruauté et sa bassesse à son aspect physique. Il en fait encore une bête impossible à soumettre, « le seul des tous les animaux dont on ne puisse fléchir le naturel : ni [par] la force, ni [par] la contrainte, ni [par] la violence[50] ». Cette réputation d'indomptable n'a guère résisté au développement du domptage. Au XXe siècle, on la prête plus volontiers aux « petits félins » (panthères et félins ressemblants). Cela ne signifie pas pour autant que le tigre soit considéré comme un animal facile, loin s'en faut. « Le lion est meilleur », aurait confié Togare à Hervé Lauwick. Mais « les tigres sont plus amusants ! […] Avec eux, il se passe tout le temps quelque chose[51]… » Enfin, un dernier élément peut expliquer la mauvaise réputation du tigre : il s'agit d'un fauve oriental. La pensée colonialiste attribue volontiers des traits de caractères communs aux humains et aux animaux originaires d'une même contrée et donc soumis au même climat. Or, aux yeux des colonisateurs européens, les Orientaux sont des gens sournois.

---

[48] BUFFON (de) Georges-Louis, *Histoire naturelle, générale et particulière*, t. IX, Paris, Imprimerie royale, 1761, p. 52-55.
[49] *Ibid*. p. 129.
[50] *Ibid*. p. 135.
[51] LAUWICK Hervé, « Les tigres sont les plus vivants. Dialogue devant une cage avec Togare », *Le Jour* du 25/12/1935, p. 1-2.

Cependant, apporter à la question une réponse uniquement culturelle serait réducteur. Il convient également de se pencher sur l'écologie comportementale du tigre. Si prêter des traits de caractère humain (cruauté, fourberie) à un animal n'est pas recevable d'un point de vue scientifique, on ne peut nier que le tigre constitue un danger objectif pour l'être humain. La sournoiserie prétendue du tigre est généralement établie par comparaison avec le lion qui serait plus loyal. Il existe sur ce point une explication naturelle. En effet, les lions chassent en groupe. Le tigre au contraire est un animal solitaire ne pouvant compter que sur ses propres forces. Il est possiblement amené à faire preuve de plus d'ingéniosité pour venir à bout de sa proie. Lorsqu'il s'en prend à un être humain, il adopte une attitude semblable ce qui le conduit parfois à attaquer par derrière.

On peut facilement expliquer, du reste, pourquoi le cirque a entretenu ces idées reçues sur le tigre. Toute bonne histoire repose sur deux ingrédients fondamentaux : un héros tout prêt à être admirer et des méchants sur lesquels il peut triompher. Le dompteur ne pouvant tenir que le beau rôle, le tigre avec son passif culturel lourd constitue un antagoniste tout désigné. De plus, les méchants font vendre dans l'entre-deux-guerres. Lorsqu'il ne veut pas directement voir le dompteur se faire dévorer, le public veut découvrir qui est ce mangeur d'homme notoire, ce monstre. Quel risque court-il, confortablement installé de l'autre côté des barreaux ? L'histoire du tigre tueur Bengali l'illustre parfaitement. Ses crimes, plutôt que de le condamner à rester à perpétuité dans une cage d'exhibition de la ménagerie, lui accordèrent un statut de vedette animale et de tête d'affiche. Cet archétype du méchant tigre dépasse le cadre circassien au début du XXe siècle. On le retrouve par exemple avec le personnage de Shere Khan dans *Le Livre de la Jungle* (1894), qu'on continue à lire dans l'entre-deux-guerres.

Par ailleurs, tous les tigres ne sont pas perçus de la même manière. Les dresseurs-dompteurs ont construit des stéréotypes distincts en fonction des sous-espèces. Les différentes variétés (plus ou moins fictives) de lions ne semblent se distinguer aux yeux des circassiens qu'à travers leurs caractéristiques morphologiques. Chez le tigre, ces différences physiques entre sous-espèces s'accompagnent de caractères différenciés (aux yeux des dresseurs-dompteurs, toujours). La communauté scientifique reconnaît huit sous-espèces de tigres : les tigres du Bengale, de Sibérie, de Chine Méridionale, de Malaisie, d'Indochine, de Sumatra et les trois sous-espèces aujourd'hui éteintes (tigres de la Caspienne, de Bali et de Java)[52]. Les circassiens les rangent en trois archétypes principaux : le tigre du Bengale, le tigre de Sibérie

[52] GREEN Susie, *Tiger*, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 12-13.

et les différentes sous-espèces du Sud-Est asiatique généralement qualifiés de « tigre de Sumatra ». La variété bengalie constitue en quelque sorte le tigre standard et sert d'étalon physique et comportemental. Comme il est le tigre des radjas, on le qualifie parfois de « tigre royal » (ce substantif est fréquemment employé dans la taxonomie populaire, chaque espèce devant avoir ses élites et son bas-peuple). Le tigre de Sibérie est le plus gros félin vivant : les plus grands mâles peuvent mesurer jusqu'à 3,7 mères de la tête à la queue et peser plus de 400 kg[53]. Les circassiens leur prêtent un caractère plus docile. Pour le célèbre dresseur de tigres d'après-guerre Gilbert Houcke (1918-1984), il s'agit ainsi de l'espèce parfaite : plus grosse mais moins dangereuse. Tout le contraire du tigre de Sumatra – qu'il appelle encore « tigre des îles » – qui est plus petit qu'un tigre du Bengale (le poids moyen des mâles est de 120 kg contre 220 kg environ pour les mâles bengalis), mais plus agressif. Dans l'entretien de 1975, Gilbert Houcke qualifie ces tigres de « toquards » ou encore de « pourris ». Il explique qu'ils ne font pas de bons tigres de cirque « parce qu'ils font moins d'effet » mais « sont beaucoup plus dangereux[54] ». La sentence repose certainement sur une longue expérience empirique. Cependant on ne peut s'empêcher d'envisager, là encore, une explication culturelle. Le tigre de Sibérie, comme son nom l'indique, est en effet originaire des froides régions de l'Orient russe. Or, dans un mode de pensée faisant la part belle à l'influence du climat sur les tempéraments, on prête plus volontiers un caractère apaisé aux êtres forgés par un climat froid. Le tigre de Sumatra au contraire est originaire d'Indonésie, une région chaude. De plus, il possède une robe plus foncée, donc plus rouge, que les autres sous-espèces et présente de surcroît des rayures plus nombreuses et sombres. En conséquence, ses attributs « diaboliques » sont plus marqués…

Pour autant, le tigre de Sumatra n'est pas totalement banni du monde circassien et forain. Vers 1938, la Ménagerie Moderne tenue par des neveux des frères Amar, Paul et Elie, posséde un spécimen, mais il ne travaille pas[55]. Quelques dompteurs ont néanmoins dressé des tigres de Sumatra. Vojtech Trubka par exemple ne les rejette pas[56]. La carrière du dresseur tchèque est émaillée de nombreux accidents. En faire porter la responsabilité à ces quelques spécimens indonésiens paraît toutefois abusif. En 1934, Firmin Bouglione présente onze lions

---

[53] DACRES Kevin, « Panthera tigris » sur Animal Diversity Web [en ligne], https://animaldiversity.org/accounts/Panthera_tigris/ (consulté le 26/03/2021).
[54] Une captation de l'entretien est disponible sur *YouTube* à l'adresse suivante (voir à partir de 7'48) : https://www.youtube.com/watch?v=oRRXldsN0jQ (vu le 30/05/2020).
[55] *Le Progrès de la Somme* du 25/06/1938, p. 3.
[56] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves… op. cit.* p. 79.

et deux tigres de Sumatra dans une même cage[57]. En dépit de sa mauvaise réputation, le tigre de Sumatra – comme tout bête – se monnaye. Et comme tous les tigres, il se paye cher. En 1930, le négociant anglais Chapman annonce à Serge le tarif de 40 000 francs[58]. Ce prix est justifié par la rareté de la sous-espèce, chassée à outrance sur son île, au point que les autorités néerlandaises prohibent sa chasse en 1939. La chute de leur population aurait en effet provoqué la prolifération des sangliers s'attaquant aux plantations. C'est en tout cas ce qu'affirment deux articles français parus cette année-là[59].

S'ils constituent une espèce emblématique, les tigres ne sont pas si courants au cirque. On le constate par exemple à travers les faits divers. Dans le corpus de presse, les fauves font l'objet de 169 mentions. Les lions en comptabilisent quasiment la moitié (77), loin devant les tigres avec 43 mentions. C'est largement supérieur aux autres fauves cependant puisque léopards, ours et hyènes ne comptent que 8 mentions chacun et les ours blancs 6. À 19 reprises un « fauve » est évoqué sans précision d'espèce. L'hypothèse d'une surreprésentation médiatique du tigre est envisageable si l'on argue que l'on met plus en avant ce qui est rare. En effet, les groupes de tigres sont rares et comptent souvent moins d'individus que ceux de lions. Dans les années 1920, le groupe de sept tigres d'Alfred Court constitue une véritable attraction. Dans ses chroniques, Henry Thétard cite l'effectif de plusieurs autres numéros de tigres. Presque tous sont inférieurs à dix. En 1936, une dompteuse allemande, Mme Giron (d'autres journalistes l'appellent Schirons, Shirow ou Valérie Lené) est blessée par ses cinq tigres lors de sa première au cirque d'Hiver. Dans ce même cirque, Violette d'Argens présentait à peine un tigre de plus quatre ans auparavant. Les tigres de Court sont également réduits à dix après qu'il ait exclu le récidiviste Bengali. Six tigres suffisent enfin à Togare pour devenir une vedette parisienne à Togare en 1935 ; en 1937, il incorpore trois jeunes fauves de plus au groupe. Le groupe de Roger Spessardy (Pinder) compte sept bêtes. L'Allemand August Mœlker en présente huit – quatre bengalis et quatre malais, appartenant à la firme Hagenbeck – au cirque du Luna-Park en 1928. Les tigres du cirque Knie présentés par Vojtech Trubka au Cirque d'Hiver en 1937 sont également huit. Thétard ne cite que trois groupes réunissant dix bêtes ou plus : celui d'Amar aîné vers 1936 (avant, il ne comptait que cinq bêtes), celui des Bouglione vers 1934 et enfin le groupe de douze tigres d'Hagenbeck – en dépit des quinze annoncés – présenté par Rudolf Mathies au Cirque d'Hiver en 1930. Ce

---

[57] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La réouverture du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 25/10/1934, p. 5.
[58] SERGE, « Le Cirque en Angleterre. 4.- La ménagerie Chapman », art. cit.
[59] LE FURETEUR, « On dit que… », *Courrier de Saône-et-Loire* du 29 mars 1939, p. 5 ; LECOQ Jean « L'équilibre de la nature », *Le Petit Journal* du 17/04/1939, p. 2.

dernier numéro apparaît comme le plus grand groupe de tigres vu en France au cours des années 1930. La moyenne de fauves compris dans l'ensemble de ces groupes est légèrement inférieure à 8 (7,7). Ce serait élevé s'il s'agissait de la moyenne de l'ensemble des numéros de fauves, mais c'est peu si l'on considère qu'elle ne concerne que des numéros inscrits au programme d'établissements prestigieux et considérés comme des références du genre.

Les effectifs de tigres à disposition influencent directement la manière dont sont construits les numéros. Puisqu'ils peuvent moins se reposer sur des effets de masse, les dresseurs misent davantage sur le dressage « pur ». Ainsi, la plupart des groupes de tigres sont menés « en douceur » ou « en apprivoisement ». En tout cas, les dompteurs de tigre les plus réputés s'illustrent dans ce registre comme Trubka, Amar aîné ou encore les dompteuses. Alfred Court mêle pour sa part passes en douceur et en férocité mais privilégie les premières. Togare en fait de même. Le final de son numéro (la « charge » d'une bête dans son dos), joue directement sur la perception du tigre pour susciter l'angoisse ; en tournant le dos à cet animal connu pour attaquer par-derrière, Togare lance un défi à la mort et à la Nature, prouvant que sa puissance de belluaire est capable de contenir les plus bas instincts du règne animal. Togare, loué pour ses qualité scénographique, travaille l'ambiance de son numéro, condition indispensable pour « sensationnaliser » une attraction qui n'implique « que » six tigre. Ces efforts de mises en scène constituent la seconde stratégie mise en place par les dresseurs de tigre. Amar aîné présente les siens dans une note proche du numéro de Togare. À la fin des années 1920, il les travaille costumé en radja au milieu d'un matériel fabriqué en bambou « un panneau figurant un coin de jungle » dissimule l'entrée du tunnel[60]. Cette mise en scène est évoquée par une affiche imprimée en 1927 dont la typographie reprend le motif du bambou (Figure 96). Elle reprend également le modèle du fascinateur de fauves hindou. Bras croisés, Amar aîné affronte les tigres, géants et terribles, à la seule force de son regard ; la mise en scène rappelle celle des affiches du fakir Blacaman (cf. p. 212).

Enfin, le tigre est rare, donc il coûte cher. En novembre 1921, la ménagerie Marcel achète trois tigres âgés d'un an et demi à deux ans – Colombo, Calcutta et la femelle Bombay – pour 35 000 francs. Gustave Soury les qualifie de « tigres du Nord[61] ». Doit-on comprendre qu'il s'agit de tigres sibériens ? À la même période, Alfred Court fait l'achat en Angleterre de quatre tigres du Bengale âgés de quinze mois. Dans ses mémoires, il affirme avoir payé 100 000 F (25 000 pour chacun). Un peu plus tôt, il avait déjà fait l'acquisition de trois sibériens inclus dans un lot comprenant « quatorze lions et lionnes adultes, six hyènes,

[60] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves », *Le Petit Parisien* du 10/01/1928, p. 4.
[61] MUCEM, Sou.4.152.1.

quelques loups, des ours de Russie et du Canada » racheté 500 000 francs à la ménagerie Laurent[62]. Comme il l'écrit, le prix des tigres est alors « prohibitif » et dépasse largement celui des autres fauves. Un peu plus tôt dans l'année 1921, Marcel avait déjà acheté une jeune panthère d'Afrique et n'avait pour cela déboursé « que » 1 500 francs[63]. Le tigre se distingue donc comme l'un des animaux les plus chers du marché. Au milieu des années 1930, son prix reste élevé. En avril 1935, les Bouglione achètent un couple de tigres à la ménagerie Colette de Nancy pour 15 000 francs[64]. Carnivores massifs, les tigres engendrent de surcroît des coûts fixes importants. Rareté, dangerosité et rouerie, le tigre partage donc beaucoup de caractéristiques avec ceux que l'on qualifie de « petits félins ».

Figure 95 : Affiche réalisée pour le cirque Krone, atelier Adolph Friendländer, 1918, 71 x 95 cm (Université d'Amsterdam, TEY0010001799).

[62] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 41.
[63] MUCEM, Sou.4.152.1.
[64] MUCEM, Sou.4.192.1.

Figure 96 : Amar aîné et ses tigres royaux, affiche de Gustave Soury (en deux parties), imprimerie spéciale du cirque-ménagerie Amar frères, 1927, 160 x 240 cm (Université d'Amsterdam, C02424.000).

C) Les « petits félins »

Ce n'est pas une exception, le vocabulaire circassien diffère du vocabulaire ordinaire sur ce point. Dans le langage courant les « petits félins » désignent en effet les représentants de la sous-famille des *felinae* qui inclue la plupart des chats sauvages, les lynx ainsi que le guépard et le puma. Mais en langue de cirque, les « petits félins » désignent plutôt les représentants moins imposants des *pantherinae* (« grands félins »), en somme tous les *pantherinae* qui ne sont ni des lions ni des tigres. Concrètement, on l'applique surtout aux panthères et jaguars ; l'expression inclue aussi les pumas.

1) Panthères et léopards

Il existe une certaine ambigüité sur la manière dont on qualifie léopards et panthères. Pour le taxon, les deux mots sont strictement synonymes et renvoient à la même espèce (*panthera pardus*). Mais dans le langage courant une confusion persiste bien souvent. Elle remonte au Moyen Âge et même à l'Antiquité où la désignation de ces félins ne faisait pas

l'objet d'un consensus entre les auteurs. Le lexique utilisé dans les sources pose aujourd'hui problème aux historiens. Entre autres termes on retrouve ainsi le terme *panther* (emprunté au grec) et celui de *leopardus*. Ce second animal ne serait pas une panthère mais un hybride de lion (*leo*) et de pard (*pardus*), félin imaginaire du bestiaire médiéval. Il faut encore composer avec le terme once (*onca*) susceptible de désigner peu ou prou n'importe quel petit félin (léopard, guépard, ou lynx). Léopards et panthères sont en tout cas tenus pour des animaux différents[65]. Certains savants de l'époque moderne perpétuent cette distinction[66]. Buffon énonce par exemple :

> Pour me faire mieux entendre, pour éviter le faux emploi des noms, détruire les équivoques & prévenir les doutes ; j'observerai d'abord, qu'avec les tigres […], il se trouve encore dans l'ancien continent, c'est-à-dire, en Asie & en Afrique, trois autres espèces d'animaux de ce genre, toutes trois différentes du tigre, & toutes trois différentes entr'elles. Ces trois espèces sont la *Panthère*, l'*Once* & le *Léopard* […][67].

L'Histoire naturelle contient ainsi des planches de panthère mâle, panthère femelle, once et léopard, présentés comme des animaux distincts[68]. Qu'en est-il au cirque ? Selon Alfred Court, les circassiens ont trouvé une astuce. Ils appellent les mâles « léopards » et les femelles panthères (« je n'ai jamais compris pourquoi on leur donnait des noms différents ; nous autres, gens du métier, nous appelons le mâle, léopard, la femelle, panthère[69] »). Cela vaut pour les conversations entre professionnels, mais lorsqu'il s'agit de présenter les choses au trèpe il en va autrement. Certains circassiens ou forains n'hésitent pas à jouer de cette ambigüité sémantique pour faire passer leur ménagerie pour plus riche qu'elle ne l'est en annonçant détenir des léopards *et* des panthères, comme s'il s'agissait d'espèces distinctes. Le stratagème est courant ; on le retrouve par exemple dans le programme 1927 du Zoo-Circus, en dépit de l' « incompréhension » de son directeur…

Auprès des dompteurs, la panthère possède une réputation bien particulière, influencée par le flou qui entoure la définition de l'espèce. Aux yeux des dresseurs, l'espèce se caractérise par les grandes différences qui existent entre les individus, tant au niveau du physique que du caractère. La panthère apparaît ainsi comme un félin versatile et

---

[65] BUQUET Thierry, « Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom », *Reinardus*, n°23, 2011, p. 12-47.
[66] MORRIS Desmond, *Leopard*, Londres, Reaktion Books, 2014, p. 9 et 12.
[67] BUFFON (de) Georges-Louis, *Histoire naturelle, générale et particulière*, t. IX… *op. cit.* p. 151.
[68] *Ibid*. p. XI, XII, XIII et XIV.
[69] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 151.

imprévisible. Alfred Court et Firmin Bouglione écrivent à son sujet un paragraphe presque identique. Voici ce que pense le premier :

> Qu'ils soient d'Afrique ou des Indes, très rares sont les sujets dont la robe est identique. Leur merveilleux mouchetage est presque toujours différent, leur caractère aussi varié que leur pelage. C'est parmi les panthères et les léopards […] que j'ai trouvé les plus grandes différences dans le comportement. Il y a là toute une gamme de tempéraments, depuis l'animal le plus doux qu'on peut, avec un peu de patience et de savoir-faire, arriver à tenir dans ses bras tel un chat, jusqu'au fauve le plus féroce, capable, en un clin d'œil, d'égorger son homme.
>
> Dans tous les cas, la panthère, même la plus ronronnante, vous fût-elle attachée à la façon d'un chien fidèle, est susceptible de céder à une lubie soudaine, et de tuer son maître[70].

Firmin Bouglione reprend quasiment la même structure :

> Léopards et panthères comprennent d'innombrables variétés allant de la taille d'un gros chat à celle d'une tigresse ; ils sont généralement mouchetés de noir sur un fond plus ou moins clair, plus ou moins fauve, mais avec de grandes différences dans la disposition des tâches, tantôt longues ou rondes, tantôt déposées en roses ou en simples petits points, fortement marquées chez certains, chez d'autres très estompées. Mais on trouve aussi des panthères des neiges si claires qu'elles paraissent blanches, et des panthères d'Asie entièrement noires. Enfin le puma est uniformément roux ou gris[71].

Il reconnaît lui aussi la versatilité de l'animal (« Il existe […] des panthères câlines comme des chats et des panthères qui "vous partent dedans" au moindre geste[72]. ») et, plus encore que Court, insiste sur sa dangerosité : « Il n'y a pas d'animal plus répandu que le léopard, et malgré sa taille, relativement petite, il n'y a pas de fauve plus destructeur que lui. » Il attaque « sans provocation », ce qui rend son dressage « très difficile et périlleux[73] ». Enfin, sur la question des léopards, Vojtech Trubka se montre bref mais éloquent : « J'ai dressé des panthères noires et des léopards, les plus dangereux de tous les fauves[74]. »

On remarque que si l'espèce est souvent associée aux femmes, elle est elle-même perçue comme féminine dans bien des cas. Par exemple, si l'on écrit « léopard Soury » dans le moteur de recherche des collections du MUCEM, on obtient 29 résultats. Si l'on choisit

---

[70] *Ibid*.
[71] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 76.
[72] *Ibid*. p. 69.
[73] *Ibid*. p. 76-77.
[74] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves… op. cit*. p. 71.

« panthère Soury » en revanche, on en obtient 205 (test effectué le 9 mai 2021). La panthère est une femme fatale. « Fauves dangereux, les léopards n'en sont pas moins les plus gracieux et les plus délicats », résume Firmin Bouglione. « Ils sont aussi les plus exclusifs dans leurs amitiés et les plus jaloux […][75]. » Ceci renforce le lien symbolique avec les dompteuses, autres femmes fatales. Dans un chapitre au titre signifiant (« *Leopard around the Neck* », « Léopard autour du cou »), Peta Tait revient sur cette association. Elle établit notamment un parallèle entre la peau du léopard et la mode féminine qui se matérialise au travers d'un geste classique consistant à porter un léopard sur ses épaules. Cet exercice établit une proximité dangereuse entre la dompteuse ou le dompteur et le félin ; surtout, il participe d'une réification de l'animal, réduit à un collier de fourrure[76]. D'autres fauves sont portés « en collier » (lions et tigres) ; néanmoins, le poids du léopard le rend plus facile à soulever et, par conséquent, la figure lui est surtout associée. Desmond Morris en parle comme d'un « classique[77] ». À nouveau, cette perception féminine du léopard est ancienne. Elle est évoquée par les auteurs grecs, pour qui elle contribue à la mauvaise réputation de ce félin[78]. Elle est renforcée par la langue française où l'usage du mot féminin « panthère » est courant (à la différence de l'anglais où *leopard* est généralement préféré à *panther*).

En dépit des difficultés inhérentes à son dressage, le léopard est parfois perçu comme un familier, un animal de compagnie. On le doit certainement à son gabarit, mais aussi à une certaine vision orientaliste où le léopard apparaît comme le compagnon des souverains et des souveraines. Le léopard – ou le guépard – accompagne fréquemment Cléopâtre dans l'imagerie classique, comme sur l'huile sur toile d'Alexandre Cabanel, *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort* (1887) conservée au musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Le léopard renvoie donc à plusieurs imaginaires différents. Il est d'abord associé à l'Afrique, notamment à travers sa peau qui fait partie de la panoplie classique du « sauvage » africain, mais aussi à l'Orient et l'Extrême-Orient. Le terme « léopard » semble d'ailleurs plus usité pour désigner les animaux africains tandis que « panthère » renvoie plutôt aux félins asiatiques. En dépit de sa définition sexuée des termes, Alfred Court lui-même distingue « léopards d'Afrique » et « panthères des Indes[79] ».

La panthère noire constitue un autre objet de confusion pour le grand public. Aujourd'hui encore, il est fréquent d'entendre dire que ces animaux forment une espèce à part

---

[75] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 77.
[76] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 108-146.
[77] MORRIS Desmond, *Leopard… op. cit.* p. 119.
[78] BUQUET Thierry, « Le guépard médiéval… art. cit. »
[79] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 144.

entière. En réalité, une panthère noire est un léopard atteint de mélanisme, mutation génétique conférant à son pelage une teinte sombre. Les rosettes existent toujours et restent plus ou moins perceptibles selon les individus. Le mélanisme concerne aussi certains jaguars. Cette mutation n'affecte pas toutes les populations de léopards dans les mêmes proportions. Rarissime en Afrique, on la rencontre plus fréquemment en Inde et au Sri Lanka mais surtout en Asie du Sud-Est où elle peut constituer un avantage dans les forêts ombreuses, au contraire de la savane où le fauve mélanique devient trop repérable. De fait, les panthères noires ont des chances de survie et donc de reproduction plus élevées dans les jungles épaisses, ce qui explique qu'on en trouve plus facilement dans ce type de biomes. Dans certaines régions de la péninsule malaise, près de la moitié des léopards seraient mélaniques[80]. C'est ce qui fait dire à Firmin Bouglione que la panthère noire est spécialement asiatique car, de fait, la quasi-totalité des individus importés en Europe proviennent de ce continent. Celles d'Alfred Court naquirent à Java[81].

Là encore, les circassiens ont conscience qu'il ne s'agit pas d'une espèce à part entière. Toutefois ils estiment que la mutation affecte aussi le caractère des félins qui seraient encore plus rétifs que leurs cousins mouchetés. Dans un entretient donné en 1937, Vojtech Trubka affirme ni plus ni moins que la panthère noire est « indressable[82] ». Si aucun fauve ne résiste à Alfred Court, le dresseur prétend que le dressage des panthères noires « fut certainement le plus difficile et le plus dangereux de toute [sa] carrière ». « Pour la première fois de ma vie, je désespérais d'arriver à mes fins », avoue-t-il. « Ces démons noirs étaient-ils vraiment indomptables ? » Au terme d'un long processus, Court finit toutefois par arriver à ses fins. Ces panthères devaient s'intégrer dans un grand ensemble de « petits félins » comprenant panthères noires et tachetées, jaguars, pumas et panthères des neiges dont il entreprit le dressage à la fin des années 1930 ; les Anglais le surnommèrent les *Devils of the Forest*. L'idée reçue d'une panthère noire indomptable s'est ensuite répandue dans le discours populaire. Ainsi, pour le vulgarisateur Jacques Peuchmaurd, le léopard est « très vif, très malin, et difficile à dresser » mais la panthère noire est pire encore : c'est une bête « cruelle et très dangereuse » car il s'agit d'« un léopard dégénéré[83] ».

Henry Thétard qui a suivi le processus de dressage du mixte d'Alfred Court avance une explication sur la difficulté à dresser les petits félins. Normalement, les dresseurs

---

[80] MORRIS Desmond, *Leopard… op. cit.* p. 142-143.
[81] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 144.
[82] SERGE, « Le dompteur Trubka nous raconte… », *Paris-Soir* du 13/12/1937, p. 7.
[83] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime le Cirque*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1962, p. 182.

choisissent de jeunes individus « plus malléables ». Toutefois quand Court à commencer son travail sur les petits félins, « il était presque impossible de trouver en Europe une vingtaine de léopards, panthères, jaguars et pumas âgés de dix à quinze mois. Ces félins reproduisent moins facilement que les lions et les tigres. Il fallait donc opérer avec des animaux débarquant du bateau, capturés depuis quelques semaines et, pour la plupart, à peu près adultes[84]. » Un animal adulte est plus difficile à dresser. Vojtech Trubka affirme par ailleurs qu'une bête prise dans la nature est plus intelligente qu'une autre née en captivité[85]. En langage de dompteur, « intelligent » peut être synonyme de « dangereux ». L'observation repose sur une certaine réalité. Le fauve né en ménagerie acquiert, de naissance, une familiarité avec l'être humain qui facilite nécessairement les premiers contacts.

Ces observations s'appliquent à tous les félins toutefois et n'explique pas la difficulté à dresser les panthères noires en particulier. Aucune étude scientifique ne démontre l'influence du mélanisme sur le comportement des spécimens affectés. Ce préjugé relève donc de la croyance populaire. Le noir est l'une des couleurs traditionnelles du diable. De plus, la mutation qui affecte la robe de la panthère modifie certainement le regard que l'on porte dessus. Par ailleurs, les panthères noires sont rares et peu de dompteurs en ont présenté. On ne peut donc exclure que, pour faire ressortir leur mérite, ceux qui y sont parvenus – comme Alfred Court – aient un peu grossi le trait. Alors que le dresseur marseillais préparaient sont groupe, John Ringling North demanda à l'Américain Terrell Jacobs de monter un groupe composé d'une douzaine de panthères noires fraîchement capturées dans la jungle malaise. Il lui donna trois mois. Comme le remarque Desmond Morris, il ne pouvait pas réussir dans un délai si bref et, bien sûr, il échoua. Le numéro ne vit jamais le jour[86]. L'épisode renforça la réputation d'indressable des panthères noires et offrit une occasion de briller à Court (il rejoignit Ringling en 1939). Rappelant l'échec de son concurrent, il plastronne dans ses mémoires : « Quant à moi, je présentais dix-huit félins, dont ce bouquet de fleurs très vivants, rares et vénéneuses qui se nomment panthères noires[87]. » Qu'une panthère noire soit plus difficile à dresser qu'un lion ou un tigre semble vrai. En revanche, qu'elle présente plus de difficulté qu'une panthère mouchetée relève plutôt d'une vue de l'esprit.

Dompteurs et dompteuses affrontent plus fréquemment des panthères dans les baraques foraines que sur les pistes des cirques. Cela tient à une raison principale : les petits

---

[84] THÉTARD Henry, « Dans la grande cage : Un dompteur français vient de dresser un groupe de fauves jamais assemblés jusqu'ici », *Le Petit Parisien* du 04/03/1939, p. 5.
[85] SERGE, « Le dompteur Trubka nous raconte… », art. cit.
[86] MORRIS Desmond, *Leopard… op. cit.* p. 120.
[87] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 156.

félins sont particulièrement rétifs au dressage. Animaux solitaires, ils supportent mal la proximité avec d'autres fauves – y compris leurs propres congénères – ce qui rend leur intégration dans des groupes élargis particulièrement difficile. En ménagerie, il est possible de présenter un numéro ne comptant que deux, trois voire une seule panthère. Les cages exiguës se remplissent facilement. En revanche, on ne peut pas proposer un numéro d'arène comptant un nombre si faible d'individus, d'autant plus que les petits félins occupent moins bien l'espace. Monter un groupe de petits félins pour le cirque (avec six animaux au moins) est une gageure ; intégrer ces mêmes espèces dans un ensemble mixte l'est tout autant. Cela explique la rareté sur les pistes de félins qui ne sont pourtant pas si rares dans la nature.

Le tableau suivant (Tableau 5) synthétise les mentions relevées dans le fond Soury de léopards ayant appartenu ou ayant été exhibés par des ménageries françaises entre 1919 et 1939. L'affichiste n'a pas réalisé un travail de recensement exhaustif. Toutefois, il a soigneusement effectué l'inventaire des collections zoologiques des établissements rencontrés au moment de leur visite. Plus que le décompte mathématique qui restera toujours incomplet, ce qui nous intéresse ici c'est la série d'observations qu'il est possible de formuler à partir de ce tableau. La première d'entre elles concernent la grande mobilité des collections zoologiques. Les ménageries sont soumises à un mouvement constant : des animaux sont sans cesse achetés, vendus, remplacés. Cela tient en partie à la mortalité élevé des animaux en captivité. Les félins s'en accommodent relativement bien, pourtant comme on peut le voir les léopards n'échappent pas aux décès précoces. Cela tient aussi à un constant besoin de renouvellement. Cela peut enfin s'expliquer par la volonté de se débarrasser des spécimens susceptibles de causer du tort – les « tocquards », comme disent les dompteurs. Il existe ainsi tout un marché de la seconde main. Un animal que refuse une ménagerie ou un cirque de premier ordre peut très bien faire l'affaire d'une enseigne plus modeste. C'est ainsi que la panthère blessée de Frank Henry rejoint la ménagerie Joan en mai 1924. Dans ses mémoires, Firmin Bouglione fait référence à ce phénomène et indique qu'il occasionne parfois des accidents car la tare qui pousse les propriétaires à se débarrasser de leurs fauves n'est pas toujours de nature physique[88]…

[88] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 66.

Ménagerie	Léopards	Documents
Ahmed et ses fils (Abdellah Amar)	- 1922 : Achat à M. Mège de la panthère femelle Rita (provenant de la vente des collections du zoo d'Hanovre). - Avril 1924 : Achat d'un léopard mâle sauvage qui ne fait plus partie de la collection en avril 1925. - Vers 1925 : Le dompteur Raoul présente Rita. - 1929 : Vente de Rita au dompteur Ison (la panthère meurt en décembre 1931).	Sou.4.100.2, Sou.11.87.1
Amar	- Avril/Mai 1922 : Mort d'une panthère femelle - Juin 1922 : Mort de la seconde panthère femelle - Mai 1923 : Achat d'une jeune panthère femelle vendue en 1924 à la ménagerie Bouglione.	Sou.4.98.1, Sou.4.98.2
Bouillon	Mai 1926 : une panthère.	Sou.4.189.2
Colette de Nancy (ex Joan)	Juin 1935 : Georgiano présente une panthère qui lui appartient.	Sou.4.192.2
Darius	- Septembre/Octobre 1924 : un mâle et une femelle. - Septembre 1927 (ménagerie-cirque Darius) : un léopard mâle (Lucifer).	Sou.4.119.2
Ivanoff	Mai 1930 : une panthère.	Sou.4.189.2
Jouviano-Georgiano	Mai 1931-Avril 1935 : une panthère femelle appartenant à Georgiano.	Sou.4.191.1
Jungle de Frank Henry (Henri Chaffreix)	- 22/05/1924 : Achat de deux mâles et deux femelles ; une femelle, blessée lors de sa capture, rejoint la Ménagerie Moderne Joan. - 1925 (Exposition des Arts Décoratifs) : 3 mâles (Rajah, Néron et Paul II) et deux femelles (Virginie et Poussy II). Rajah, Néron et Virginie sont présentés par le dompteur Fernando. - Août 1925 : Mort de deux jeunes panthères en dépôt ; mort de Poussy II. - Juin/Juillet 1926 : Échange de Rajah contre une lionne « d'un des frères Michelet ». La panthère Moumoute met au monde trois petits qui meurent en septembre 1926.	- Sou.4.151.6 - Sou.1.42.1, Sou.8.6.2 - Sou.8.8.2 - Sou. 8.7.2
Auguste Laurent	- Avril 1920 : une panthère. - Octobre 1920 : ajout d'un léopard mâle à la collection suite à l'achat de la ménagerie Alexandre puis achat de 4 autres spécimens.	Sou.4.92.1
Marcel	- 18/10/1921 : Achat de la panthère d'Afrique Boby (1500 francs) qui meurt le 23/11/1921. - Février 1923 : le mâle Bornéo et la femelle Pouny (Poussy ?) présentée par Martha la Corse. - Avril 1923 : Achat d'une jeune panthère. - Décembre 1923 : Mort de Bornéo. - Avril 1924 : importation de 5 léopards (3 mâles et deux femelles) ; achat d'un « énorme » léopard mâle pris en Guinée française à M. Pascal, importateur havrais ; engagement de Sarah Caryth pour présenter Poussy (panthère des Indes). - 1928 : Engagement de Georgiano qui ajoute deux panthères mâles (Jupiter et ?) et une femelle. - 1934 : Poussy est tuée par la tigresse Georgette avec qui elle partageait sa cage depuis 1929.	- Sou.4.152.1 - Sou.4.150.4 - Sou.4.151.6 - Sou.4.170.1, Sou.4.151.6 - Sou.4.156.1 - Sou.4.165.2
Pezon (F. Henry)	Août 1929 : un léopard de Guinée.	Sou.4.178.1
Collection de P. H. Polmann	Septembre 1929 : une panthère femelle (Sarah)	Sou.8.147.1

Tableau 5 : Présence de léopards (*panthera pardus*) dans les ménageries françaises relevées dans le fond Soury (1919-1939).

Au sujet des léopards en particulier, on note qu'ils coûtent moins chers que les lions ou les tigres. En 1921, Marcel débourse 1 500 francs pour la panthère Boby. En 1933, L'Intransigeant indique qu'une panthère en vaut 7 000, soit 35 % du prix d'un lion (20 000 francs)[89]. Cela s'explique par la taille moindre de l'animal mais aussi par le fait que peu d'entre eux finissent dressés ce qui fait décroître leur valeur commerciale. Sur 40 léopards identifiés de manière formelle, seuls sept sont dressés et présentés avec certitude soit 17,5 % à peine. Cela tendrait bien à confirmer les difficultés propres au dressage de l'espèce. De plus, le tableau ne contient qu'une mention de léopards présentés en groupe. Il s'agit des trois panthères (Rajah, Néron et Virginie) présentées par Fernando (cf. Figure 50, p. 196). En 1926, le même Fernando, passé chez Marcel, réunit dans un groupe mixte des fauves jusqu'alors présentés séparément. Il comprend deux lionnes, deux tigresses, deux hyènes (rapidement retirées du groupe suite à des problèmes d'entente avec les félins) et la panthère d'Inde Poussy[90]. Il s'agit de la seule mention relevée à travers l'ensemble du corpus d'un groupe mixte intégrant une panthère et présenté en ménagerie foraine.

Si l'on se penche sur le cirque désormais, il semble là aussi que les panthères soient plus souvent reléguées à l'exhibition que dressées. Amar et Bouglione possédaient des panthères dans leurs ménageries, mais aucun ne se risqua à entreprendre leur éducation – ou, si oui, la tentative ne donna pas les résultats escomptés… Il en va de même chez Pinder qui possédait un léopard en 1932[91] mais plusieurs bêtes en 1936[92]. De fait la plupart des léopards vus au cirque proviennent des collections de dompteurs forains engagés, comme Darius et la Baturica engagés par Willy, en Algérie, en 1930 avec leurs lions, tigres et léopards. Le groupe de panthères – six à huit bêtes – présenté par le Zoo-Circus vers 1924-1926 est probablement un groupe de ménagerie lui aussi. Dans le programme retranscrit par Dominique Denis, la dompteuse apparaît comme Miss Zaza[93], mais la presse l'annonce aussi comme Mlle Andrewitch ou encore Mlle Hellers. On a déjà mentionné un dompteur Andrewitch officiant dans les années 1920. Gustave Soury note d'ailleurs « Andrewitch II[94] », ce qui indique que le pseudonyme a été adopté par un autre avant. S'agit-il du nom de guerre de la famille ? Peut-être que ce groupe de panthères est un peu mensonger aussi, car Alfred Court n'en parle pas

---

[89] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », art. cit.
[90] MUCEM, Sou.4.163.1. Ce document n'a pas été intégré au tableau car il fait référence à une bête déjà recensée.
[91] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 127-128.
[92] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Les débuts du cirque Pinder », *Le Petit Parisien* du 14/03/1936, p. 7.
[93] DENIS Dominique, *Dossiers de l'Histoire du Cirque n°4. Les Zoo-Circus des frères Court. Première partie*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004, p. 58.
[94] MUCEM, Sou.5.95.2.

dans ses mémoires, ce qui indique au moins qu'il n'en est pas à l'origine. Avant les *Devils of the Forest*, Court avait intégré des léopards à plusieurs de ses groupes mixtes. En juin 1935, il présente l'un d'eux dans la construction des Pourtier installé à Nancy. Il comporte sept lions, trois ours blancs, deux ours du Tibet et donc deux léopards. En février 1936, chez Medrano, un lion et deux tigres supplémentaires l'ont intégré. Plus tard dans l'année, il ne comporte plus que six lions mais trois tigres, six ours et trois léopards[95]. Comme le souligne Roger Spessardy, dans la plupart des groupes mixtes les petits félins servent surtout à garnir la cage ; les grands fauves, moins rétifs au dressage, exécutent la majeure partie du travail[96]. Reste à faire accepter la présence de ces derniers aux panthères et apparentés ce qui, de l'avis de tous les dresseurs qui s'y sont essayés, ne relève pas de la sinécure. « Je persiste à prétendre que les panthères de Java ne se dressent pas exclusivement avec des morceaux de sucre », affirme Alfred Court[97].

Le léopard est fréquemment représenté sur les affiches. Au vrai, il y figure plus souvent qu'il n'entre en piste. Le plus souvent, il apparaît en compagnie d'autres félins et, dans ce cas, se trouve légèrement en retrait des lions et tigres. Cela indique bien la place qu'il occupe dans le panel des félins. Au cirque, le léopard est le troisième fauve. Et si sa troisième place ne fait l'objet d'aucune contestation, il se trouve loin derrière le lion et le tigre, aussi bien en ce qui concerne le nombre d'individus dressés que dans la place qu'il occupe dans l'imaginaire et l'esprit du public. L'affiche reproduite ci-contre montre bien la place qu'on lui accorde. Ce troisième rang dans la hiérarchie symbolique des félins correspond au poids réel de l'espèce dans la population totale

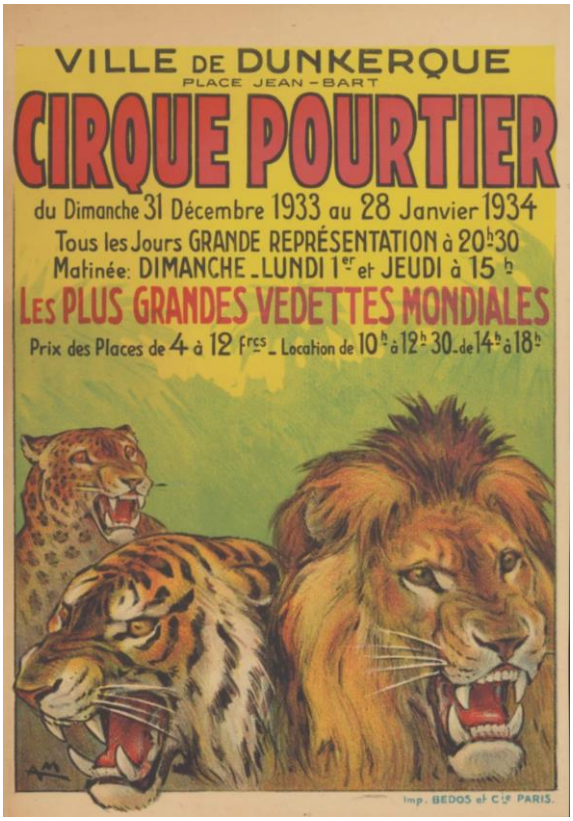

Figure 97 : Affiche réalisée pour la venue du cirque Pourtier à Dunkerque, Antonin Magne, Bedos & Cie, 1933, 40.8 x 28.6 cm (Université d'Amsterdam, C13920.000).

[95] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le Cirque Pourtier à la foire de Nancy », *Le Petit Parisien* du 04/06/1935, p. 8 ; *id.*, « Chronique du cirque. Le groupe mixte d'Alfred Court à Medrano », *Le Petit Parisien* du 17/02/1936, p. 8 ; *id.*, « Chronique du cirque. Naissance d'un éléphant au cirque Amar. Le cirque Strassburger et le cirque Mills. » 27/08/1936, p. 6.
[96] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 216.
[97] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 48.

de félins captifs. Si on questionne le fond Soury (sans borne chronologique) à partir des mots-clefs « léopard », « panthère », « jaguar », « puma » et « guépard » on obtient un total de 345 résultats, dont plus de la moitié (205) pour « panthère ». « Tigre » obtient 326 résultats. Enfin, « lion » en totalise 1200. Rappelons que le fond Soury contient, outre les cartes postales et photographies légendées, les épreuves et travaux préparatoires de l'affichiste, notamment ses carnets de croquis. Ces goûts entrent fortement en ligne de compte dans ce que Soury choisit d'y représenter. Si l'on recensait l'ensemble des félins détenus par des cirques ou ménageries en France entre 1919 et 1939, la part des petits félins serait peut-être encore inférieure et celle des panthères parmi eux encore plus écrasante. La relégation des léopards vis-à-vis des tigres et lions s'illustre enfin dans les noms qui leur sont donnés. On constate en effet à travers le fond Soury que les noms faisant référence à une fonction royale (Rajah) ou les noms de souverain (Néron) sont moins fréquents, à l'inverse des noms du type « mascotte » (Poussy, Boby, Moumoute) qui feraient presque passer la panthère pour un mignon chaton. Quant à Lucifer, il s'agit d'un pied-de-nez à la réputation de l'espèce. Enfin, les toponymes, comme Bornéo, constituent un classique de la dénomination des animaux exotiques.

2) Le jaguar, une panthère d'Amérique.

Un autre fauve est souvent confondu avec la panthère : le jaguar (*panthera onca*). Si elles présentent en effet un aspect assez semblable au premier coup d'œil, les deux espèces se différencient néanmoins sur différents points. Le jaguar est plus trapu que le léopard, plus grand et au moins deux fois plus lourds (son poids oscille entre 68 et 136 kg contre 17 à 65 pour le léopard[98]). Il ne possède pas la même structure crânienne et les motifs de son pelage divergent et présentent de plus grosses rosettes. Surtout, le léopard est un félin de l'Ancien Monde tandis que le jaguar se rencontre sur le continent américain. Dans les années 1930, on en trouve encore au sud des États-Unis ; le nord de l'Argentine constitue la limite méridionale de son aire de répartition[99]. Si le cirque distingue bien léopards et jaguars (il est toujours à la recherche d'espèces supplémentaires), il porte toutefois sur eux un regard assez proche. Le jaguar est d'une certaine manière perçu comme la panthère d'Amérique. Pour Jacques Peuchmaurd, toujours aussi péremptoire, le jaguar « est méchant et indiscipliné[100] ». Cette

---

[98] HUNT Ashley, « *Panthera pardus* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2011, https://animaldiversity.org/ accounts/ Panthera_pardus/ (consulté le 13/05/2021).
[99] NOGUEIRA Jonathan, « *Panthera onca* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2009, https:// animaldiversity.org/ accounts/Panthera_onca/ (consulté le 13/05/2021).
[100] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime le Cirque… op. cit.* p. 182.

description se trouve à la croisée de celles qu'il fait du léopard et de la panthère noire. Firmin Bouglione, pour sa part, ne dresse pas son portrait d'animal de cirque comme il le fait des autres fauves. Il semble inclure le jaguar parmi les panthères. Il reconnaît néanmoins l'animal comme une espèce distincte et y fait quelques allusions dans son livre comme lorsqu'il rappelle que le jaguar est excellent nageur pour démontrer que tous les félins ne craignent pas l'eau[101]. Cela peut tout simplement vouloir dire qu'il n'a jamais travaillé avec un jaguar.

Alfred Court qui, selon ses propres, dires « a fréquenté une bonne douzaine » de jaguars durant sa carrière, opère une distinction entre eux et les panthères. Pour lui, le jaguar est moins dangereux car il est plus « lourdaud » (C'est pour cela sans doute, qu'il surnomme l'un de ses pensionnaires Bouboule.) En conséquence, on peut éviter de se faire « crocheter » avec « un peu d'agilité ». C'est heureux car celui qui « tombe sous ses crocs est irrémédiablement perdu » ; le jaguar possède en effet une « force herculéenne, dépassant de loin celle de la panthère ». Pour autant, d'après Court, son dressage reste moins périlleux que celui de la panthère noire. En revanche, il s'avère plus difficile car il n'existerait pas de félin plus rebelle à la volonté du dompteur. « Il y a pas moins d'entêtement dans le crâne de cent mulets réunis que dans la grosse tête carrée de bouledogue de n'importe quel jaguar », affirme-t-il[102]. On remarque l'association opérée par l'auteur entre physique et caractère. « Si un zèbre est 10 fois plus têtu qu'une mule, écrit-il encore, un jaguar l'est 10 fois plus qu'un zèbre[103]. » Court en veut pour preuve que toutes ses tentatives de dressage de jaguar n'ont pas conduit à des réussites :

> Pour la moitié d'entre eux, après une année de travail, j'ai été obligé d'abandonner. Les autres, ceux que j'ai réussi à dresser, ne l'ont jamais été parfaitement, exception faite d'un couple de jaguars noirs de l'Equateur. Pour ces derniers j'ai dû chercher les « trucs » les plus simples, et lorsque après une patiente inimaginable, je suis parvenu à leur faire comprendre ce que je leur demandais, ils l'ont exécuté quelques mois régulièrement, puis un beau jour, sans aucune raison apparente, ils ont refusé de travailler[104].

Comme le léopard, le jaguar se caractérise donc par son imprévisibilité dangereuse.

À la naissance de l'entreprise, la ménagerie du Zoo-Circus compte déjà un jaguar[105]. Alfred Court ne semble pas avoir tenté de le dressé cependant. En novembre 1922, les frères

---

[101] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 30.
[102] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 149.
[103] *Ibid*. p. XIX.
[104] *Ibid*. p. 149.
[105] *Ibid*. p. 40.

Amar achètent à M. Mège un jaguar femelle – née en captivité – en provenance du jardin zoologique d'Hanovre. Il est présenté en férocité par Mustapha Amar[106]. Après la conversion de la ménagerie en cirque, l'entrée de cage reste au programme encore trois saisons, jusqu'en 1926. La fin du numéro fut-elle contrainte par un incident ? On ne le sait. Ce qui est certains les frères Amar ne présentèrent plus jamais de « petits félins » après cette année et que ceux-la restèrent cantonnés à la ménagerie. Dans les années 1930, des articles promotionnels indiquent qu'elle contient un ou des jaguars. Alfred Court s'impose donc comme le principal, si ce n'est le seul, dresseur de jaguars français (il ne manque pas de le mettre en avant). En 1936, Henry Thétard indique que le dresseur marseillais répète un nouveau groupe mixte « formé de jeunes lions, tigres, jaguars, ours blancs et noirs[107] ». Un an plus tard ce groupe est présenté par le dompteur Anton au Cirque d'Hiver. Il se compose alors de « six lions, une tigresse, un jaguar, deux ours blancs, deux ours noirs, deux hyènes rayées et deux [chiens] danois arlequins » ; Alfred Court aurait en tête de l'enrichir de trois ou quatre tigres[108]. On constate que le groupe ne contient qu'un seul jaguar qui a d'ailleurs à charge de représenter l'ensemble des petits félins. On peut présumer que l'individu tenait un rôle figuratif. Les autres jaguars de Court font partie des *Devils of the Forest*.

Ce groupe comprend deux jaguars mouchetés capturés en Colombie et un couple de jaguars noirs (Zougou et Bouboule) importé d'Équateur[109]. Ces derniers font la fierté de leur dresseur. Il est vrai qu'il s'agit d'une attraction rare. « Mes jaguars noirs étaient les seuls qui existassent en Europe, hormis un couple du zoo de Hanovre », affirme Court[110]. Ce qui est assez curieux à leur sujet c'est que le dresseur n'opère pas la même distinction entre jaguars noirs et mouchetés qu'avec les panthères : il place tous les individus sur le même plan[111]. En revanche, ces animaux possèdent pour l'historien une valeur symbolique semblable et disent la même chose de l'esprit circassien. Panthères ou jaguars noirs – et plus récemment tigres et lions blancs – participent de la logique consistant à chercher toujours plus loin dans l'extraordinaire. Ceux qui les présentent ou les exhibent ne se contentent pas de proposer des animaux exotiques. Ils cherchent l'exotique dans l'exotique : les petits félins sont déjà assez rares pour être extraordinaires en soit, pourtant on cherche encore à se procurer ceux qui échappe à la norme de leur espèce. D'une certaine façon, il existe aussi un parallèle entre ces

---

[106] MUCEM, Sou.4.98.1 et Sou.4.98.2.
[107] THÉTARD Henry, « La saison du cirque à Rouen », *Le Petit Parisien* du 12/11/1936, p. 7.
[108] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : la cavalerie d'Althoff, les Breier, les Fellers, groupe de fauves variés », *Le Petit Parisien* du 09/10/1937, p. 8.
[109] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 153.
[110] *Ibid*. p. 144.
[111] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 149.

animaux mélaniques et la logique de phénomène puisque leur pelage différent résulte en effet d'une anomalie ou du moins d'une anormalité.

3) Autres petits félins

a) Le puma ou le léopard sans taches.

Le puma se classe dernier dans la hiérarchie des « panthères ». Moins rare au cirque que le jaguar (quoique pas de beaucoup), il est ce félin que l'imaginaire relatif au cirque ne retient pas. On a pu se rendre compte avec le léopard – et on le répétera au sujet d'autres espèces – qu'être rare sur une piste n'empêche pas forcément de marquer les esprits. Comment expliquer l'oubli du puma en ce cas ? Le premier élément tient à l'indifférence des circassiens vis-à-vis de l'espèce. Comme le léopard, le puma n'est pas rare dans la nature. Jadis, il s'agissait même du mammifère terrestre américain possédant l'aire de distribution la plus vaste ; celle-ci s'étendait du sud-est de l'Alaska à la Patagonie[112]. Si l'on voit peu de puma ce n'est donc pas par manque de ressource mais par défaut de demande. Pour comprendre cette indifférence, il faut se pencher sur le physique de l'espèce. Les pumas mâles mesurent entre 1 et 1,50 mètre de la tête à la queue et pèsent de 36 à 120 kg, contre 0,86 à 1,3 mètre et 29 à 64 kg pour les femelles[113]. En somme, il possède un gabarit équivalent voir supérieur à celui du léopard. En revanche, il ne fait pas le poids face aux tigres et aux lions. Or, si un fauve n'impressionne pas au moins doit-il séduire. C'est ici que les cas du léopard et du puma divergent. Qu'ils soient tachetées ou noirs, léopards et jaguars se distinguent par l'élégance de leur robe et fascinent. Comparativement, le puma et son pelage uni, oscillant entre le gris et l'ocre, paraissent un peu insipides. En somme, le puma possède le pelage du lion mais sans sa taille ni sa crinière et le gabarit d'une panthère mais sans sa robe : les inconvénients sans les avantages. Et son caractère n'est pas pour inverser la tendance.

À l'instar de tous les autres petits félins, le puma est réputé opiniâtre. Deux dompteurs ont principalement écrit sur le puma, Firmin Bouglione et Alfred Court, qui connait assez bien cet animal pour en avoir capturé lui-même[114]. Vojtech Trubka quant à lui s'en tient à une phrase unique mais qui constitue une bonne entrée en matière : « [Les pumas] sont très têtus

---

[112] DEWEY Tanya, SHIVARAJU Anapuma, « *Puma concolor* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2003, https://animaldiversity.org/accounts/Puma_concolor/ (consulté le 30/05/2020).
[113] *Ibid.*
[114] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 181.

et il est extrêmement difficile de les faire travailler[115]. » Solitaire, le puma « supporte mal la cohabitation » pour Firmin Bouglione[116]. Alfred Court va plus loin, le dépeignant en roitelet capricieux : « Pensant qu'il doit être partout le premier et le seul, il ne supporte pas aisément dans la cage la présence d'autres bêtes, même d'une autre race […][117]. » Bouglione précise ainsi qu'il « meurt facilement de colère[118] ». Court n'en fait pas mention mais indique par contre que si, « à de rares exceptions près », il ne représente pas un danger direct pour le dompteur, le puma menace en revanche l'harmonie d'un groupe. Il supporte difficilement l'immobilité ; aussi, « si une autre bête se trouve à sa portée, il est toujours prêt à quitter sa place et à mordre[119] ». Animal pugnace, le puma ne semble avoir peur de rien et Firmin Bouglione admire son courage[120]. Plus près de ses soucis, Alfred Court retient surtout ceux que lui causèrent ces animaux. Il se souvient que, lors du dressage des *Devils of the Forest* à la fin des années 1930, les pumas déclenchaient chaque jour des bagarres. Court apporte une belle conclusion sur le félin américain : « Le puma reste donc un fauve, même après dressage, de caractère constamment instable, vif comme la poudre dans ses réflexes et remarquable sauteur[121]. » À la lumière de ces éléments, le puma apparaît donc comme un animal à faible valeur ajoutée, qui ne vaut que pour franchir un degré de plus dans la surenchère du « toujours plus de fauves différents dans la cage ». Son dressage, laborieux, et que l'on considère voué à demeurer imparfait, présente un retour sur investissement assez décevant, d'autant plus que le puma semble surtout voué à un rôle figuratif.

Pour autant, cet animal n'est pas resté totalement absent des chapiteaux. Il semble que sur la période, il n'est jamais été présenté, au cirque, qu'au côté d'autres espèces. Entre 1919 et 1939, les sources ne font état d'aucun groupe exclusivement composé de « lions des montagnes ». Au vu des photographies illustrant *Le Cirque est mon royaume*[122] et des informations recueillies dans le corpus, il semble que Firmin Bouglione ait travaillé avec des pumas seulement après-guerre. De fait, les pumas vus dans les cirques français au cours des années 1920 et 1930 appartenaient tous à des groupes mixtes dressés par Alfred Court. Henry Thétard fait une première mention en 1928 d'un puma dans ensemble « assez houleux » pour qu'Alfred Court se résolût à le faire présenter par deux dompteurs en même temps,

---

[115] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves… op. cit.* p. 71.
[116] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque est mon royaume*, Paris, Presses de la Cité, 1962, p. 78.
[117] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 151.
[118] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 79.
[119] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 150-151.
[120] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 78.
[121] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 151.
[122] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* jaquette, p. IV, VII et X.

l'Allemand Max Stollé et un certain « Slovak » (probablement un *alias* de Wesaly)[123]. En février 1929, Vojtech Trubka présent un autre groupe contenant des pumas au Cirque d'Hiver[124]. À la fin de l'année, le Cirque d'Hiver programme cette fois le groupe présenté par Stolle et Wesaly[125]. En 1932, Thétard nous apprend que le puma, fauteur de trouble, a dû être retiré du mixte que présentait Trubka, entre temps repris par Stolle[126]. Enfin, en février 1937 Alfred présente à Court lui-même son célèbre numéro *La Paix dans la Jungle* à l'Empire sous direction Amar ; le numéro inclue deux pumas[127]. En dix ans, cela fait donc un total de cinq apparitions parisiennes, qui ne concerne en fait que trois numéros différents pour un total de cinq ou six individus, tous dressés par le même homme. Pour le puma, il s'agit donc d'un bilan dérisoire, en regard de la profusion d'entrées de cages différentes applaudies par le public de la capitale sur la période. Si l'on interroge le fond Soury à partir du mot clef « puma », on obtient tout de même 87 résultats (test effectué le 9 mai 2021). Toutefois la plupart des notices se réfèrent à des documents datant de la période 1890-1914. De fait des pumas n'ont été recensés que dans trois ménageries foraines différentes : Marcel qui, en avril 1923, acheta un jeune puma à M. Meignier pour 2000 francs (l'animal mourut en décembre)[128] ; la ménagerie Ahmed fils d'Abdellah Amar qui possédait deux puma en avril 1924, l'un acheté à Darius et l'autre à M. Mège (celui-ci mourut le même mois)[129] ; et donc Darius qui après avoir vendu son cougar à Abdellah Amar racheta deux jeunes individus en septembre ou octobre 1924[130]. Aucune de ces bêtes ne travaillaient.

L'indifférence dans laquelle le puma traverse l'histoire du cirque se retrouve sur les affiches. En plus d'y être rarement représenté dans les années 1920 et 1930, il apparaît toujours au second plan et n'est pas toujours bien reconnaissable. Sur l'affiche réalisée par Gustave Soury pour le cirque Amar reproduite page p. 96 (Figure 22), un puma apparaît au second plan, sa tête dépasse « sous » le léopard ; l'animal s'intègre curieusement à la composition, comme si l'affichiste l'avait rajouté après coup. Sur une autre affiche réalisée pour Pinder en 1937 (voir Figure 119, p. 421), Soury relègue plus encore le puma à l'arrière plan. L'animal est presque invisible, sa tête dépasse sur la moitié gauche de l'affiche, à côté

---

[123] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Le dressage des fauves au Zoo-Circus. […] », *Le Petit Parisien* du 18/11/1928, p. 5.
[124] *Id.*, « Chronique du Cirque. Les cirques forains en période hivernale. […] », *Le Petit Parisien* du 22/02/1929, p. 6.
[125] *Id.*, « Chronique du Cirque. Au Cirque d'Hiver : trapézistes et fauves dressés. […] », *Le Petit Parisien* du 22/12/1929, p. 6.
[126] *Id.*, « Chronique du Cirque », *Le Petit Parisien* du 29/12/1932, p. 8.
[127] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 97.
[128] MUCEM, Sou.4.150.4 et Sou.4.151.7.
[129] MUCEM, Sou.11.87.1.
[130] MUCEM, Sou.4.119.2.

de l'éléphant en train de barrir. On pourrait aisément le confondre avec une lionne. À noter que sur cette affichette, des animaux *a priori* encore plus marginaux que le puma, comme le tapir ou le tamanoir, se retrouvent en position nettement plus favorable. Finalement, l'affiche où le puma est le plus identifiable est celle qui fut produite pour faire la promotion de *La Paix dans la Jungle* (Figure 93, p. 331).

Compte tenu de sa rareté, il est difficile de savoir quel regard portait le public français sur le puma. Au regard des connaissances zoologiques moyennes de l'époque, on peut toutefois postuler que l'espèce étaient assez mal connu. En 1962, Firmin Bouglione introduit ainsi le passage qu'il consacre au puma : « Un fauve étrange, répandu dans tout le nouveau monde, est loin d'avoir livré tous ses mystères[131]. » Trente ans plus tôt, le mystère entourant l'animal ne devait pas être moins épais… À ce sujet, ajoutons que l'espèce possède trois noms vernaculaires en français : puma, cougar et lion des montagnes. Or, l'existence de plusieurs mots dans le langage courant servant à désigner une seule espèce témoigne souvent d'une certaine confusion à son endroit, surtout s'il s'agit d'un animal exotique. Il n'existe qu'une seule façon de désigner un lion ou un tigre, en revanche il en existe plusieurs pour désigner un léopard et l'on a vu les confusions qui en résultent. Il en va assurément de même avec le puma, exception faite que celui-ci sont encore moins familiers à la culture occidentale que le léopard. Ce félin américain en est pour ainsi dire absent et ce paramètre tient certainement un rôle dans le manque d'intérêt que lui porte le cirque. Cet intérêt aurait pu être aiguisé si le puma avait fait pleinement partie de l'imaginaire western. Tous ces dompteurs déguisés en cow-boys auraient soudain pris un autre sens s'ils avaient présenté des pumas. Néanmoins ces fauves discrets se sont fort peu affichés sur les écrans de cinémas et la plupart des dompteurs n'ont pas trouvé d'intérêt à se compliquer la tâche en tentant de dresser ces panthères sans taches.

b) Le guépard, plus lévrier que panthère.

Avec le puma, nous venons d'étudier le dernier fauve « usuel », il convient néanmoins d'évoquer le cas de quelques autres félins qui ont pu paraître occasionnellement sous la toile d'un chapiteau ou d'une tente de ménagerie. Le premier d'entre eux est le guépard. Contrairement au puma, le guépard (*acinonyx jubatus*) fut pourtant très tôt familier de l'être humain. Dès l'Antiquité, les Arabes, les Indiens et les Perses s'en servaient comme auxiliaire

[131] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 77.

de chasse, développement tout une culture cynégétique autour de cet animal à l'instar de ce qu'il existait en Europe autour de la fauconnerie[132]. Dans une moindre mesure, l'usage s'est ponctuellement étendu à l'Occident médiéval[133]. Des espèces intégrées beaucoup plus tardivement aux sociétés humaines ont pourtant fait des « carrières » au cirque beaucoup plus prolifique que celle du guépard. Le rôle que jouait jadis ce félin pour les aristocraties asiatiques s'avère inversement proportionnel à celui qu'il tient dans le monde du spectacle à partir du XIXe siècle. Pensionnaire classique de la ménagerie princière médiévale, le guépard semble quasiment absent de la ménagerie foraine contemporaine. Pour la période, le fond Soury n'en contient que deux exemples : le guépard acheté en décembre 1923 par Marcel Chaffreix à M. Meignier et celui possédé par la ménagerie Bouillon en mai 1926[134]. Au cirque, le bilan n'est pas plus prolifique. Contrairement au puma, le guépard ne pose pas de problème particulier de dressage comme le montre les exemples de domestication anciens. Cette fois, l'explication tient plutôt au physique de l'espèce. On remarque rapidement que celle-ci est moins bien adaptée à l'emploi spectaculaire que les autres félins. Haut sur pattes, pourvu d'une petite tête, le guépard dégage une impression de fragilité qui ne correspond guère à l'image que l'on se fait d'un fauve. De surcroît, la caractéristique principale du guépard, sa vitesse (la plus élevée du règne animale avec 110 km/h de pointe[135]), s'adapte difficilement aux treize mètres de diamètre d'une piste de cirque. Il n'est guère adapté au numéro d'arène ce qui le relègue par conséquent à un rôle d'exhibition.

Le guépard n'apparaît sur aucune affiche du corpus. On le trouve en revanche photographié dans quelques programmes comme celui d'Ancillotti dans les années 1920 ou du Zoo-Circus en 1927. Le 18 juin 1935, les frères Amar aurait reçu à Marseille une cargaison d'animaux comprenant des guépards[136]. On ne sait s'ils ont conservé ou non les félins en question. Même si le Zoo-Circus en posséda, Alfred Court n'accorde pas une ligne au félin véloce dans ses mémoires. Le fait qu'il n'est pas essayé d'intégrer au moins un guépard à ses groupes mixtes témoigne du médiocre intérêt que lui accordent les dompteurs et du faible potentiel qu'ils voient en lui. Damoo Dhotre et Roger Spessardy ne font pas non plus mention de l'espèce. Frugal, Trubka écrit simplement : « J'ai même dressé des guépards. » Ce

---

[132] BUQUET Thierry, « Le guépard médiéval… art. cit. »
[133] *Ibid.* ; BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos… op. cit.* p. 19-21.
[134] MUCEM, Sou.4.151.6 et Sou.4.189.2.
[135] LEHNERT Erin R., « *Acinonyx jubatus* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2013, https://animaldiversity.org/accounts/Acinonyx_jubatus/ (consulté le 03/06/2020).
[136] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 81.

« même » sous-entend que ce n'est guère commun[137]. Avec un unique paragraphe, Firmin Bouglione s'impose donc, faute de concurrence, comme le plus prolixe au sujet du guépard. Il ne le décrit d'ailleurs pas comme un fauve ordinaire mais plutôt comme un animal de compagnie, un félin « très proche du chien » qu'il « [sort] en laisse ». Détail intéressant, « le public [le] prend souvent pour un léopard. » Mais, ajoute-t-il, « il n'en a en réalité, ni la démarche onduleuse ni les griffes rétractiles ». À ses yeux, le guépard tient plutôt du lévrier. Il ajoute que l'animal s'apprivoise très bien et qu'il fait un bon « compagnon ». Il en aurait élevé souvent, dans sa propre caravane, et « sans le moindre inconvénient[138] ». Sous la plume de Firmin Bouglione, le guépard semble ainsi avoir sa fonction médiévale à la différence que celle-ci se retrouve amputée de sa dimension chasseresse. Le guépard n'est plus qu'un animal de parade. Signe ostentatoire de richesse, car superflu, le guépard a simplement changé de maître : il n'est plus le familier du seigneur mais celui du directeur ; au fond, cela revient au même… En 1935, Roger Spessardy (« dompteur Jack'son » pour l'occasion) s'affiche ainsi dans *L'Ouest-Éclair* en tenant la laisse du guépard Mimi[139]. À noter enfin que dans les années 1930, on persiste à associer le guépard à l'Orient. Lors de la parade des Bouglione en 1934, le guépard ne défile pas dans un char africain, mais « hindou » [140].

d) Les panthères des neiges d'Alfred Court. La panthère longibande : pourquoi non ?

La panthère des neiges (*uncia uncia*, aussi appelé léopard des neiges, once ou parfois irbis) est un animal extrêmement rare ; leur population dans la nature se situerait entre 4090 et 6590 individus, répartis entre l'Himalaya, la Mongolie et la Sibérie[141]. L'espèce fut chassée pour sa fourrure et il est probable qu'elle ait été dotée d'une population plus importante par le passé. S'il est extrêmement difficile d'avancer une estimation, on peut toutefois postuler qu'elle était déjà rare dans l'entre-deux-guerres. Elle l'était assurément en captivité en tout cas puis, selon Alfred Court, le Zoo de Dresde détenait en 1938 le seul couple de panthères des neiges vivant en Europe[142]. Rare, énigmatique et majestueux avec sa robe blanche, ce félin un peu méconnu avait tout pour attiser l'avidité des cirques. Toutefois, et on le comprend

---

[137] TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves*, *op. cit.* p. 71.
[138] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 277.
[139] « Le grand succès du cirque Pinder », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 26/03/1935, p. 6.
[140] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°15 (1934), p. 81.
[141] MONTSION Leah, « *Uncia Uncia* », sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2014, https://animaldiversity.org/accounts/Uncia_uncia/ (consulté le 05/06/2020).
[142] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 144.

aisément, sa présence sur une piste relève de l'exception et, une fois n'est pas coutume, c'est à Alfred Court, infatigable lorsqu'il s'agit de repousser les frontières de son art, que l'on doit le premier et l'un des seuls exemples d'onces dressées.

En 1938, après avoir tenté sans succès d'obtenir celles du zoo de Dresde, il acquiert trois spécimens capturés en Sibérie – environnement certes inhospitalier mais néanmoins plus praticable pour les capteurs que les dangereux contreforts himalayens. Il raconte comment il alla chercher à Anvers ces trois animaux – possiblement de contrebande, laisse-t-il entendre – à bord d'un bâtiment soviétique parti d'Arkhangelsk qui « faisait songer à un bateau de pirates ». Il se remémore ensuite la difficile adaptation des bêtes à la vie captive. Les panthères refusaient de s'alimenter au point de dédaigner le lapin vivant introduit dans leur cage, que Court retrouva en pleine santé le lendemain. Il parvint finalement à en nourrir deux de force mais il ne put empêcher la mort de la troisième. Pour les deux survivantes, le dressage fut long et fastidieux car les panthères avaient déjà « sept ou huit ans d'après leur denture ». Le dompteur surnomma l'une d'elle Niet. « Niet me répondit si souvent *non* à tout ce que je lui demandais, que je lui ai laissé ce nom », se rappelle-t-il. La patience du dresseur marseillais finit néanmoins par porter ses fruits, au point de réussir à porter l'once Doutshka dans ses bras (Figure 98). De son propre aveu, il s'agissait de sa favorite[143], son *magnum opus* de dompteur en quelque sorte, ce que confirme Damoo Dhotre[144]. Lorsqu'un léopard indien du nom de Bombay la tua en 1940, à New York[145], Court admet avoir « pleuré comme un gosse[146] ». On tenta tout pour sauver la panthère : le vétérinaire de Barnum-Ringling, Henderson, pratiqua même des injections de plasma[147]. Cela témoigne de l'enjeu qui entourait un tel animal : même pour les Américains, il s'agissait d'une attraction exceptionnelle, unique. Pour le dompteur, la dimension affective ne doit pas être minimisée non plus. Doutshka et Niet faisaient partie du numéro des *Devil of the Forest*. Une panthère des neiges figure sur l'affiche « La Paix dans la Jungle » réalisée par Gustave Soury (Figure 93). Il s'agit assez logiquement de l'unique exemple du corpus. S'il est difficile d'évaluer l'impact de ces panthères sur le public, on peut supposer qu'elles généraient un certain effet, peut-être analogue à celui produit par les panthères noires, dont les onces constituent, d'une certaine façon, le négatif. À la fin des années 1930, la mode des fauves blancs (tigres puis lions), qui s'est surtout développée au cours des 1990-2000, était encore lointaine. L'once constituait

---

[143] *Ibid*. p. 144-147 et XVII.
[144] DHOTRE Damoo, TABLINGER Richard, *Wild… op. cit.* p. 76.
[145] *Ibid*. p. 77-80.
[146] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 147.
[147] DHOTRE Damoo, TABLINGER Richard, *Wild… op. cit.* p. 78.

donc le seul félin blanc que l'on pût voir. Il s'agit là d'un paradoxe, les premiers félins blancs que l'on vit sur une piste sont aussi ceux que l'on ne revit plus jamais par la suite… Niet et surtout Doutshka font partie de la légende d'Alfred Court. Cependant la panthère des neiges en elle-même, du fait de sa rareté extrême, n'existe pas dans l'imaginaire circassien.

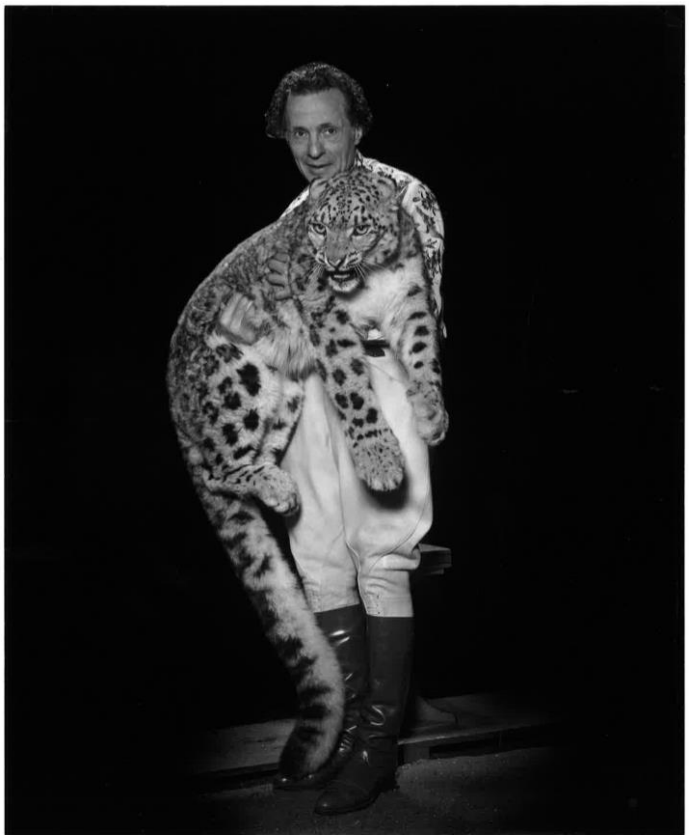

Figure 98 : Alfred Court et Doutshka, photographie, 1939-1940 (Collection Dr Alain Frère).

Lions, tigres, léopards, jaguars, pumas et même panthères des neiges donc, aucun félin ne semble échapper à l'ambition des dresseurs. Et en effet, tous les membres de la sous-famille des *pantherinae* sont un jour apparus sur une piste de l'entre-deux-guerres à une exception qui intrigue d'autant plus que l'espèce en question présente certains atouts. Il s'agit de la panthère longibande ou panthère nébuleuse[148]. En commençant à travailler sur ce mémoire, je n'avais jamais entendu parler d'une panthère longibande au cirque, toutes

[148] En 2006, une nouvelle espèce a été créée, *neofelis diardi*. On estimait jusque là que la panthère longibande (ou nébuleuse) et *neofelis diardi* (panthère nébuleuse de Bornéo) ne faisaient qu'un. Pour ne pas compliquer inutilement le propos, on adoptera ici le point de vue des hommes et femmes du siècle dernier qui considéraient qu'il n'existait qu'un seul et même animal. MORRIS Desmond, *Leopard*, *op. cit.* p. 159-160 ; HOLMES Katie, « *Neofelis nebulosa* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2009, https://animaldiversity.org/accounts/Neofelis_nebulosa/ (consulté le 05/06/2020) ; HANCOCK Corey « *Neofelis diardi* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2012, https://animaldiversity.org/accounts/Neofelis_diardi/ (consulté le 05/06/2020).

périodes confondues. Aujourd'hui, je ne suis guère plus avancé, en tout cas pour ce qui concerne l'entre-deux-guerres. Pourtant ce félin ne manque pas d'atouts. Certes, la panthère nébuleuse n'est pas le plus célèbre d'entre eux et elle possède par surcroît une taille assez médiocre avec une longueur, queue incluse, de 1,2 et 2 mètres et un poids moyen oscillant entre 18 et 21 kg. En revanche, contrairement au guépard elle possède une vraie silhouette de fauve et, à la différence du puma, elle arbore une belle robe couverte de taches à la forme de nuage caractéristique dont elle tire son nom. Face aux jaguars noirs et autres onces, l'argument de la rareté ne tient pas. Et s'il est possible de dresser – au moins partiellement – tous les autres félins, on conçoit mal qu'il ne soit pas possible d'en faire autant de la panthère longibande. Cet argument de la bête indomptable ne tient pas, de toute manière, pour justifier son exclusion de la ménagerie. Du point de vue circassien, la panthère longibande présentait en tout cas suffisamment d'atout pour que l'on s'étonne de son absence. Une panthère longibande n'aurait pas dépareillé dans au sein des *Devils of the Jungle* et il est surprenant qu'Alfred Court n'ai pas tenté au moins une fois d'ajouter l'espèce à son tableau de chasse. En l'absence d'éléments supplémentaires, l'absence de la panthère nébuleuse restera donc une énigme.

D) Hyénidés et canidés

1) La hyène, plus bête que méchante ?

Un peu méconnue, disgracieuse et, surtout, précédée d'une réputation effroyable, la hyène constitue assurément un cas à part. Nul ne se rend au cirque ou au zoo dans l'espoir d'admirer une hyène. À ce titre, elle s'érige comme le contre-modèle du fauve. Pourtant, sa présence au cirque et avant cela dans les ménageries foraines est ancienne et même fréquente.
On peut d'abord supposer que la hyène possède une valeur commerciale assez faible. Le genre *Hyaenidae* se compose de quatre espèces : la hyène rayée (*hyena hyena*), la hyène tachetée (*crocuta crocuta*), la hyène brune (*hyena brunnea*) et le protèle (*proteles cristata*)[149]. À l'exception du protèle, les trois autres espèces ont été vues au cirque ou en ménagerie. La hyène rayée est l'espèce la plus répandue en captivité. *Hyena hyena* possède en effet l'aire de répartition la plus étendue de sa famille et on la retrouve notamment en Afrique du Nord[150].

---

[149] BROTTMAN Mikita, *Hyena*, Londres, Reaktion Books, 2012, p. 11 et 15-32.
[150] *Ibid.* p.22 ; HOWARD Craig, « *Hyena Hyena* », *Animal Diversity Web* [en ligne], 1999, https://animaldiversity.org/accounts/Hyaena_hyaena/ (consulté le 10/06/2020).

On peut ainsi l'importer en Europe à un coût relativement bas. Le fond Soury regorge de hyènes, en revanche les sommes déboursées pour en faire l'acquisition sont rarement précisés, signe de la banalité de l'espèce en ménagerie et du peu d'intérêt qu'elle suscite, y compris chez les amateurs. Lorsque Gustave Soury indique un prix, la hyène n'est pas toujours seule concernée par la transaction mais fait généralement partie d'un lot (souvent avec des lions ou des lionnes). Ainsi, je n'ai relevé que deux montants dans le fond. En 1924, la ménagerie Vancraeyenst cède la hyène Caruso à Claudius Sévignon pour 200 francs ; l'animal avait déjà connu deux propriétaires et mourut peu après[151]. Durant l'été 1925, Frank Henry cède une hyène rayée au dompteur Joan pour 3000 F[152]. Dans les années 1920, le prix moyen de ces animaux devait en réalité entre ces deux sommes.

Une fois achetée, la hyène présente également des coûts d'entretien assez bas. Bien moins grande qu'un lion ou un tigre, elle réclame un espace moindre et ne mange pas autant. À rebours des idées reçues, la hyène tachetée chasse 70 % de ses proies[153], mais les deux autres espèces sont avant tout opportunistes et se nourrissent effectivement régulièrement de charognes. Grâce à l'une des morsures les plus puissantes du règne animal et des sucs gastriques particulièrement agressifs, les hyènes mangent et digèrent les os[154]. Elles se satisfont donc de ce que les autres fauves dédaignent, ce qui correspond également aux morceaux délaissés dont les boucheries et les abattoirs se débarrassent à bas prix – si ce n'est gratuitement.

C'est pour cette raison que l'on retrouve souvent une ou des hyènes dans les ménageries foraines. Dans *Les Dompteurs*, Thétard écrit que traditionnellement les petites ménageries tenues par ceux qu'il appelle « rabouins » ou « romanis », comptent des singes, des ours et des hyènes, « auxquels s'ajoute parfois un couple de lions » si les propriétaires ont un peu plus de moyens[155]. L'espèce semble également particulièrement indiquée pour se lancer dans la profession. Dans la première moitié du XIXe siècle, le futur belluaire italien Upilio Faïmali débuta en achetant deux hyènes, deux loups et une douzaine de singes[156]. Cela vaut toujours dans l'entre-deux-guerres puisqu'en 1921, au lancement de l'entreprise, des hyènes « barrées et mouchetées » (dans les sources d'époque on peut encore lire « tigrées »)

---

[151] MUCEM, Sou.4.151.6.
[152] MUCEM, Sou.8.8.2.
[153] LAW Jason, « *Crocuta crocuta* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2004, https://animaldiversity.org/accounts/Crocuta_crocuta/ (consulté le 14/06/2020).
[154] BROTTMAN Mikita, *Hyena, op. cit.* p. 13.
[155] THÉTARD Henry, *Les Dompteurs ou La ménagerie des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, 1928, p. 296.
[156] *Ibid*. p. 254.

font partie de la collection du Zoo-Circus[157]. Alfred Court indique que par suite d' « accidents divers » ou de maladies qui « avaient fait des ravages dans la troupe », il les cède ensuite « à bas prix à un forain[158] ».

Il faut ensuite se rappeler que l'on ne se rend pas seulement au cirque pour voir du beau. Comme le montre Mikita Brottman dans l'ouvrage qu'elle consacre à cet animal malaimé, la hyène est depuis longtemps considérée comme une bête impure, malsaine, déviante ou encore maléfique. Ces croyances semblent d'ailleurs assez universellement partagées par les cultures qui intègrent la hyène, même de façon périphérique, à leur système de représentations. Les différentes espèces ayant longtemps fait l'objet de confusion, les superstitions prenant pour point de départ une caractéristique propre à l'une se retrouvent rapidement étendues aux autres. Par exemple, les hyènes tachetées femelles possèdent un appareil génital ressemblant fort au pénis des mâles. Ce n'est pas le cas des trois autres espèces ; néanmoins dès l'Antiquité, les hyénidés sont considérés comme hermaphrodites ou capables de changer de sexe. Au Moyen Âge, cette croyance persiste et on affirme en plus que les hyènes déterrent des cadavres : la hyène devient une goule, bête ignoble et cruelle[159]. En Afrique et en Asie, elle est également fortement associée à la magie noire. On la considère comme un vampire, un esprit maléfique ou encore l'équivalent d'un loup-garou[160]. Relayés par les voyageurs, ces légendes sont en partie parvenues en Occident. Une rumeur parmi d'autres fait par exemple de la Bête du Gévaudan une hyène[161]. Plus récemment, en raison de son ricanement (apanage là encore de *crocuta crocuta*), la hyène a également été associée à la folie. Elle est enfin considérée comme couarde et traîtresse. En 1926, Legrand-Chabrier décrit les hyènes en ces termes : « bêtes basses et fuyantes, au hurlement ricaneur, qui portent une sorte de fourberie dans les mouvements[162] ». Nécrophage, incarnation d'une sexualité jugée déviante, démoniaque et félonne, la hyène s'impose finalement comme un animal sur lequel la société projette ses tabous.

Elle fait de plus l'objet d'un double renvoi symbolique. D'abord la hyène, en particulier rayée, est associée à l'Afrique du Nord. Or, dans un système de pensée qui accorde au climat une influence sur les habitants d'un milieu donné, il est fréquent d'accoler les mêmes préjugés aux peuples et aux animaux originaires de la même région. Il existe en

---

[157] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 40.
[158] *Ibid*. p. 75.
[159] BROTTMAN Mikita, *Hyena, op. cit.* p. 18-20 et 36-41.
[160] « 3. Hyena Magic » dans *Ibid.* p. 61-92.
[161] *Ibid*. p. 42-46.
[162] LEGRAND-CHABRIER, « Pistes et plateaux », *La Presse* du 01/10/1926, p. 2.

France dans la première moitié du XXe siècle un cliché profondément ancré qui considère les Arabes et les Berbères comme des gens fourbes[163]. On prête la même fourberie aux hyènes. De plus, l'espèce est associée aux petites ménageries « rabouines », citées par Thétard. Or, comme en témoigne ce terme, les Roms souffrent à l'époque d'une très mauvaise réputation. Par exemple, la loi de 1912 qui impose le fichage des « nomades » les vise directement[164]. Employé dans le contexte banquiste, le mot « rabouin » réfère aussi à une certaine pauvreté qui peut rapidement conduire à l'associer à la rapine. Enfin, comme le souligne Agnès Pierron, « la première acceptation du mot est "diable" : *rabuino*[165]» ; or nous avons vu que la hyène est aussi considérée comme une bête diabolique ou démoniaque.

La réputation de la hyène influence son mode de présentation. Shérif, le cadet des frères Amar est né en 1902. Aussi l'avait-on surnommé « Amar jeune ». Pour autant, lorsqu'il présentait ses hyènes en 1924-1926, il n'était assurément plus « le plus jeune dompteur du monde » comme l'annonçait le programme. Toutefois, le boniment reflète une tendance avérée consistant à faire présenter les hyènes par de jeunes belluaires, parfois enfants ou adolescents, mais aussi des femmes, catégories de personnes que l'on estime moins aptes à se défendre que des hommes adultes. La hyène semble en effet présenter un danger moins important qu'un félin ou un ours. D'un rapport physique moindre, elle n'est pas non plus capable d'effectuer des bons de félidés. Ainsi, vers 1925, Elie Amar, le fils d'Abdellah, présentait lui aussi sous le nom d'Amar Jeune un groupe de hyènes dans la ménagerie paternelle. La réclame y ajoutait des loups et des ours (Figure 99). La publicité semble un peu abusive, mais elle ne ment pas sur un point, le jeune âge d'Elie Amar au moment des faits, comme l'atteste le cliché conservé par Soury (Figure 102). Une autre photographie, prise à la ménagerie Jules Van Ben le 20 mai 1926 lors de la Foire Saint-Germain, montre le dompteur adolescent Michel Van Been (fils du patron ?) en compagnie cette fois de la hyène rayée Sarah et du loup Mirka (Figure 103). En 1926, Soury, encore, réalisait un projet d'affiche (Figure 100) pour une dompteuse qui aurait présenté hyènes, loups et ours chez les frères Amar – il semble que le projet n'ait jamais abouti cependant. Sur deux études préparatoires, on voit cette même dompteuse luttant avec une hyène mouchetée et lui donnant à briser son bâton[166]. Ce dernier « exercice », qui tire partie de l'une des qualités naturelles de l'animal (la

---

[163] À ce titre, la manière dont les Maghrébins sont représentés dans le film *L'Atlantide* (1932), réalisé par Georg Wilhelm Pabst, est édifiante.
[164] Sur le sujet, on peut lire par exemple FILHOL Emmanuel, « La loi de 1912 sur la circulation des "nomades" (Tsiganes) en France », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 23 – n°2, 2007, p. 135-158.
[165] PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Paris, Stock, 2003, p. 477.
[166] MUCEM, 1967.116.441 et 1967.116.442.

formidable pression qu'il exerce en mordant), semble faire partie du répertoire classique de la présentation de hyènes ; Dominique Denis fait état d'un dompteur italien qui le pratiquait également[167]. La dompteuse sur l'affiche est très probablement la Baturrica, visible sur un cliché de 1921 en compagnie d'une hyène tachetée, mâle, précise Soury, mais néanmoins prénommée Sarah (Figure 104). Sarah serait-il le nom privilégié pour l'espèce ?

La hyène ne possède pas les caractéristiques physiques d'un félin. Avant même de considérer sa réceptivité au dressage, il faut donc garder à l'esprit que l'on ne peut pas attendre d'elle qu'elle exécute les mêmes exercices. Lui faire briser des morceaux de bois avec la gueule apparaît donc comme un premier moyen de tirer parti de ses caractéristiques naturelles. Le motif de la lutte semble également revenir régulièrement. On l'a vu avec la Baturrica, c'est également la promesse faite par un programme d'Ancillotti des années 1920 :

> Avec Emilio nous assistons à une lutte épique avec des hyènes. Celles-ci, de jeunes bêtes indomptées, n'hésitent pas à se mesurer avec l'homme, qui, par son adresse et sa profonde expérience, échappe quelquefois miraculeusement à leurs dents et à leurs griffes[168].

Il est amusant de noter, d'ailleurs, qu'une miniature attenante montre un homme luttant, non pas avec une hyène mais un léopard gros comme une lionne, dans une pose rappelant fort les représentations classiques d'Hercule aux prises avec le Lion de Némée. Une photographie illustre également ce passage et, bien qu'elle indique « hyène rayée », elle montre très distinctement une hyène brune (*hyeana brunnea*). Si l'animal photographié appartenait bien à leur ménagerie, les directeurs d'Ancillotti ne savaient assurément pas ce qu'ils possédaient car, dans le cas contraire, ils n'auraient certainement pas manqué de le préciser : les hyènes brunes sont nettement plus rares que leurs cousines barrées ou mouchetées[169].

Des hyènes intègrent également les grands groupes mixtes d'Alfred Court. On en trouve (avec des loups) dans celui que présentaient Stolle et Wesaly à la fin des années 1920 puis, dans un autre, cette fois dirigé par le dompteur Anton, une dizaine d'années plus tard[170]. Dans ses mémoires, Alfred Court ne leur accorde qu'un médiocre intérêt cependant et ne fait guère mention de leur dressage. Celui-ci, qui devait être sommaire, se résumait probablement

---

[167] « Hyène » dans DENIS Dominique, *L'Encyclopédie… op. cit.*

[168] Collection Bernard Bodiguel, Programme du cirque Ancillotti, années 1920, p. 12.

[169] SCHMIDTKE Mike, « *Hyena brunnea* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2011, https:// animaldiversity.org /accounts/Hyaena_brunnea/ (consulté le 11/06/2020).

[170] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le dressage des fauves au Zoo-Circus… art. cit. » ; *id.*, « Chronique du cirque. Les cirques forains en période hivernale… art. cit. » ; *id.*,, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : la cavalerie d'Althoff, les Breier… art. cit. »

à les faire tenir sagement en place. On pourrait penser qu'introduire une hyène dans un groupe mixte pour ne rien lui faire faire, sinon accroître le risque d'incident, ne présente pas grand intérêt. C'est oublier que, face aux tigres ou aux ours, la hyène n'est certes pas le plus dangereux des fauves et qu'avec ou sans elle les réunions de plusieurs espèces demeurent extrêmement périlleuses. Sa présence permet ainsi d'en gagner une « gratuitement ». Surtout, on peut se demander si la hyène ne fait pas office de faire-valoir. Aux yeux du public et par sa seule présence, cette « vilaine » bête, à rebours de l'image des autres fauves, contribue à magnifier un peu plus celles des gracieux félins ou des gentils ursidés. Au final, le dompteur en ressort toujours grandi, bien sûr. D'ailleurs, si l'on ne verrait pas forcément d'un mauvais œil qu'il se fasse dévorer par le lion ou le tigre, il semble assez probable que l'on ne lui souhaite pas ce sort face à la hyène à laquelle on dénie toute noblesse. Face à la bête nécrophage, il doit triompher et même si la crainte qu'elle inspire est largement surestimée au vu de sa dangerosité réelle, il n'en passe que pour plus courageux.

Reste ici à revenir sur un cas unique, une exception notable, celui du dompteur Alenzimras (Henri Alenzimra) qui présentait, en cirque et non pas en ménagerie, un numéro exclusivement composé de hyènes. En octobre et novembre 1926, il se produit au Cirque de Paris. À cette occasion, Legrand-Chabrier lui consacre un article dans *La Presse.* Il revient d'abord sur un accident récemment survenu à Alenzimras, ce qui ne va pas sans rappeler que même si la hyène n'est pas le plus dangereux des fauves, elle n'est pas dépourvue de griffes et surtout de crocs. Le journaliste donne ensuite la parole au dresseur-dompteur qui revient en ces termes sur son étonnante vocation :

> Auparavant je faisais un dressage de singes et de chiens. Je me suis intéressé passionnément aux hyènes. C'est un animal qui est difficile à travailler, et voyez combien peu de mes collègues ont jamais vraiment entrepris d'en faire un dressage d'ensemble. Une entrée de cage, oui. Mais les traiter comme des tigres ou des lions, et pas en férocité, les placer en tableau, régler leurs sauts, non. C'est ce que je tente. J'y réussis lorsque ces bêtes veulent bien ne pas se disputer : deux espèces différentes se confrontent et s'affrontent, trois hyènes mouchetées, trois hyènes rayées. Il arrive une minute où le dompteur ne leur en impose plus, et il est alors à la merci d'un incident, d'une chute. Mais je ne désespère point du tout… Vous allez voir par vous-même ce à quoi je suis déjà parvenu[171].

Legrand-Chabrier ne donne pas de détail sur le contenu du numéro. Toutefois pour qu'il restât ainsi l'affiche d'un cirque parisien, il fallait bien qu'Alenzimras réussît à faire

[171] LEGRAND-CHABRIER, « Pistes et plateaux », art. cit.

exécuter quelques tours à ses protégées. Or, à une époque où les établissements doivent renouveler, au moins partiellement, leurs programmes chaque quinzaine, les « hyènes d'Abyssinie » d'Alenzimras tinrent l'affiche pendant deux mois pleins, preuve que le public trouva un certain intérêt à cette exhibition peu commune. Legrand-Chabrier décrit le costume d'Alenzimras comme « un peu romanichel ». Une carte postale qui circula dans les années 1920 montre Alenzimras en tenue de spahi (Figure 104). On retrouve donc les deux associations précédemment citées : Tziganes et Nord-Africains. Un cliché du fond Soury, datant probablement de 1928, montre le groupe d'Alenzimras, enrichi depuis son engagement parisien. Il compte désormais quatre hyènes tachetées, quatre hyènes rayées et deux canidés[172]. À leur sujet, Soury légende, sans certitudes : « Dingos d'Australie ? » S'il s'était agi de loups, l'affichiste les aurait identifiés sans mal. Deux ans plus tard alors qu'Alenzimras se produit dans le cirque Cosmopolite qu'il dirige[173], les réclames de *L'Ouest-Éclair* annoncent cette fois « quatorze hyènes et chiens sauvage », un dressage unique au monde, cela va de soi… Là encore, s'il s'était agi de loups, elles l'auraient probablement précisé en lieu de « chiens sauvages », moins vendeurs.

Figure 99 : Projet d'affiche de Gustave Soury pour la ménagerie Ahmed et ses fils, 1925, 17.8 x 28 cm (MUCEM, 1967.116.436).

[172] MUCEM, Sou.9.37.1.
[173] BARRIER Robert, *Grand répertoire illustré des cirques en France, 1845-1995*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1997, p. 165.

Figure 102 : Elie Amar, photographie, 1925, 13.8 x 8.6 cm (MUCEM, Sou.11.87.1).

Figure 103 : Michel Van Been avec la hyène Sarah et le loup Mirka, photographie, 1926, 14 x 9 cm (MUCEM, Sou.4.189.1).

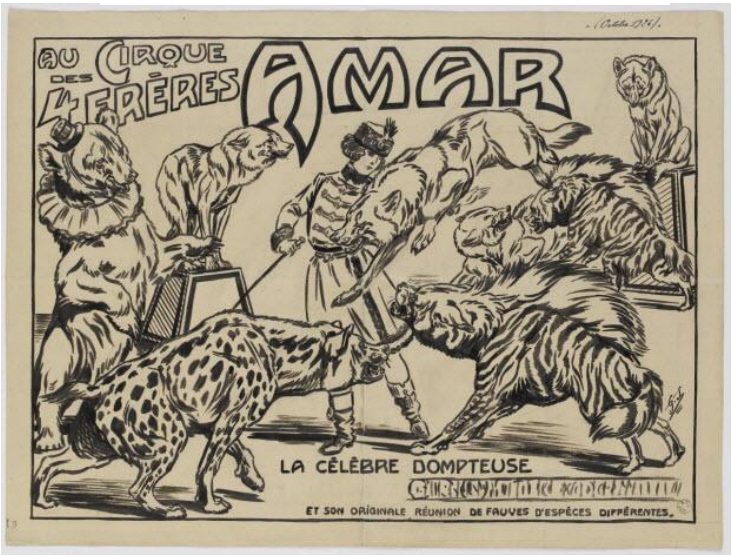

Figure 100 : « La célèbre dompteuse ? », projet d'affiche de Gustave Soury, 1926, 29.9 x 39. 8 cm (MUCEM, 1964.23.22)

Figure 101 : Le dompteur Alenzimras, carte postale, années 1920, 13.9 x 8.9 cm (MUCEM, Sou.12.3.2).

Figure 104 : La Baturrica et sa hyène tachetée Sarah à la ménagerie Darius, photographie, 1921, 9 x 14 cm (MUCEM, Sou.4.122.2).

Figure 105 : « Les hyènes tachetées », projet d'affiche de Gustave Soury, 1924, 60.1 x 80.4 cm (Université d'Amesterdam, C16366.000).

La hyène figure sur un nombre important d'affiches du corpus mais il convient sur ce point d'apporter une précision. Gustave Soury y constitue l'artiste le plus représenté. Or, comme en témoigne ses carnets de croquis, il semble bien que l'affichiste ait éprouvé une certaine affection pour la hyène, rayée en particulier. À ce titre, il est d'ailleurs amusant de noter qu'il représente parfois les hyènes tachetées, qui possèdent pourtant une morphologie un peu différente, en reprenant le modèle des hyènes rayées qu'il mouchète au lieu de les strier. Il les dépeint donc régulièrement, notamment sur les affiches que lui commandent les frères Amar. Rarement protagonistes, elles apparaissent fréquemment au milieu d'autres fauves, hérissées et dans une posture agressive, souvent prête à attaquer sournoisement, par en-dessous ou par-derrière. Parfois elles se disputent avec d'autres fauves ou entre elles. Antonin Magne ou les illustrateurs allemands, en revanche, ne partagent pas l'intérêt de Soury. Sous leurs mines de plomb, les hyènes se font plus rares mais leurs expressions sont semblables.

On remarque enfin que la hyène est régulièrement associée au loup et à l'ours. Le fait qu'il s'agisse des trois fauves non-félins relève de la coïncidence. L'association de la hyène et du loup, en revanche, ne relève pas d'un hasard. Traditionnellement, les deux animaux pâtissent d'une sinistre réputation. Dans leur réunion on pourrait donc voir une initiative visant à faire ressortir le dompteur ou la dompteuse encore plus brillant(e), une manière d'affirmer plus fortement qu'à l'accoutumée la suprématie humaine – et occidentale – sur la sauvagerie, qui, ici, se retrouve de surcroît vidée de tout charme primitif. Lorsque c'est un enfant ou une femme qui officie, l'image est encore plus forte : l'innocence et la pureté triomphent sur ces animaux associés au Diable. Enfin, il ne faut pas perdre de vue non plus des enjeux plus matériels. Les deux espèces ne valent pas grand-chose sur le marché des bêtes, elles permettent ainsi de présenter un groupe mixte, toujours plus prestigieux, mais à moindre coût et sans prendre trop de risques. Les deux espèces, redoutables en meutes organisées, perdent tout de même une part de leur dangerosité une fois réduites à des effectifs plus congrus.

2) Un loup qui n'effraie plus.

Il n'y a pas que dans ce qu'il évoque que le loup présente des points communs avec la hyène. Son histoire au cirque rappelle assez, à vrai dire, celle de la précédente. En effet, le loup s'impose, aux débuts de la ménagerie, comme le fauve bon marché par excellence, puisqu'il est encore répandu en Europe occidentale. Ainsi, les premiers dompteurs commencèrent par présenter des loups qu'ils capturaient soi-disant eux-mêmes. C'est le cas

de Jean Pezon ou encore de Camille-Adolphe Bonnefous, ancêtre maternelle des Amar, dont les histoires (ou légendes) se ressemblent étrangement, note Dominique Denis. Il s'agit en effet de deux Lozériens de naissance[174]… De fait, tout comme les hyènes, les loups sont associés à la ménagerie et possiblement à une idée de misère. Leur présence semble moins fréquente cependant, et les numéros exclusivement composés de loups sont exceptionnels. De 1924 à 1927, les Frères Amar présentèrent un tel groupe afin de profiter du succès du *Miracle des Loups* sorti en 1924. Sur l'affiche, ils précisent d'ailleurs que c'est leur meute qui apparaît dans le film (Figure 106). Cette dernière détaille à peu près toutes les postures dans lesquels les loups sont représentés : hurlant à la lune, regroupés ou bondissant, toujours dans une attitude agressive et mâtinée de fourberie. Il s'agit toutefois de la seule affiche du corpus où l'animal se retrouve véritablement au premier plan. Autrement, le loup figure beaucoup moins souvent sur les affiches que la hyène. Dans l'entre-deux-guerres, le temps où la moindre bête exhibée ou apprivoisée fascinait semble révolu et l'on préfère mettre en avant des félins exotiques.

Lorsqu'il évoque le regard que les spectateurs portent sur la dangerosité des fauves, Firmin Bouglione place le loup au second rang des bêtes les moins dangereuses, juste derrière l'ours[175]. Il est vrai qu'aux côtés de lions ou de tigres, le loup perd immédiatement de sa superbe. Il est vrai aussi qu'au XXe siècle, en Europe, l'être humain a remporté la guerre contre le loup. Celui-ci a quasiment disparu d'Europe occidentale et ne se terre plus que dans des bastions[176]. Le forain des années 1920 ne peut plus aller capturer ses loups directement dans la nature comme ses devanciés. Ainsi, à l'automne 1921, Marcel fait importer « un vieux loup » d'Allemagne ce qui lui coûte 1 500 francs ; en novembre, il acquiert une louve pour 800 F[177]. La réclame affirme que les loups d'Amar vienent de Sibérie. Il est possible aussi qu'il s'agisse d'un stratagème pour les rendre plus exotiques.

Il est certain en tout cas que le loup n'exerce plus le même effroi qu'autrefois. Ce n'est plus, non plus, un animal commun pour les Français du temps. Cela ne signifie pas cependant qu'il se serait trouvé un exotisme en disparaissant. S'il a déserté les forêts, le loup reste en effet bien présent sur le terrain culturel, dans le légendaire, le folklore, les expressions et les

---

[174] THÉTARD Henry, *Les Dompteurs… op. cit.* p. 198-202 ; DENIS Dominique, *Les cirques… op. cit.* p. 7.
[175] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 69.
[176] Plusieurs travaux se sont intéressés au loup en histoire. Sur la question de leur déclin, on peut par exemple citer : MOLINIER Alain, MOLINIER-MEYER Nicole, « Environnement et histoire : les loups et l'homme en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 28, 1981, p. 225-245 ; FABRE Éric, ALLEAU Julien, « La disparition des loups ou essai d'écologie historique » dans FRIOUX Stéphane PÉPY Émilie-Anne (dir.), *L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine : France, XVIe-XXIe siècles*, Lyon, ENS Éditions, 2009, p. 25-34.
[177] MUCEM, Sou.4.152.1.

restes de tradition populaire. À voir le loup ainsi réduit à la merci de l'homme, le spectateur éprouve sans doute une satisfaction primaire, lui que l'on abreuva, enfant, d'histoire de « grands méchants loups » ; pour l'enfant, d'ailleurs, peut-être que cette vision revêt une dimension cathartique. Le loup est dégradé sur trois niveaux. Tout d'abord, arraché à son milieu, il est forcé de se plier aux commandements d'un homme, d'une femme voire d'un adolescent qu'il n'impressionne guère. Lui en revanche, est tenu dans sa crainte. Les rôles sont inversés : l'empire psychologique du loup est brisé. Ensuite, s'il est présenté avec d'autres fauves (comme ce fut le cas dans le groupe mixte présenté par Stollé et Wesaly/Slovak déjà cité), il souffre de la comparaison avec d'autres espèces, beaucoup plus majestueuses, nobles et exotiques que lui. Enfin, la dégradation suprême consiste à l'associer et à le mettre sur le même plan que la hyène, la goule nécrophage.

Figure 106 : Les loups d'Amar, affiche de Gustave Soury, 1925, 120 x 160 cm, 120 x 160 cm (Université d'Amsterdam, C02419.000).

Pour parfaire la présentation des canidés vus dans les cages, il convient de revenir sur le cas particulier d'une race de chiens, le dogue allemand ou Grand Danois, que certains belluaires, en particulier Alfred Court, incorporaient à leurs groupes mixtes. Les dompteurs les appellent le plus souvent « danois arlequins ». Faire accepter de grands chiens par un groupe de fauves n'est point chose aisé, d'autant plus lorsque ces chiens sont justement

choisis car ils n'ont pas peur des fauves en question[178]. Court n'introduisait pas les danois arlequins dans ses groupes pour les faire travailler mais afin de disposer d'alliés en cas d'accident. En effet, ses grands chiens téméraires (certains mâles dépassent le mètre au garrot et pèsent plus de 100 kilos) n'hésitent pas à se jeter dans la mêlée sur un ordre de leur maître. Et, s'ils ne résistaient pas bien longtemps face à un lion, un tigre ou un ours, ils offraient une diversion suffisante pour permettre au dompteur de s'échapper et réagir. Un de ces dogues, Bankok, rendit ainsi un fier service à Alfred Court[179]. Sur un plan symbolique, l'image est également forte : en parvenant à faire accepter un animal dit « domestique » parmi les sauvages dont certains sont de surcroît considérés comme « rois des animaux », le dompteur affirme une fois de plus la supériorité de la civilisation immaculée sur la sauvagerie qui se prosterne.

E) L'ours, ogre ou peluche ?

L'ours constitue un cas particulièrement intéressant de la dichotomie qu'il existe entre la perception d'un animal par le public et par ceux qui en ont fait leur métier. Revenant sur la manière dont le public perçoit les fauves, Firmin Bouglione explique que les spectateurs considèrent en général l'ours comme un « bon garçon assez comique[180] ». Mais quelques pages plus loin, il livre son point de vue sur l'animal qu'il considère comme extrêmement dangereux. Selon lui, il s'agirait du seul fauve à attaquer l'homme sans provocation, « par pur esprit combatif ». Le dresseur français explique que « rien ne peut stopper son attaque » : ni l'eau, ni le feu et encore moins les coups de bâton ou de fourche, dont le prémunirait « l'épaisseur de sa fourrure ». Par conséquent, tenir en respect un groupe d'ursidés ne constitue guère une mince affaire et le dompteur qui travaille auprès d'eux s'expose à une véritable « usure nerveuse » car « face à lui, on a toujours l'impression d'être devant un excellent comédien qui garde par-devers lui toutes ses arrières-pensées [*sic*] ». Par chance, ajoute-t-il, « c'est un animal si gourmand qu'il les oublie […] assez volontiers pour un morceau de sucre[181]. » Henry Thétard formule un avis similaire : « L'ours n'est pas, comme un vain peuple pense, un charmant animal, goguenard et d'humeur enjouée. C'est un rustre

---

[178] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 79 ; TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves, op. cit.* p. 63.
[179] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 115.
[180] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 69.
[181] *Ibid*. p. 79-81.

fourré, sournois, rancunier et vicieux en diable. On ne compte plus les dompteurs qui ont péri, victimes des “poilus”, comme disent les rabouins[182]. »

Les scientifiques contemporains reconnaissent huit espèces d’ours : l’ours brun (*ursus arctos*), l’ours noir ou baribal (*ursus americanus*), l’ours noir d’Asie ou ours à collier (*ursus thibetanus*), l’ours blanc (*ursus maritimus*), l’ours à lunette (*tremarctos ornatus*), l’ours malais (*helarctos malayanus*), l’ours lippu (*melursus ursinus*) et le panda géant (*ailuropoda melanoleuca*)[183]. À l’exception du panda (pour lesquels Alfred Court a cependant un mot, jugeant que l’on pourrait créer « un numéro désopilant » avec des pandas car « [ce] sont des clowns nés[184] »), toutes ont été exploitées au cirque, même si on leur donne souvent des noms différents. Les banquistes ont également tendance à « créer » des espèces d’ours en présentant les nombreuses sous-espèces de l’ours bruns (dont la liste ne fait d’ailleurs pas consensus[185]) comme des espèces à part entière : grizzlys, ours de Kodiak, etc. Les espèces les plus représentées au cirque sont l’ours brun, l’ours à collier et l’ours polaire. Toutefois on sait grâce à Gustave Soury que des ménageries possédèrent aussi des ours malais (« ours des cocotiers »), comme celle de Darius (Léon Steil) vers 1921[186], de Marcel Chaffreix en 1923[187] ou encore de Jouviano (v. 1922-1924 puis 1925-1926[188]). Concernant l’ours à collier, une certaine ressemblance avec l’ours à collier ainsi qu’une origine géographique en partie commune (Himalaya) entraînent parfois une confusion entre les deux espèces.

Alfred Court reconnaît à tous les ours un tempérament différent : « Un ours polaire, par exemple, ne se mène pas comme un ours du Tibet, qui lui-même ne ressemble en rien à l’ours de Russie, et tous trois sont différents du grizzly ou de l’ours géant du Kodiak[189]. » De fait, toutes les variétés d’ours ne sont pas présentées de la même manière. Il existe en fait deux grandes catégories de numéros impliquant des ours : la présentation d’ours savants ou comédiens « en liberté » qui se conforme à la perception du public ; et la présentation en cage, celle de l’ours-fauve qui met plus en avant sa nature dangereuse et correspond ainsi à vision qu’en ont les dresseurs. Certaines espèces sont plus indiquées pour un genre ou l’autre. La

---

[182] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Médrano : Charles Rigoulot, l’homme le plus fort du monde. — Au Cirque de Paris : les ours comédiens de Berg », *Le Petit Parisien* du 26/12/1928, p. 2.
[183] DEWEY Tanya, MYERS Phil, « Ursidae » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2005, https://animaldiversity.org/accounts/Ursidae/ (consulté le 23/03/2021).
[184] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 177.
[185] Michel Pastoureau a montré comment la classification des ours en générale a posé problème depuis les débuts de la zoologie. PASTOUREAU Michel, *L’Ours : histoire d’un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007, p. 302-310.
[186] MUCEM, Sou.4.120.1.
[187] MUCEM, Sou.4.150.4.
[188] MUCEM, Sou.4.190.1.
[189] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 43.

plupart du temps, les ours comédiens sont des ours bruns européens, tandis que les ours blancs sont toujours présentés comme les animaux féroces qu'ils sont.

1) L'ours brun : mi-singe, mi-peluche.

La réduction de l'ours en clown n'est pas récente, puisqu'elle remonte au XIIIe siècle. Dans *L'Ours*, Michel Pastoureau montre comment l'Église, souhaitant mettre un terme à l'admiration portée à l'ours – héritée des anciennes croyances germaniques, notamment – fit preuve d'une certaine tolérance à l'endroit des montreurs d'ours au tournant du XIIe et du XIIIe siècle. (Précédemment, elle avait fait montre d'une hostilité implacable au sujet des spectacles associant hommes et bêtes.) Implicitement, elle encouragea ainsi la prolifération de ces exhibitions qui jetèrent l'ours au bas de son piédestal. Humilié, l'animal perdit sa majesté, mais aussi la crainte qu'il exerçait jusqu'alors. Muselé, dégriffé, les dents limées, il ne représentait plus guère de danger et fut déchu de son statut de fauve[190]. Le lion récupéra sa couronne. Les années passant et le goût pour l'exotisme grandissant, la capitale du monde animal se déplaça de la forêt tempérée à la jungle tropicale. Au début du XXe siècle, l'ours brun n'a peut-être plus ce statut de bête honnie ; ce qui est certain en revanche c'est qu'il n'a pas retrouvé celui de fauve redoutable. Il est devenu le nounours avec la popularisation du célèbre ours en peluche.

L'espèce présente un indéniable potentiel circassien. « Le contraste est grand entre leur aspect lourdaud et ce qu'ils sont capable de faire », constate Michel Pastoureau à propos des ours bruns, regrettant l'air « triste et résigné » avec lequel ils s'exécutent toujours[191]. Forcément, le regard de Firmin Bouglione est tout autre et il s'enthousiasme pour leur « gamme d'expressions » et leur « remarquables possibilités physiques[192]». Henry Thétard note pour sa part : « On sait depuis très longtemps — voici des siècles que les bons Romanis le démontrent — que l'ours brun est un artiste comique comparable au singe[193]. » Bien souvent, on dresse les ursidés et les primates dans le même but : imiter – *singer* – l'être humain. Michel Pastoureau a mis en avant l'existence de nombreux mythes et légendes qui rapprochent l'ours de l'humain. Les pratiques de dressage s'inscrivent en écho à ces mythes et légendes. On dresse les ours à ces « singeries » dès le Moyen Âge. Dans l'entre-deux-guerres,

---

[190] PASTOUREAU Michel, *L'Ours… op. cit.*
[191] *Ibid.* p. 321-322.
[192] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 79.
[193] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 07/01/1935, p. 7.

le cadre n'est plus le même mais la recette n'a guère évolué. On applaudit ainsi des ours cyclistes, patineurs et même écuyers avec Jules Glasner. Au Moyen Âge, l'ours peut être danseur mais jamais musicien[194]. Au XXe siècle, cela ne pose plus de problèmes ; le clown Rodofa présente par exemple ses « ours musiciens » à Rennes en août 1920. Le grand spécialiste des numéros d'ours bruns « en liberté » (l'animal reste muselé et généralement tenu en laisse) de l'époque est Albert Berg, dont les ours aux talents multiples sont applaudis à plusieurs reprises en France (cf. Tableau 6). Pour Thétard, il s'agit du meilleur dresseur de plantigrades du temps avec Brecker – opinion qu'il formule dans plusieurs de ses chroniques[195]. Ces numéros, bien que fort appréciés, restent rares. Henry Thétard résume bien l'effet produit par les numéros d'ours bruns. Au sujet des ours de Jules Glasner vus chez Medrano en 1930, il écrit :

> Je n'avais pas vu d'ours écuyer depuis 1912 […]. Cela prouve que, malgré l'adresse et les dispositions certaines pour l'acrobatie des bons "poilus" […], l'ours n'apprécie pas autrement la voltige debout. Et c'est dommage car c'est le plus comique spectacle qui se puisse voir, celui de ce lourdaud – parfois si redoutablement agile – se dandinant sur le panneau avec les grâces surannées d'un faraud de village[196].

Les connaisseurs s'accordent ainsi à dire que l'ours possèdent des talents proportionnels aux difficultés rencontrées par le dresseur pour en tirer parti, et ce même si les ours que l'on présente alors ont été capturés et dressés en bas âge. Michel Pastoureau l'affirme au sujet des ours bruns ; Alfred Court le confirme sur celui des ours blancs. Même ce dresseur émérite n'entreprit pas le dressage d'un ours adulte[197].

2) Ours blancs et ours en cage. Fauves à part mais fauves tout de même.

À l'instar du loup, l'ours a quasiment disparu du terroir français au début du XXe siècle[198]. Ceux d'Alfred Court proviennent de Russie ou du Canada[199]. Aussi la présentation d'ours bruns symbolise-t-elle la conquête de l'homme européen sur son environnement

---

[194] PASTOUREAU Michel, *L'Ours… op. cit*. p. 231.
[195] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. […] Au Cirque de Paris : les ours comédiens de Berg, », art. cit. ; *id*., « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 12/11/1932, p. 7 ; *id*., « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 07/01/1935, p. 7.
[196] *Id*., « Chronique du cirque. La question des taxes […] A Medrano : la troupe Allison, les ours écuyers de Glasner », *Le Petit Parisien* du 03/02/1930, p. 2.
[197] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 78.
[198] PASTOUREAU Michel, *L'Ours… op. cit*. p. 312-313.
[199] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 41.

immédiat et le triomphe de sa civilisation sur le sauvage puisque son roi déchu, l'ours, reproduit désormais les comportements de son maître (danse, bicyclette, etc.). Dans ce sens, le cirque ne fait que prendre le relais des montreurs d'ours traditionnels qui disparaissent après la Grande Guerre[200]. Au contraire, la présentation d'ours blancs illustre la maîtrise de l'Européen sur un lointain dont le processus de civilisation n'est cependant pas encore achevé : le géant blanc reste trop sauvage pour qu'on le présente ailleurs que dans une cage.

Figure 107 : Les ours blancs présentés par Ali Amar, photographie, v. 1932-1937 (Collection du Dr Alain Frère).

Figure 108 (ci-contre) : « Cirque-ménagerie Périe : ses ours polaires » affiche, imp. Duval et Bedos & Cie, 1925, 56.5 x 32.1 cm (Université d'Amsterdam, C13923.000)

Les ours polaires constituent des signes ostentatoires de richesse. Il s'agit du plus gros carnivore terrestre. Sa détention implique donc des coûts considérables et des infrastructures importantes. On trouve trace de quelques spécimens dans les ménageries foraines, comme la ménagerie Jouviano qui abrite un ours blanc entre 1931 et 1932[201]. Cependant l'espèce reste plutôt l'apanage des cirques, et des grands. On compte peu d'entreprises capables d'entretenir de tels animaux. En France, il s'agit principalement du Zoo-Circus, d'Amar et de Bouglione. D'autres cirques, comme Périé (Figure 108) ou les établissements parisiens, engagent ponctuellement des numéros comprenant un ou des ours polaires. Cependant, les rares cirques

[200] PASTOUREAU Michel, *L'Ours… op. cit*. p. 322.
[201] MUCEM, Sou.4.191.1, Album n°4 du fond Soury.

qui en ont les moyens cherchent à le montrer en faisant étalage du plus grand nombre d'ours blancs possible – au mépris du naturel solitaire de l'espèce.

Les groupes excèdent parfois la quinzaine d'individus, à la limite de ce que peu accueillir une cage de diamètre standard (environ douze mètres, si l'on considère que la grille n'est pas directement posée contre le bord de piste). La constitution de pyramides vertigineuses, démonstration tangible de démesure comme (Figure 107), constitue ainsi un classique des présentations d'ours blancs. Le groupe d'Ali Amar fluctue de 14 à 20 bêtes entre 1932 et 1937. Au cirque W. Hagenbeck des frères Court (1930), Carl Herbig en dirige 24, issus de la vraie firme Hagenbeck. Celle-ci, depuis le début du siècle, s'est spécialisée dans le dressage des ours blancs[202]. C'était déjà le groupe d'Hagenbeck, possiblement présentés par le même Herbig, qu'avait engagé le Nouveau Cirque en 1921[203]. Mais en raison du contexte, la direction ne mentionnait pas la provenance allemande des animaux. L'établissement annonçait « les ours plongeurs » ; une partie du numéro se déroulait ainsi dans la piste nautique du cirque parisien. Comme nous l'avons vu, la nature et la provenance d'*ursus maritimus* le rendent propice à la convocation d'un imaginaire marin. Ces « ours plongeurs » en constituent probablement l'une des évocations les plus abouties car, bien souvent, celle-ci se cantonne au costume du dompteur, comme chez les Amar.

Les ours blancs n'apparaissent pas que dans des numéros monochromes cependant. L'ambition des dresseurs les contraints parfois à cohabiter dans la cage centrale avec d'autres espèces d'ours ou des félins. Alfred Court – qui achetait ses ours blancs auprès du Norvégien Joslund[204] – intégra fréquemment des ours blancs à ses groupes mixtes que présentèrent Vojtech Trubka, Jésus Vargas, Max Stolle parfois en duo avec Wesaly ou Wanieck ou encore Anton. Dans ces numéros, Court intégrait aussi des ours à collier (qu'il appelait plutôt ours de l'Himalaya ou du Thibet). Ces ours, plus petits et moins agressifs que leurs cousins nordiques, lui permettaient d'intercaler des passages comiques dans la routine. Court parvint à développer une certaine proximité avec certains de ces ours asiatiques. Violette l' « embrassait » sur la bouche ; l'ourse saisissait en réalité une friandise que son dresseur tenait entre les dents. Violette – un mâle en dépit de son prénom – devint un héros de littérature puisque le roman d'Alex Coutet, *La Charmeuse de Tigre*, s'ouvre sur sa fugue.

---

[202] TAIT Peta, *Fighting nature. Travelling menageries, animal acts and war shows*, Sydney, Sydney University Press, 2016, p. 196.

[203] Université d'Amsterdam, C09768.000, Affiche réalisée pour le Nouveau Cirque faisant la publicité pour les « 24 ours plongeurs », imprimerie Watelet, 1921. L'affiche comporte deux petites annotations manuscrites précisant qu'il s'agit d'ours polaires appartenant au cirque Carl Hagenbeck. L'écriture et la manière ressemblent fort à celles de Gustave Soury.

[204] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 130.

L'ours participe à des types de numéros plus variés que les autres « féroces ». Il opère ainsi le pont entre le monde des fauves et celui des animaux savants ou comiques. Le tableau suivant recense les mentions de numéros impliquant des ursidés relevées dans le corpus. Il précise aussi les différents modes de présentation, associés à un code couleur pour plus de lisibilité. On retrouve ainsi les numéros « en liberté » (ours savants ou comiques) en rose, les entrées de cage impliquant strictement des ours en marron, les numéros exclusivement composés d'ours blancs en bleu clair et les numéros de fauves mixtes réunissant ours et félins en jaune. Ce tableau comporte 55 entrées qui concernent 33 numéros différents. Ils se répartissent comme suit : 14 numéros « en libertés », 17 entrées de cage et 2 numéros de nature inconnue. Parmi les entrées de cage, 11 n'impliquent que des ours dont 8 ne concernent que des ours blancs. Restent donc 6 numéros mixtes (ours et félins). À noter que ces derniers se multiplient surtout à partir de la fin des années 1920, résultat direct de l'action d'Alfred Court. Pareillement, on voit plus fréquemment des ours blancs (que ce soit dans des groupes mixtes ou centrés sur l'espèce) dans les années 1930, ce qui s'explique par l'expansion du marché animalier au cours de la période. On le voit bien, dans l'entre-deux-guerres, deux modèles cohabitent concernant l'ours qui, pour reprendre les termes de Firmin Bouglione, n'est définitivement pas un fauve comme les autres[205].

[205] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 79.

Date	Présentation	Lieu	Type de numéro
1920	Rodofa (« clown »)	Pindairoska (Fête du Drapeau de la T. A.)	Ours savants (musiciens)
1921	Carl Herbig ?	Nouveau-Cirque	« Ours plongeurs » (ours blancs)
1922	?		Ours savants
	?	Cirque de Paris	Ours savants (cyclistes)
	Alfred Court	Zoo-Circus	Entrée de cage
1923	Tom Pouce et l'ours Martin	Kandaiche	Ours savant ?
	Samhson	Zoo-Circus	Ours savants ? (10 ours)
	Egelton (Alfred Court)		Entrée de cage
1924	Mombar		
	?	Cirque de Paris	Ours savants (comédiens)
1924-1927	Un des frères Amar	Amar	Entrée de cage (ours noirs)
1923-1925	Ramon Prieto	Périé	Entrée de cage (6 ours blancs appartenant au cirque Strassburger)
1925	Brecker	Cirque d'Hiver	Ours savants
	M. Kossyot	Great American Circus	Ours savants ?
	Vojtech Trubka	Zoo-Circus	Entrée de cage (ours blancs)
1926	Varga (Jésus Vargas)		Entrée de cage
1927	Mlle, Miss ou Mme Delpierre	Medrano	Ours savants
		Nava	
		Théâtre municipal de Rennes	Ours et chiens savants
	Vojtech Trubka	Zoo-Circus	Entrée de cage (mixte*)
	Albert Berg	Medrano	Ours savants
	Jésus Vargas	Zoo-Circus	Entrée de cage (mixte)
1928	Max Stolle (parfois avec Slovak)		
	Alfred Court		
	Vojtech Trubka		
	Albert Berg	Cirque de Paris	Ours savants
	Mme Mœlker	Cirque du Luna-Park	Entrée de cage (ours blancs)
	M. Krembser	Caroli	Ours savants
	Max Stolle	Arène Olympique**	Entrée de cage (mixte)
1928-1930	Un des frères Amar	Amar	Entrée de cage (ours noirs et blancs)
1929	Max Stolle et Wesaly	Cirque d'Hiver	Entrée de cage (mixte)
	Vojtech Trubka		
1930	Jules Glasner	Bureau	Ours savants (écuyers)
		Medrano	
	Carl Herbig	W. Hagenbeck**	Entrée de cage (ours blancs)
	Max Stolle et Wanieck		Entrée de cage (mixte)
	Wanick	Bostock	
	?	Krone	Entrée de cage (ours blancs)

<table>
<tr><td rowspan="2">1931</td><td>Auguste Wehrli[206]</td><td>W. Hagenbeck**</td><td>Entrée de cage (ours blancs)</td></tr>
<tr><td>Kautzki</td><td rowspan="2">Medrano</td><td>Ours savants</td></tr>
<tr><td rowspan="4">1932</td><td>Alfred Kaden</td><td rowspan="2">Entrée de cage (mixte)</td></tr>
<tr><td>Max Stolle</td><td rowspan="2">Cirque d’Hiver</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Albert Berg</td><td rowspan="2">Ours savants</td></tr>
<tr><td>Cirque d’Hiver en tournée</td></tr>
<tr><td>1932-1937</td><td>Ali Amar</td><td>Amar</td><td>Entrée de cage (ours blancs)</td></tr>
<tr><td>1933</td><td>Admaski</td><td rowspan="2">Cirque d’Hiver</td><td>Ours savants</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1934</td><td>?</td><td>Entrée de cage ? (o. blancs)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Alfred Court</td><td>Olympia**</td><td rowspan="2">Entrée de cage (mixte)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1935</td><td>Pourtier</td></tr>
<tr><td>Albert Berg</td><td rowspan="2">Medrano</td><td>Ours savants</td></tr>
<tr><td rowspan="3">1936</td><td>Alfred Court</td><td>Entrée de cage (mixte)</td></tr>
<tr><td>« Une fête en Sibérie » (ours et otaries)</td><td>Pinder</td><td>?</td></tr>
<tr><td>?</td><td>Piédon</td><td>?</td></tr>
<tr><td>1937</td><td>Anton</td><td>Cirque d’Hiver</td><td>Entrée de cage (mixte)</td></tr>
<tr><td>1939</td><td>Albert Berg</td><td>Amar</td><td>Ours savants</td></tr>
<tr><td colspan="4">* La mention mixte indique que les ours sont présentés dans un ensemble de fauves plus diversifié.
** Direction Court.</td></tr>
</table>

Tableau 6 : Mentions des numéros d’ours relevées en France entre 1919 et 1939.

III) Savants et comiques

Le cas de l’ours conduit à s’interroger sur celui plus large des animaux comiques et savants. Si le plantigrade occupe une position hybride, la plupart des espèces se voient imposer un statut plus clair. Le dressage comique a ainsi ses coqueluches : cochons, oies et bêtes de la ferme d’une façon générale, chiens, otaries ou encore singes. Ces présentations forment une même famille de numéros, puisque l’étiquette « savante » ou « comique » dont on affuble ses participants animaux possède la même origine. Dans les deux cas, le numéro consiste en une anthropomorphisation de l’animal, dressé à reproduire des attitudes et des gestes « humains ». Le comique résulte du décalage produit par cette situation (on ne s’attend pas à voir un ours ou un singe porter des habits), mais également du fait que l’animal n’est pas forcément adapté au tâche que l’on exige de lui et donc s’en acquitte plus grossière qu’un être humain. Mais dans le même temps, le fait qu’il y parvienne montre qu’il est au-dessus de ses

[206] Wehrly remplace Herbig à la tête des ours blancs d’Hagenbeck au programme du cirque W. Hagenbeck des Court pour la saison 1931 ; toutefois il s’agit du même numéro. MUCEM, Sou.11.137.1 (1931).

semblables puisque il parvient à se rapprocher un peu de l'espèce humaine supérieure. Le crédit en revient bien sûr au dresseur ; ces numéros fonctionnent ainsi en démonstrations des vertus de l'éducation. Dans le cas où l'homme (souvent un clown) et l'animal sont partenaires on observe pareillement cette double connotation comique et savante : comique car l'homme se rabaisse au niveau de l'animal en devenant son « partenaire » et savante car l'animal, au contraire, s'élève à travers cette association. Dans tous les cas, le comique de ces numéros repose sur un humour transgressif puisqu'il brouille la frontière naturelle entre humain et animal.

A) Chiens, chats, perroquets et perruches : petits animaux savants

Les numéros de petits animaux (chiens, chats, petits singes et parfois les trois en même temps) se composent généralement de scénettes « jouées » par les animaux, costumés et dressés à marcher sur leurs membres postérieurs. Le numéro d'Arnozi, vu par Thétard au Cirque d'Hiver en 1935, se terminait par « l'enterrement du fox-terrier que conduisent un macaque, cocher de corbillard fantaisiste, et un mandrille [*sic*] affublé d'une étole de bedeau », un final « drôle et bon enfant », pour le chroniqueur[207]. On peut aussi les dresser à danser, pousser divers objets – comme des landaus – ou encore réaliser des exercices acrobatiques à l'imitation de l'être humain (équilibres sur les pattes, saut périlleux). Ces entrées mobilisent fréquemment la notion de famille. Contre-nature au dernier degré, ces familles multi-espèces produisent un effet comique de part leur décalage. Un autre grand classique de ce genre d'attraction est celui du singe ou du chien écuyer, comme sur l'affiche ci-contre (Figure 109). À nouveau, le numéro repose sur une association contre-nature

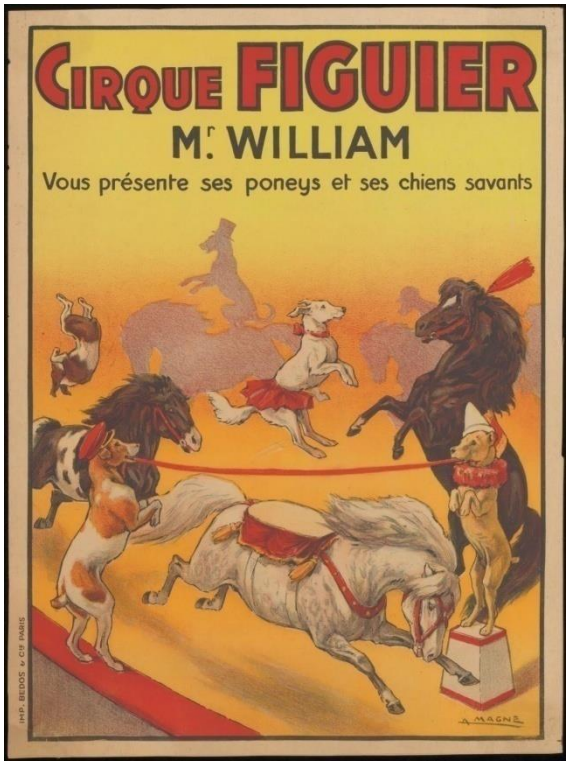

Figure 109 : « Cirque Figuier : Mr. William vous présente ses poneys et ses chiens savants », affiche d'Antonin Magne, Bedos & Cie, années 1930, 39.5 x 29.3 cm (MUCEM, C13900.000).

[207] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 02/04/1935, p. 8.

d'animaux qui ne se croiseraient jamais dans leur environnement (singes et équidés) ou n'entreraient jamais en contact de cette manière-là. Ce mode de présentation des animaux « savants » est très ancien. Au Moyen Âge, on retrouvait déjà les mêmes acteurs : chiens, singes, lièvres (pouvant être remplacé au XIXe et XXe siècle par le lapin) ou écureuils (que l'on ne voit plus guère en revanche à l'époque contemporaine). À l'instar des hommes qui les présentaient sur les foires, ces animaux étaient tous de « grands réprouvés ». Le chien était considéré comme une bête « vile et impure » avant d'être le meilleur ami de l'homme. Le lièvre – que l'on pensait hermaphrodite – incarnait « la sexualité exacerbée, voire déviante ». Le singe, « plus abominable encore », représentait l'animal diabolique par excellence : hypocrite, simulateur, obscène et « d'une laideur effroyable ». Enfin, on percevait l'écureuil comme le « singe de la forêt » et on lui prêtait les mêmes tares[208].

Au XXe siècle, l'image de ces animaux s'est en grande partie retournée. Cependant, ceux qui les présentent restent assez mal considérés. Ce genre de numéros – notamment le dressage des petits singes – semble en effet particulièrement associé aux Roms, comme le dressage des ours. Or les méthodes qu'on leur prête pour obtenir leurs résultats heurtent les sensibilités. Thétard explique par exemple que pour soumettre un singe, les « Romanis […] attachaient parfois leurs élèves quadrumanes et leur mordaient les oreilles jusqu'au sang[209] ». Ces pratiques auraient été reproduites par d'autres dresseurs. Or, le public s'émeut beaucoup plus d'un fox-terrier ou d'un macaque battu que d'un lion « corrigé ». De fait, les présentations de petits animaux savants ne font pas l'unanimité. Dès 1923, le dramaturge et chroniqueur Edmond Sée (1875-1959) s'interroge dans les colonnes du *Petit Parisien* sur la condition des animaux de cirque. À propos des lions, tigres et autres éléphants il ne déplore rien. En revanche, il exprime sont malaise concernant les numéros d'animaux savants. Ceux qui lui inspirent le plus de peine sont les singes. Mais il cite également les chevaux, les perroquets et les « phoques » qui « dégagent tant de mélancolie » sur la piste[210]. Les amateurs eux-mêmes reconnaissent que les petits animaux (chiens et singes surtout) sont plus sujets à la maltraitance que les gros : « […] les petits animaux sont malheureusement parfois brutalisés, bien que les dresseurs emploient de plus en plus la manière douce », déplore Thétard[211]. Les

---

[208] PASTOUREAU Michel, *L'ours… op. cit*. p. 229.
[209] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 421.
[210] SÉE Edmond, « Animaux savants », *Le Petit Parisien* du 06/04/1923, p. 2.
[211] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : trapézistes et fauves dressés. […] Des singes à Medrano », *Le Petit Parisien* du 20/12/1929, p. 6.

sœurs Vesque dénoncent pour leur part le clown-dresseur Pepino et le dresseur de chiens Ecifiero dont les procédés de dressage sont « fâcheusement connus au cirque[212] ».

Les oiseaux constituent une catégorie un petit peu à part d'animaux savants en la mesure où, ne s'agissant pas de mammifères, on ne les perçoit pas tout à fait comme les chats, chiens ou singes éduqués. Dans les faits les numéros d'oiseaux ou de mammifères partagent une majorité de codes. L'oiseau vole et chante. Il est gracieux, libre mais pas nécessairement « sauvage ». Il fait d'ailleurs l'objet d'une association avec la paix. Pour ces raisons, les oiseaux sont la plupart du temps présentés par des femmes d'autant plus qu'au cirque il s'agit surtout de petits oiseaux (l'association avec les oiseaux de proie, chasseurs, seraient en effet plutôt masculine). Cette association entre le féminin et l'aviaire se perçoit d'ailleurs à travers la mode puisque les plumes – notamment celles d'autruches – sont surtout utilisées dans la confection d'accessoires féminins. Les oiseaux utilisés au cirque sont principalement les pigeons – ou colombes – et les psittaciformes (perroquets et perruches). La présentation des premiers résulte plutôt de la manipulation, prétexte à évocation poétique. Tilly Rancy (née Price) présente un numéro du genre au Cirque d'Hiver en 1932, dans la pantomime intitulée *La Chasse au Cerf* ; d'après Henry Thétard, l'Anglo-Française remporte un « éclatant succès[213] ». Il distingue encore ce numéro en 1935, alors lorsqu'il figure au programme d'Amar[214].

Le cas des perroquets est plus intéressant. Le zoologue allemand Alfred Brehm (1829-1884) les qualifie de « singes ailés[215] ». Marika Maymard reprend l'expression dans son article sur les oiseaux savants[216]. Il est vrai que la formule s'adapte parfaitement à la manière dont les psittaciformes sont mis en scène. L'intelligence supérieure de ces oiseaux est mise à contribution pour leur faire réaliser de petites pantomimes intégrant des pratiques humaines. La morphologie de ces oiseaux étant en revanche fort éloignée du corps humain, l'effet produit par ces imitations n'est pas tout à fait le même. On s'étonne surtout que ces animaux dépourvus de bras et de mains parviennent à s'acquitter de tâches telles que tracter un carrosse miniature ou hisser un drapeau. Leurs belles couleurs, leur chant et leur démarche un peu pataude lorsqu'ils évoluent au sol les rendent sympathique au public. Comme dans tous les

---

[212] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°8 (1927), p. 28.
[213] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 22/01/1932, p. 6.
[214] *Id.*, « Chronique du cirque. Le cirque Amar à la Porte d'Italie », *Le Petit Parisien* du 16/01/1935, p. 8.
[215] BREHM Alfred, *Les oiseaux, moeurs, chasses, combats, captivité, domesticité, acclimatation, usages et produits* (éd. française revue par Zéphirin Gerbe), t. 1, Paris, J.-B. Baillière et Fils, v. 1880.
[216] MAYMARD Marika, « Les oiseaux » sur *cirque-cnac.bnf.fr* [en ligne], https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/dressage/animaux-savants/les-oiseaux (consulté le 08/04/2021).

numéros du genre, la mise en scène des vertus de l'éducation est au cœur du programme. Outre les différentes tâches inculquées aux oiseaux, elle se matérialise surtout par la maîtrise qu'à acquis leur dresseur sur leur vol. Les volatiles, en effet, ne s'envole que sur commande et, une fois en l'air, seule la puissance de l'éducation qu'ils ont reçue garantit leur retour auprès de leur dresseur – c'est du moins ce que l'on cherche à montrer car des incidents surviennent parfois, comme nous allons le voir. À travers leur journal aussi bien que leurs aquarelles et travaux préparatoires, les sœurs Vesque ont bien documenté le numéro de la Danoise Fanny Nomano. Celui-ci apparaît comme un modèle du genre et fera office d'étude de cas. Les Vesque ont vu ce numéro deux fois au cours de l'année 1924, chez Alphonse Rancy en mars puis au Cirque d'Hiver en octobre. Au Cirque d'Hiver, elles livrent un aperçu de ce qui se déroule en coulisse avant l'entrée en piste des protagonistes.

> Mme Fanny Nomano, ses cacatoës, ses cages et ses tables encombrent l'entrée. Elle est fort entourée et paraît y prêter peu d'attention. Elle donne ses ordres en danois à plusieurs hommes, l'un d'eux en uniforme rouge du cirque me fait l'impression d'être spécialement attaché à la dresseuse et à ses perroquets. Les mignons oiseaux caressent leur maîtresse se perchent sur son épaule en frottant leurs petites têtes sur le cou rond et le bras plaqué de blanc-gras de la superbe dresseuse en robe du soir blanche et argent. Le numéro de Fanny Nomano est exactement celui qu'elle donnait chez Rancy au mois de mars[217].

Outre des cacatoès (à voir les illustrations, possiblement des cacatoès à huppe jaune – *cacatua galerita* – qui font des animaux de compagnie fort appréciés[218]), le numéro comporte un ara bleu, un ara rouge et un « rosalbin » (cacatoès rosalbin – *eolophus roseicapilla* – au plumage rose et gris)[219]. Sur un autre document (Figure 110), les sœurs Vesque ont également représenté un petit perroquet vert qui appartient certainement au genre des amazones (*amazona*). Le numéro repose sur un nombre important d'accessoires, ouvragés dans un style très décoratif et gracieux. Au cours de leur routine, les oiseaux exécutent du « trapèze volant », s'exercent sur trois barres fixes, traversent une corde raide, montent sur un carrousel, tractent un carrosse ou hissent des drapeaux (le français, le danois et la bannière étoilée notamment)[220]. L'aquarelle réalisée par les sœurs Vesque reprend une partie de ces exercices. Dans l'extrait qui précède, on note que le ton change radicalement par rapport à celui employé

---

[217] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°5 (1924), p. 108.
[218] THOMAS Kyle, « *Cacatua galerita* », sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2007, https://animaldiversity.org/accounts/Cacatua_galerita/ (consulté le 08/04/2021).
[219] MUCEM, 1968.102.2274.1. Un autre oiseau porte le nom de rosalbin, le quéo rosalbin (*rhodinocichla rosea*), une variété de passereau américain. Cependant, c'est bien un psittaciforme qui est représenté sur ce croquis.
[220] MUCEM, 1968.102.2554.

pour parler de Martha la Corse. Il ne s'agit plus de fauves mais d'oiseaux, de « mignons oiseaux » : Fanny Nomano est donc à sa place. Le numéro apparaît comme un tour de charme, présenté par une charmante dresseuse et réalisé par de tout aussi charmants perroquets. La femme comme les oiseaux sont des êtres délicats. Au terme du numéro vu au Cirque d'Hiver d'ailleurs, le cacatoès rosalbin s'échappe au moment de réintégrer sa cage. « Après avoir bien voleté », il se pose au beau milieu de la piste alors que la cavalerie s'apprête à faire son entrée. Un peu courroux, le dresseur, M. Orlando, arrête ses chevaux et un jeune homme, vient « bien doucement » présenter son doigt au perroquet qui s'y perche « sans se faire prier ». On constate les égards avec lesquels sont traités ces oiseaux, considérés comme des êtres délicats. Cela témoigne peut-être aussi de la valeur d'un perroquet dressé. On sait en effet que la mortalité des oiseaux importés s'élève à des taux particulièrement élevés (voir à partir de la page 453). On note enfin la classique infantilisation de l'animal qui, après avoir fait une bêtise, cherche rapidement à retrouver la rassurante présence humaine.

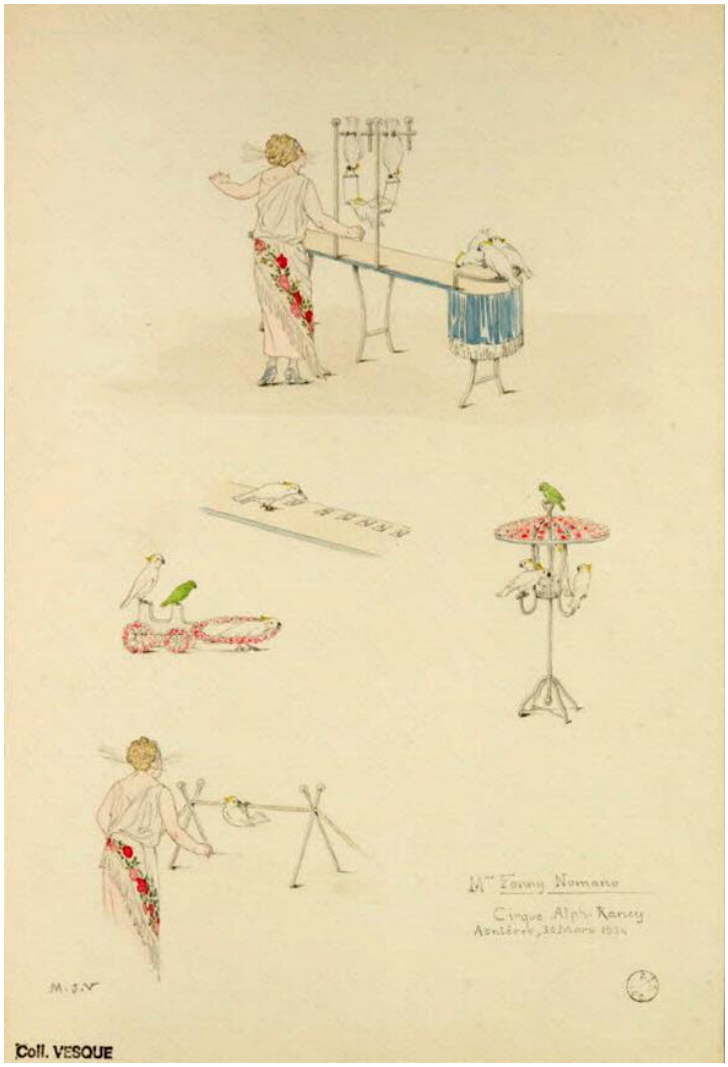

Figure 110 : Mme Fanny Nomano au cirque Alphonse Rancy (Asnières), aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1924, 29.8 x 20.1 cm (MUCEM, 1968.102.2276.2).

Reste à évoquer le cas des perroquets parleurs qui proposent ce qu'aucun autre animal n'est capable de faire : imiter le langage humain. Bien sûr, l'animal ne parle pas vraiment ; il reproduit un son qu'on l'a entraîné à répéter sur commande. Néanmoins, pour un dresseur prétendant faire l'apologie de l'éducation, les facultés vocales de certains perroquets sont une aubaine. Dans les années 1930, Rémy Ventura présente avec son perroquet Coco un numéro entièrement construit autour de la faculté prétendue du volatile à deviser. « [Coco] chante, rit et danse en parfaite synchronisation avec son maître qui le fait, d'ailleurs, valoir avec un art prodigieux », décrit Thétard. Il sous-entend bien que la spontanéité apparente de l'oiseau résulte en réalité d'un travail de mise en scène de la part de son dresseur. On constate une fois de plus que, dès lors que les choses redeviennent sérieuses (il s'agit tout de même de faire parler un oiseau autrement dit de lui faire franchir la frontière entre le monde humain et le monde animal), on retrouve un homme à la présentation et non plus une femme. Les perroquets jaco ou « gris du Gabon » (*psittacus erithacus*) sont réputés pour leurs facultés vocales. Thétard précise en revanche que Coco appartient à une espèce de perroquets verts[221]. Une photographie conservée par le CNAC laisse penser qu'il pourrait s'agir d'un grand éclectus (*eclectus roratus*)[222]. Pour clôturer le volet des oiseaux savants, on mentionnera une affiche du cirque Mogador datant de 1938 (reproduite en page 93) sur laquelle apparaît un étrange numéro de paons. Dominique Denis confirme que de tels numéros ont existé, notamment au XIXe siècle[223]. Il semble à nouveau s'agir d'une prérogative féminine – les paons ne parlent pas… On effectuera une dernière incursion ornithologique en fin de chapitre pour évoquer le sort des oiseaux cantonnés à la ménagerie.

B) Le clown et la basse-cour : cochons, oies, mules, etc.

L'association du clown aux animaux de la ferme est ancienne et trouve son origine dans la nature même du clown qui incarne, à l'origine, un paysan. Il possède de fait une affinité initiale avec le monde animal et s'accompagne fréquemment d'animaux. Ainsi, au XIXe siècle, le partenaire attitré du clown-dresseur était le cochon. Gerónimo Medrano, « Boum-Boum », entrait en piste avec l'un d'eux tout comme Sarrasani à la fin du siècle qui,

---

[221] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Animaux dressé à Medrano », *Le Petit Parisien* du 25/04/1936, p. 9.
[222] CNAC, archives Ali Héritier, Rémy Ventura et son perroquet Coco, photographie. Le cliché est visible en ligne à l'adresse suivante : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0998.htm (consulté le 19/05/2021).
[223] DENIS Dominique, « Paon » dans *Encyclopédie… op. cit.*

avant de devenir un directeur célèbre, connut une première carrière de clown[224]. Cette association entre le clown et le cochon semblent moins systématique dans l'entre-deux-guerres. On la rencontre toujours de temps en temps, néanmoins. Un cochon figure par exemple dans le « cirque miniature » du clown Pepino vu, entre autre, au Nouveau-Cirque (1923-1924) et dans de nombreux music-halls. Le « professeur » Antonio en présente un autre au côté de chiens et singes (Nava, 1927) tandis que le nain Tintin associe plutôt le porc à l'âne (Nava, 1929). Chez Bureau en 1938, les cochons d'Octavis partagent la piste avec des oies. La même année, chez Medrano, Sobbot choisit de les présenter seuls. Le statut du cochon n'a plus de commune mesure avec celui qu'il possédait au XIXe siècle. Certains contemporains constatent ce recul et c'est ainsi qu'en décembre 1938 un journaliste du *Progrès de la Somme* fait référence aux cochons de Sobbot dans la colonne des échos :

> Depuis bien des années, il avait disparu de la piste du Cirque, ce petit cochon rose et grassouillet à souhait qui fut pour tant de clowns célèbres, un partenaire docile. Et voici qu'un dresseur de cochons figure actuellement au programme du Cirque Médrano. Gageons que les clowns, si le goût du public en décide ainsi, vont, à nouveau, faire appel au concours du partenaire trop longtemps délaissé.

Après avoir cité plusieurs clowns du XIXe siècle qui utilisaient le cochon, le journaliste conclut : « Vieux souvenirs d'un temps où le cirque gardait intact son prestige[225]. »

L'on peut apporter plusieurs explications au déclin du cochon. La première et la plus évidente tient à une usure du modèle. Après des décennies partagées avec le cochon, il était indispensable pour le clown de se renouveler. Mais cette perte d'intérêt pour l'espèce a aussi des raisons plus profondes liées aux évolutions du métier de clown. L'âge d'or de l'association entre le clown et le cochon correspond aussi à l'âge d'or du cirque équestre. Au XIXe siècle, le spectacle du cirque s'adresse à la haute-société. Le clown et son cochon incarnent alors le monde paysan, c'est-à-dire les classes populaires, méprisées des élites. À travers le clown, le public du cirque se moquait alors des classes populaires. Au sortir de la Grande Guerre, le public du cirque a changé ; le spectacle s'est popularisé et les clowns changent de cible. Le rapport s'inverse et, désormais, beaucoup d'entrées clownesques tournent les élites en dérision. La place du cochon se justifie plus difficilement dans ce nouvel ordre comique.

---

[224] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Un groupe de littérateurs et de journalistes français à la première berlinoise du Cirque Sarrasani », *Le Petit Parisien* du 20/02/1930, p. 7.
[225] « Le partenaire », *Le Progrès de la Somme* du 04/12/1938, p. 3.

Ponctuellement les clowns s'entourent d'autres animaux. Le second après le cochon est l'oie, à qui sa démarche pataude offre naturellement une allure comique. Le « dressage » d'oies est expéditif, selon Firmin Bouglione : « On les achète le matin au marché, on les présente le soir même. » Il suffit pour cela de les enfermer dans un réduit jusqu'à leur entrée en piste. Trop heureuses d'être enfin libérées, les volailles ne se font pas prier pour se dégourdir les pattes. « Le dresseur, alors gesticule et fait claquer son fouet tout en débitant ses calembours. » Tout n'est qu'effet de mise en scène ; il suffit d'effrayer judicieusement la troupe pour la pousser dans une direction ou une autre, la forcer à sauter une barrière, etc. Si l'on passe la partition adéquate, elles deviennent des « oies danseuses ». Un peu de grain permet de leur faire réintégrer leur caisse. « Au bout d'un certain nombre de séances, la routine est créée », conclut le dresseur[226]. Comme le cochon, les oies sont un reliquat nostalgique du cirque fin de siècle. On en retrouve souvent dans les établissements plus modestes, car elles ne sont pas coûteuses à obtenir ou entretenir. On en voit par exemple au cirque Antonio – ou Continental, selon les saisons – où elles sont présentées aux côté de chiens par le patron, le clown Antonio Fattore. « Le clou du spectacle du Cirque Fanni était les funérailles de l'oie vedette, *Nini Patte en l'air* », révèle Dominique Denis[227]. Chez Zanfretta, elles entrent en piste sous la direction du clown blanc Tony Zanfretta[228]. Parfois, les oies foulent des pistes plus huppées. Alors que les animaux exotiques sont encore rares, en 1923, Medrano programme un numéro d'oies. Le clown Babylas s'est fait une spécialité de leur « dressage ». En décembre 1927, le cirque radiophonique de Radio-Paris joue même un sketch intitulé « Bilboquet et ses oies » ; une dizaine d'années plus tard, en janvier 1938, l'auguste partagee cette fois le micro avec un « cochon ». Certains clowns présentent aussi des mules ou des ânes récalcitrants. D'autres s'accompagnent de chiens ou de singes. Pour sacrifier au goût du temps, il arrive que les amuseurs choisissent des partenaires plus exotiques. En 1931 chez Bureau, l'auguste Well entre ainsi en piste avec un zèbre. Le zèbre, qui est en quelque sorte l'âne africain, l'assiste peut-être dans une réinterprétation exotique du numéro de la mule récalcitrante. L'année suivante, Rancy annonce aussi un zèbre comique. Un autre comique exotique est le kangourou boxeur sur lequel tout à déjà été dit (cf. p. 298).

---

[226] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit*. p. 269-270.
[227] « Oie » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*
[228] BARRIER Robert et Philippe, *A la découverte des cirques ambulants*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1995, p. 195.

Au cirque, les animaux de la ferme ne sont certes pas l'apanage des clowns. Et ils ne sont pas toujours là pour des raisons artistiques. Certains suivent la tournée pour être mangés l'heure venue. Toutefois, il y a aussi d'autres motifs. Gustave Soury nous apprend qu'en octobre 1921, la ménagerie Marcel achète « un jeune porc » pour 30 francs. S'il s'était agi d'un animal voué à la consommation humaine ou animal, l'affichiste n'en aurait certainement pas fait mention. Il précise même son prénom : Joseph[229]. Si ce n'est pour le manger, pourquoi cette ménagerie importante qui, au même moment, exhibent des lions, une panthère ou encore deux kangourous, fait-elle l'acquisition d'un animal aussi trivial ? Pour obtenir une explication, il faut se tourner vers Henry Thétard qui nous apprend que, dans le milieu, le cochon est considéré comme un animal porte-bonheur, tout comme le bouc et l'éléphant. Cependant, « ils ne portent bonheur que si l'on feint d'ignorer leur puissance bénéfique. » Thétard rapporte l'anecdote suivante :

> Voici quelques deux ans, je rendais visite à des amis, propriétaires d'un cirque ambulant alors monté dans une île de la Seine […]. Sous les roues d'une voiture j'aperçus deux porcelets fouinant dans l'herbe.
>
> — On les emmène avec nous pour les engraisser, me dit la directrice avec une nuance d'embarras. En fin de saison, on les mangera.
>
> Je souris. Le directeur me regarda et hocha la tête. Il savait ce que je pensais : s'il n'y a que ceux là sur terre, nous ne mangerons plus de boudin. Mais je me gardai de le dire[230].

Thétard écrit cela en 1952 où les superstitions restent vivaces dans la profession. Le cochon Joseph meurt accidentellement quelques jours après son arrivée à la ménagerie Marcel. Assurément, cela n'a pas dû être perçu comme un signe favorable par ses propriétaires.

Il en va de même du bouc, en dépit de ses attributions diaboliques plus anciennes. Thétard explique que « le fétiche du cirque Sarrasani » était le bouc à quatre cornes Peterlé. Un jour, Sarrasani demanda au chroniqueur : « Savez-vous pourquoi je garde cette bête ? Ce n'est pas un phénomène bien curieux mais j'ai remarqué qu'il n'y avait jamais d'épidémie dans une ménagerie où se trouve un bouc. Leur odeur doit assainir l'atmosphère. » « Tous les artistes et employés de Sarrasani disaient de même […]. » En conséquence, on passait tout à ce bouc qui, d'après Thétard, était devenu « le goinfre le plus mal élevé de sa corporation[231] ».

---

[229] MUCEM, Sou.4.152.2.
[230] THÉTARD Henry, « Le cirque : son public - son spectacle - ses acteurs », *Revue des Deux Mondes*, décembre 1952, p. 687-703.
[231] *Ibid.*

Pour ce motif ou un autre, la ménagerie Marcel posséde aussi son bouc à quatre cornes dans la seconde moitié des années 1920[232].

C) L'otarie, un chien amphibie ?

En 1920, cela fait déjà longtemps que l'industrie du divertissement exploite des pinnipèdes. C'est en exhibant des phoques ramenés vivants par ses pêcheurs que le dynaste Gottfried Hagenbeck (1810-1887), alors poissonnier, aurait lancé la fortune familiale en 1848[233]. Au XVIIIe siècle déjà, on montrait ponctuellement des phoques ou des otaries lors des foires[234]. Les pinnipèdes ont fait leur entrée au cirque dans le courant du XIXe siècle[235]. Dans les sources comme dans le langage commun, une confusion existe entre phoques et otaries, les secondes étant souvent désignées comme les premiers. Parfois, on retrouve aussi l'expression « lion de mer » ou « lion marin », plus sensationnelle, comme tout ce qui renvoie aux grands fauves. En dépit de ce que l'on peut lire, la plupart des « phoques » annoncés sont bien des otaries – c'est-à-dire des membres de la famille des *otariidae*. Néanmoins, en l'absence de précision un doute subsiste parfois car, à quelques occasions, d'authentiques phoques (*phocidae*) ont bel et bien été dressés. Le fond Soury comporte par exemple une photographie – prise en Allemagne – du nommé Weston qui, en tenue d'officier de marine, supervise trois phoques musiciens[236]. Ces animaux appartiennent sans aucun doute possible à la famille des *phocidae*. Le cliché n'est pas daté mais paraît antérieur à 1914. Dans la majorité des cas cependant, on préfère les otaries aux phoques. Cela tient à une raison simple : les otaries possèdent, grâce à leur morphologie, des possibilités physiques sur terre ferme supérieures à celle des phoques, ce qui les rend plus intéressantes pour les dresseurs.

En 1935, M. Wallenda, époux d'Else (on trouve aussi Elsie ou Elsa) Wallenda, l'une des principales dresseuses d'otaries des années 1930, apprend à un journaliste de *L'Ouest-Éclair* que leurs pensionnaires sont des otaries de Californie (*zalophus californianus*). Il explique qu'on les capture au lasso, depuis des vedettes. Elles sont ensuite contraintes à un jeûne de quinze jours avant d'être nourries au poisson mort puis, après deux semaines de plus, au poisson vivant. « La partie la plus difficile du dressage, c'est l'acclimatation ; les lions

---

[232] MUCEM, Sou.4.168.2, Sou.4.156.1.
[233] RIVIÈRE Gaëtan, « Carl Hagenbeck et les animaux : *Von Tieren und Menschen* (1908), entre mémoires et publicité d'un homme », Allemagne d'aujourd'hui, n°230, 2019, p. 103-115.
[234] BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos… op. cit.* p. 76.
[235] « Otarie » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit*.
[236] MUCEM, Sou.9.112.1.

marins, en effet, changent d'élément, passent de l'eau de mer à l'eau douce. Pendant 7 ans, ils sont sujets à des maladies, ils sont sans appétit, pleins de petits vers. » Mais au terme de cette longue période d'adaptation, ils sont « enfin robustes, adaptés à leur nouvelle existence ». Le dressage s'effectue sans coups et s'opère sur le mode de la récompense. Les otaries, dotées d'une vive intelligence, apparaissent comme de bons sujets[237]. À ce propos, Henry Thétard a écrit : « L'otarie est, on le sait, le plus intelligent et le plus adroit représentant de la famille des phoques. M. Hachet-Souplet a dit avec raison qu'on pouvait la comparer à un chien légèrement engourdi — mentalement s'entend, car, au physique, les otaries sont singulièrement dégourdies[238]. » Le dressage peut s'effectuer assez rapidement. En 1938, Armand Guerre, un autre dresseur de pinnipèdes célèbre, perd l'intégralité de ses lions de mer (signe que l'acclimatation ne se fait pas toujours sans heurts) mais réussit à monter un nouveau numéro en quelques semaines[239].

La gamme des exercices inculqués aux otaries se révèle étonnement large. Elles se font jongleuses avec Palermo[240] ou « chanteuses » comme miss Aqua[241]. Celles de Guerra sont simplement décrites comme « savantes »[242]. Dans le numéro d'Else Wallenda, elles se lancent des ballons mais tiennent aussi l'équilibre ; pour le final, on les attelle à un char[243]. Un projet d'affiche allemand de 1934 résume bien l'éventail de leurs possibilités (Figure 111). Les otaries amusent par leurs attitudes et génèrent un comique lié à l'incongruité de leur présence sur la piste, sèche, d'un cirque. Elles inspirent la sympathie du public car leur travail dégagerait une « joie visible[244] ». Jacques Peuchmaurd décrit d'ailleurs l'espèce comme « le clown de la ménagerie[245] ». Cette côte de sympathie explique certainement la manière avec laquelle l'otarie a marqué les esprits. L'otarie soutenant un ballon au bout de son museau s'est imposé comme l'un des clichés les plus communs de l'imaginaire circassien. Pourtant, comme on peut le voir sur le tableau suivant (Tableau 7), les numéros d'otaries se font relativement rares. L'aisance avec laquelle ces animaux se meuvent hors de leur « élément

---

[237] « Des lions… marins dans le désert… du Champ de Mars », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 18/07/1935, p. 7.
[238] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : les quatre sisters Facory […] », *Le Petit Parisien* du 08/04/1929, p. 2.
[239] *Id.*, « Chronique du cirque. A Medrano : Miss Tamara, les Varadys, King Kong Perdue », *Le Petit Parisien* du 06/10/1938, p. 8.
[240] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : les quatre sisters Facory… art. cit. »
[241] *Id.*, « Chronique du cirque. Animaux dressés à Medrano », *Le Petit Parisien* du 25/04/1936, p. 9.
[242] *Id.*, « Chronique du cirque. Le nouveau programme du Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 15/11/1934, p. 9.
[243] *Id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 12/11/1932, p. 7.
[244] *Id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 16/04/1935, p. 8.
[245] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime le Cirque… op. cit.* p. 183.

naturel » suscite l'étonnement admiratif défini par Hugues Hotier[246]. En effet, certains prennent toujours les pinnipèdes pour des poissons. En 1933, un journaliste de *L'Intransigeant* explique qu'une vache de mer (un phoque) vaut 24 000 francs en affirmant qu'il s'agit d'un poisson[247]. Il arrive que, dans les cirques équipés, on présente ces mammifères amphibies dans des bassins où ils peuvent démontrer de leur aisance et de leurs attitudes « naturelles ». En 1919, le « phoque » présenté au Nouveau-Cirque par la danseuse Yvonne Degraine bénéficiait certainement de la piste nautique. Il est probable que les numéros programmés en 1921 et 1923 aient également inclus une partie aquatique.

Figure 111 : Numéro d'otaries, affiche, ateliers Adolph Friedländer, 1934 (Université d'Amsterdam, TEY0010003225).

[246] HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 122.
[247] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », art. cit.

<table>
<tr><th>Année</th><th>Numéro</th><th>Cirque</th><th>Année</th><th>Numéro</th><th>Cirque</th></tr>
<tr><td>1919</td><td>« Yvonne Degraine (danseuse) et le phoque »</td><td rowspan="3">Nouveau-Cirque</td><td rowspan="4">1935</td><td>Palermo</td><td rowspan="2">Cirque d’Hiver</td></tr>
<tr><td>1921</td><td>Cap. Williams</td><td rowspan="2">Else Wallenda</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1923</td><td>« Phoques comédiens »</td><td>Bureau</td></tr>
<tr><td>« Bichette, phoque comédienne (sic) »</td><td>Medrano</td><td>Mme Sampion Bouglione</td><td>Bouglione</td></tr>
<tr><td>1927</td><td>Cap. Wintson</td><td>Cirque de Paris</td><td>« Charlie le Phoque »</td><td rowspan="2">Medrano</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1928</td><td rowspan="2">Cap. Billyck</td><td>Barnum’s</td><td rowspan="3">1936</td><td>« Miss Aqua » (otarie)</td></tr>
<tr><td>Arène olympique</td><td rowspan="3">Les Guerre (Armand et Jeannette)</td><td>Pinder</td></tr>
<tr><td>1929</td><td rowspan="2">Palermo</td><td>Cirque de Paris</td><td>Nouveau cirque de la rive gauche</td></tr>
<tr><td>1930</td><td>Cirque d’Hiver</td><td rowspan="2">1937</td><td>Amar</td></tr>
<tr><td>1931</td><td rowspan="2">Else Wallenda</td><td>Medrano</td><td>Cap. Frohn</td><td rowspan="2">Medrano</td></tr>
<tr><td>1932</td><td rowspan="2">Cirque d’Hiver</td><td rowspan="2">1938</td><td rowspan="2">Les Guerre</td></tr>
<tr><td>1934</td><td>Guerra</td><td>Amar</td></tr>
</table>

Tableau 7 : Mentions de numéros impliquant des pinipèdes relevés dans le corpus entre 1919 et 1939.

D) Les singes

Les singes, écrit Henry Thétard, sont des « acteurs de la première heure du vieux cirque[248] ». On en distingue deux grandes familles : les singes de l’Ancien Monde (*catarrhini*) en Asie et en Afrique et ceux du Nouveau Monde (*platyrrhini*) qui peuplent le continent américain. Pour des raisons pratiques et culturelles, ce sont essentiellement les premiers que l’on retrouve en France. Les catarrhiniens peuplent en effet la plupart des colonies françaises et sont donc plus aisés à obtenir ; de plus, les plus grandes, et donc spectaculaires, espèces de primates appartiennent à ce clade. Cela n’empêche pas de retrouver, sporadiquement, des singes américains derrière les grilles des voitures-cages françaises. Depuis le XVIIIe siècle, selon Thétard, les espèces les plus représentées en Europe sont les macaques, les cercopithèques (qu’il qualifie encore de « guenons »), les babouins et les mandrills. Il faut encore y ajouter, de manière plus récente (années 1900), les chimpanzés. Tous sont bien des singes africains ou asiatiques.

[248] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 429.

1) « Petits » singes

Les « petits » singes – qu'il serait plus juste de qualifier de singes à queue – se distinguent du chimpanzé par la manière dont ils sont mis en scène. Ces primates possèdent une physionnomie et une anatomie plus éloignée de celle de l'être humain ; instinctivement, le public s'en sent donc moins proche que des chimpanzés ce qui conduit à les anthropomorphiser un peu moins. De plus ces singes sont dressés depuis bien plus longtemps que les chimpanzés qui bénéficient toujours dans les années 1920 d'un effet de nouveauté et, en tout cas de rareté. De fait si un chimpanzé peut assurer à lui seul un numéro, il semble beaucoup plus difficile d'en demander autant d'un macaque ou d'un babouin. Les singes à queue n'entre quasiment jamais en piste seuls ; ils la partagent soit avec des congénères ou cousins, soit avec d'autres mammifères (chiens, poneys, lapins). Ainsi, Gendre dit Working associe un mandrill à des macaques, Salvador (Laborne) des macaques et des babouins à des chiens et des lapins et Viggo Benny deux chimpanzés à un macaque et un cercopithèque[249]. Ces trois exemples montrent aussi la popularité du macaque qui est certainement le primate dressé le plus fréquent. Ceux que l'on retrouve dans les ménageries et cirques de France appartiennent majoritairement à trois espèces : le macaque de Barbarie (*macaca sylvanus*) plus communément appelé « magot », le macaque commun aussi appelé macaque bonnet chinois (*macaca radiata*) et le macaque rhésus (*macaca mulatta*). Les magots, présents au Maghreb, devaient être encore faciles à obtenir dans les années 1920 et 1930.

Rare sont les documents annotés du fond Soury qui ne portent pas la mention d'au moins un singe. On peut dire qu'avec les fauves, les singes constituent les fondements de la ménagerie foraine et donc du cirque-ménagerie. La quantité de singes concernée rend impossible toute tentative d'inventaire. Cependant, si l'on considère la masse de primates captifs, il semblerait que la proportion d'individus dressés soit relativement faible (si l'on exclu les chimpanzés, trop précieux pour être cantonnés à un rôle d'exhibition et qui, de toute manière, sont trop peu nombreux pour peser sur cette estimation). Et en effet, le nombre de numéros impliquant la participation de singes relevé dans le corpus est relativement faible (voir Tableau 8). Cela tient d'abord au fait que le dressage des singes est réputé difficile. De plus, le public a l'habitude de ce genre d'exhibition du genre. Par conséquent, toute tentative qui ne sort pas du lot est vouée à ne susciter qu'un médiocre intérêt et c'est pourquoi les

---

[249] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Dans les coulisses… avec Richelieu », *Le Petit Parisien* 27/05/1934, p. 7 ; *id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 28/04/1936, p. 10 ; *id.*, « Chronique du cirque. A Medrano : Bu-Bu, les Dormondes, les Fratellini, etc… », *Le Petit Parisien* du 22/10/1936, p. 8.

principaux cirques ne devaient pas en programmer si fréquemment. En outre, les facéties naturelles des singes en font des sujets de ménagerie assez intéressants en eux-mêmes, d'autant plus que certains visiteurs n'hésitent pas à exciter un peu les animaux s'ils ne les jugent pas assez actifs…

Les petits singes sont donc des animaux relativement ordinaires dans le monde de la foire et du cirque. Liés dans l'imaginaire aux montreurs des temps jadis, ils pâtissent d'une image relativement négative en la mesure où ils sont aussi associés à cette image de cirque de misère. C'est pourquoi, afin d'échapper aux traditionnels macaques, certains dresseurs et directeurs cherchent à se procurer des espèces plus spectaculaires. Le mandrill, surtout s'il s'agit d'un mâle, constitue un bon candidat. Sa face, impressive et colorée, possède certaines « qualités décoratives » pour Firmin Bouglione[250]. De plus, il s'agit déjà d'un animal imposant puisque certains mâles pèsent plus de 50 kg[251]. Quelques dresseurs, comme Gendre-Working, ont entrepris son éducation ; l'on en rencontre aussi régulièrement dans les ménageries comme chez Marcel, Amar, Darius ou Jouviano[252]. Le babouin hamadrya (*papio hamadryas*) ou cynochéphale papion est aussi apprécié ; là encore, ce sont les mâles qui sont recherchés en raison de leur opulente crinière argentée qui leur confère une stature imposante. Les Amar en achetèrent deux en mai 1923 mais l'on pouvait aussi en voir chez Frank Henry (le singe est mort en 1926), dans la collection zoologique de P. H. Polmann en 1927 (deux spécimens) ou chez Marcel qui en possédait quatre en 1928[253]. À noter que plusieurs de ces individus appartenaient initialement au célèbre docteur Voronoff (1856-1951) qui menait des expérimentations sur la greffe de testicules de singes chez l'homme. Il se débaraissait des singes qui, une fois châtrés, ne présentaient plus aucun intérêt pour ses recherches en les vendant aux ménageries qui, de la sorte, obtenaient certainement des tarifs plus avantageux. La castration devait par ailleurs rendre ces babouins moins agressifs. Les babouins d'une manière générale sont fréquents. Dans l'entre-deux-guerres, on les désigne encore fréquemment par leur nom ancien de « papion » ; certains banquistes disent plutôt « papillon »[254]. Outre ces espèces communes, le fond Soury comporte des mentions de nombreuses autres variétés comme le grivet, le singe vert, le patas, le cercopithèque nez-blanc… Frank Henry exhibe un gélada (*theropithecus gelada*), mort durant l'été 1926 ;

---

[250] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 151.
[251] INGMARSSON Lisa, « Mandrillus sphinx » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 1999, https://animaldiversity.org/accounts/Mandrillus_sphinx/ (consulté le 20/05/2021).
[252] MUCEM, Sou.4.150.4, Sou.4.98.1, Sou.4.98.2, Sou.4.120.1 et Sou.4.191.1.
[253] MUCEM, Sou.4.98.1, Sou.8.7.2, Sou.8.147.1 et Sou.4.156.1.
[254] « Papillon » dans DENIS Dominique, *Encyclopédie… op. cit.*

comme chez les hamadrya, les mâles de cette espèce originaire des hauts-plateaux éthiopiens possèdent une imposante crinière, raison pour laquelle on les surnomme aussi les « singes-lions ». On rencontre aussi quelques singes du nouveau monde, notamment des sajous ou sapajous. En avril 1924, Marcel achète trois ouistitis qui ne vivent qu'un mois[255]. En août 1925, son frère Frank Henry acquiert pour sa part un saïmiri écureuil[256]. Si la logique du plus gros prévaut généralement au sein de l'industrie, on observe ici la logique inverse avec la volonté de se dôter des plus petits primates au monde. Enfin, le fond Soury contient de nombreuses mentions de lémuriens que l'affichiste appelle « makis ». Ces primates malgaches – qui ne sont pas des singes pour autant – s'obtenaient semble-t-il à des prix très bas : en mai 1924, Marcel ne débourse que 150 francs pour s'attacher un maki noir (vari noir)[257]. Ces makis s'apprivoissent, comme des mascottes, mais ne font apparement pas l'objet d'un dressage à proprement parler.

Cette appropriation du singe (ou du lémurien) comme mascotte semble relativement répandue dans le milieu. Tout comme un ou une quidam aurait son bichon, certains banquistes possèdent leur singe. Employé par plusieurs ménageries foraines au cours de sa carrière, le dompteur Fernando travaillait avec des fauves qui ne lui appartenaient pas ; il présentait ceux de son employeur. En revanche vers 1926, il possédait le magot femelle Ketty. Et Gustave Soury est très clair à ce sujet, il s'agit bien de *son* macaque. La femelle magot était apprivoisée et portaient même des vêtements ; son maître lui avait semble-t-il enseigné quelques tours[258]. Pour autant, Ketty ne semblait pas tenir de rôle particulier dans les activités de la ménagerie Marcel, l'employeur de Fernando. Le dompteur possédait donc le macaque pour son seul agrément.

Comme on l'a vu, historiquement, le singe pâtit d'une mauvaise image en Occident. Dans la première moitié du XXe siècle, celle-ci demeure constrastée. La manière dont on le représente varie en réalité en fonction des espèces. Les macaques et singes apparentées sont généralement figurés en petits singes facétieux, très anthropomorphisés, notamment à travers le port de vêtements renvoyant à la bonne société. Babouins et apparentés, en revanche, sont plus volontiers représentés au naturel et encores sauvages. Ils adoptent une posture agressive et montrent les crocs. Le chimpanzé est un cas à part. Mais avant de revenir dessus plus en détail, il convient de dire un mot de la perception des autres grands singes. Depuis le XIXe

[255] MUCEM, Sou.4.151.6.
[256] MUCEM, Sou.8.8.2.
[257] MUCEM, Sou.4.151.6.
[258] MUCEM, Sou.4.150.1 et Sou.4.150.2.

siècle, on prétend que des gorilles enlèveraient des jeunes femmes pour assouvir leurs pulsions sexuelles. Cette association entre primate et sexualité dangereuse découle probablement de la perception médiévale des singes. Cette déclinaison exotisée de *La Belle et la Bête* inspire le sculpteur Emmanuel Frémiet (1824-1910) qui réalise en 1859 *Gorille enlevant une négresse*. L'œuvre scandalise et est détruite deux ans plus tard. Frémiet réitère en 1887 avec le plâtre *Gorille enlevant une femme* – aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-Arts de Nantes[259]. Cette croyance populaire trouve ensuite un écho au cinéma avec le film *King Kong* sorti en 1933 qui influence durablement la vision populaire sur le gorille. Dans l'entre-deux-guerres, on ne voit de gorilles dressés ni sur les pistes de cirque, ni au fond des baraques foraines ni sur les scènes de musics-halls. Cela n'empêche pas Gustave Soury de réaliser un projet d'affiche sur ce thème pour le compte des Folies-Bergères en 1928, cinq ans avant la sortie de *King Kong*. Il dessine un gorille géant tenant une jeune femme nue[260]. Sur d'autres essais, le gorille est remplacé par un orang-outan[261].

2) Le chimpanzé ou le syndrome du surdoué

En 1947, Henry Thétard écrit : « À présent, on voit rarement au cirque des numéros de singes autres que ceux de chimpanzés[262]. » Dans les années 1940, peut-être est-ce effectivement le cas, mais concernant les deux décennies précédentes il serait abusif de l'affirmer. Sur 27 numéros différents impliquant des singes relevés dans le corpus, 7 seulement (26 %) comportent des chimpanzés. Pour six d'entre eux, il s'agit de la seule espèce présentée et pour un dernier (Viggo Benny), le chimpanzé est associé à des macaques. Ce que l'on remarque en revanche c'est que les dresseurs de chimpanzés contractent plus d'engagements et signent des contrats plus courts, ce qui traduit une demande plus élevée. Ainsi dans le suivant (Tableau 8), les sept dresseurs de chimpanzés ont contracté 15 des 42 engagements recensés, soit 35,7 % du total. Si l'on compare le nombre de chimpanzés dressés aux représentants d'autres espèces, on se rend compte qu'il s'agit d'une attraction rare nénamoins. Pour autant, les présentations d'hominidés marquent les esprits.

De loin, les chimpanzés sont les animaux les plus anthropomorphisés par le cirque. Leur silhouette humanoïde et leur proximité génétique avec l'être humain (même si la

---

[259] DUCROS Albert et Jacqueline, « "Gare au gorille" : l'audace de Frémiet », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, tome 4, 1992, p. 269-272.
[260] MUCEM, 1967.116.61.
[261] MUCEM, 1967.116.62 et 1967.116.63.
[262] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 429.

génétique est inconnue de la science d'entre-deux-guerres) les désignent pour ce genre de présentation. Outre les exercices que l'on exige d'eux et les costumes dont on les affuble, cette anthropomorphisation passe par une individualisation du primate. La très grande majorité des animaux présentés au public lui restent anonymes ; leur nom n'est connu que du dresseur et du personnel du cirque. Au contraire, on remarque que l'identité de la plupart des chimpanzés évoqués dans le corpus nous est connue, ce qui signifie que, dans de nombreux cas, elle est portée à la connaissance du public à dessein. Les chimpanzés deviennent des personnages à part entière ce que justifie leur proximité confondante avec l'être humain mais aussi leur rareté. Dans les années 1920 et 1930, les chimpanzés captifs sont en effet soumis à des taux de mortalité très élevés. Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier ont établi des statistiques sur la durée de vie des grands singes (*hominoidae* : chimpanzés, gibbons, gorilles et orangs-outans) passés par la ménagerie de Paris entre 1837 et 1965. Sur un pannel de 96 singes, ils ont établi une durée de séjour moyenne de 17,7 mois. Les chimpanzés possèdent la plus faible moyenne de l'ensemble avec 13,5 mois de séjour moyen sur un total de 39 individus étudiés[263]. Les chimpanzés communs (*pan troglodytes*) ou les bonobos (*pan paniscus*) possèdent pourtant une espérance de vie dans la nature estimée à quarante ou cinquante ans[264]. Cette mortalité élevée est due aux conditions de captivité qui, entre autre, ne protègent pas efficacement les primates contre le froid. Firmin Bouglione admet qu'il s'agit du principal ennemi que doit affronter l'éleveur de chimpanzés[265]. Les chimpanzés de cirque sont donc rares et leur espérance de vie courte. De fait, chacune de leur apparition en piste constitue un petit évènement.

Le chimpanzé est perçu comme anthropomorphe au naturel. Le fait que Thétard employa le terme « culture » et non « nature » pour décrire le tempérament du primate est significatif[266] . C'est cette vision d'un chimpanzé naturellement bipède, farceur, espiègle, enfantin en somme, que diffuse le canon hollywoodien notamment à travers le personnage de Cheetah dans les films Tarzan, surtout à partir de *Tarzan s'évade* (1936), ou encore son ersatz de *Toura, déesse de la jungle* (1938). Il apparaît donc parfaitement normal qu'entouré d'êtres humains, comme au cirque, le chimpanzé cherche à les imiter, comme un enfant imite un

---

[263] BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos… op. cit.* p. 146.
[264] SHEFFERLY Nancy, « Pan troglodytes » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2005, https:// animaldiversity.org/ accounts/Pan_troglodytes/ (consulté le 14/05/2021) ; WILLIAM Anna, « Pan paniscus », sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2004, https://animaldiversity.org/accounts/Pan_paniscus/ (consulté le 14/05/2021).
[265] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 171.
[266] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : trapézistes et fauves dressés. […] Des singes à Medrano », *Le Petit Parisien* du 20/12/1929, p. 6.

adulte. Comme il apparaît en société, il convient qu'il soit vêtu. Prétexte à un comique grotesque, ces vêtements sont par ailleurs rendus quasi indispensables par la proximité du chimpanzé avec l'espèce humaine qui rendrait sa nudité presque inconvenante. De fait, les numéros où les chimpanzés paraissent « au naturel » sont très peu nombreux. Les numéros de chimpanzés se divisent en deux types de présentations principaux : le « chimpanzé-gentleman » et le singe acrobate. Les premiers s'inscrivent dans la lignée spirituelle de Consul, le premier chimpanzé dressé vu en France, propriété de Bostock au début du XXe siècle[267], lui-même héritier du Consul du zoo de Manchester (mort en 1894), le premier chimpanzé-gentlman, auquel Éric Baratay a consacré l'une de ses biographies animales[268]. À leur suite, on rencontre au cirque des Consul II, Consul III… À propos de ce dernier, présenté par Joseph Gaillard, les sœurs Vesque écrivent : « Le travail du singe-gentleman est exactement celui de tous ses congénères : le déjeuner, la promenade à bicyclette et à patins à roulettes ». Elles notent qu' « il apporte à tout ce qu'il fait la distraction commune à tous ses confrères. Il semble prendre plaisir à considérer attentivement M. Loyal[269] ». La scène se déroule le 10 octobre 1925, au Cirque de Paris.

Le Danois Viggo Benny (engagé chez Medrano en 1929 et 1936 et Amar en 1934) présente un chimpanzé et deux macaques acrobates. « Le chimpanzé voltige au trapèze, fait l'équilibre sur les mains de devant et joue à imiter Rastelli avec ses boules et ses bâtonnets. Les macaques sont d'excellents et comiques funambules. » Thétard loue ce travail, mettant en avant la difficulté du dressage de singes. « Avez-vous déjà essayé de dresser un singe ? Dans l'intérêt de votre système nerveux, j'espère que non. » Il explique qu'ils « apprennent leurs tours en quelques minutes… mais les oublient aussitôt en quelques secondes[270] ». Mais, quelques chroniques plus tard, il explique que c'est expressément cette distraction, déjà soulignée par les Vesque, qui amuse le public : « En somme, ce qui plaît le plus au public dans l'exhibition de nos frères velus, c'est précisément leurs infractions si amusantes à la discipline du travail de gymnastique imposé : ces élans de fantaisie, ces moments de distraction si profondément humains et qui nous montrent les singes comme de sympathiques caricatures d'enfants espiègles. » Le conservateur Thétard fait alors une proposition surprenamment avant-gardiste, invitant les dresseurs de chimpanzés à cultiver « la culture de

---

[267] Id., *La merveilleuse… op. cit.* p. 429.
[268] BARATAY Éric, *Biographies animales… op. cit.* p. 127-146.
[269] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 176-177.
[270] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Ernest Schumann et sa cavalerie. — Le quadrille aérien des Rainat. — Les singes dressés de Viggo Benny », *Le Petit Parisien* du 05/10/1929, p. 8.

la fantaisie naturelle de leurs élèves[271] », c'est-à-dire à leur laisser plus de liberté en piste, une proposition tout à fait à contre-courant de l'époque et de ses propos habituels.

En réalité, les chimpanzés sont plutôt encadrés de près. Infantilisés comme la plupart des bêtes, ils le sont d'autant plus que la majorité de ceux que l'on dresse sont des juvéniles. Cette infantilisation est perceptible en piste où il est courant de tenir un chimpanzé par la main, voire dans ses bras. Firmin Bouglione, affirme d'ailleurs qu'il n'existe pas de meilleur moyen de récupérer un chimpanzé évadé que de s'avancer vers lui calmement en ouvrant les bras : « irrésistiblement, ils viennent s'y blotir. » Il a en effet remarqué ce comportement chez les mères[272]. Le dresseur qui assure en avoir élevé une cinquantaine dans sa carrière, se montre disserte sur l'espèce qui, semble-t-il, lui plaît beaucoup. Il explique que le dressage du chimpanzé repose avant tout sur l'imitation[273]. Comme Thétard, il assure que travailler avec ces singes n'est guère de tout repos : « Il faut garder l'esprit jeune pour les supporter[274]. » Le champ lexical de l'enfance est récurrent dans les pages qu'il leur consacre. On retrouve ainsi les termes « turbulents », « insolence », « bêtise », « amusant » et « s'amuser », « jouer », « frasques » ou encore « garnements »[275]. En vieillissant ces singes développent cependant une agressivité qui devient problématique. En 1933, Mme Rancy explique par exemple aux Vesque que Djibo II, chimpanzé dressé par André Rancy ayant fort grossi depuis que les sœurs l'ont vu pour la dernière fois, devient méchant et a récemment mordu plusieurs personnes[276].

Enfin, les numéros de singes en général mais de chimpanzés surtout questionnent le spectateur dans son humanité. En assistant aux exercices d'un autre hominidé, il peut avoir le sentiment de se contempler dans un miroir déformant. C'est pourquoi ces numéros ne sont pas du goût de tout le monde, car ils sont à même de destabiliser, déranger. Le chimpanzé constitue une porte d'entrée pour les réflexions portant sur l'exploitation animale. Dans le billet où il exprime son malaise vis-à-vis des animaux savants, c'est surtout aux chimpanzés auxquels fait référence Edmond Sée : « Les singes, surtout, mieux ils sont dressés, plus ils montrent d'habileté, d'adresse, de malice *humaines*, et plus on a envie de les plaindre ! Je rêvais à cela, précisément, l'autre soir, dans je ne sais quel music-hall où un chimpanzé émerveillait l'assistance. » S'il concède que le travail d'imitation peut sembler

---

[271] *Id.*, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : trapézistes et fauves dressés… art. cit. »
[272] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque…op. cit.* p. 160.
[273] *Ibid*. p. 44-45.
[274] *Ibid*. p. 158.
[275] *Ibid*. p. 155-181.
[276] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 24.

« merveilleux », il le trouve « un peu pénible » à regarder aussi. L'imitation de l'être humain par un singe dérange plus que l'anthropomorphisation d'une otarie car la morphologie du primate rend le tableau bien plus authentique. Edmond Sée confesse ainsi ressentir « une sorte de honte » en assistant au travail des chimpanzés dont l'on veut faire croire qu'ils s'adonnent à tel ou tel exercice pour leur « délassement » alors qu'il ne s'agit que de celui du public[277]. Toutefois, la prolifération de ces numéros, que l'on observe dans les années 1920 et 1930 et se poursuit encore pendant plusieurs décennies, tend à démontrer que c'est l'amusement qui domine auprès du plus grand nombre ; et Edmond Sée fait bien mention des applaudissements sincères recueillis par ce numéro qui l'incommode tant.

Figure 113 : Le chimpanzé Consul III et son dresseur Joseph Gaillard au cirque Napoléon Rancy, photographie, 1925, 14 x 8.9 cm (MUCEM, Sou.8.106.1).

Figure 112 : « Consul III le chimpanzé prodige », affiche de Gustave Soury, Bedos & Cie, 1925, 120 x 80 cm (Université d'Amsterdam, C01688.000).

[277] SÉE Edmond, « Animaux savants », art. cit.

Date	Présentation	Lieu	Type de numéro
1921	Salvador	Zoo-Circus	Petits animaux
	Le singe *Charlot*	Medrano	?
1922	Arnozi		Petits animaux
1924	Bustos	Cirque d'Hiver	
	Pepino (clown)	Cirque de Paris	
1925	*Consul III* (J. Gaillard)		Chimpanzé
		Nouveau Cirque	
	La famille Tarzan (Kling)	Cirque d'Hiver	Chimpanzés
1926	*Max et Mauritz*	Medrano	
	Mlle Neva	Bureau	Petits animaux
1927	Mlle Nanette		
	Bibi	Amar	
1928			
1929	Goliath (clown nain)		
	Babino		
	Working (Gendre)	Zoo-Circus	Chimpanzés
	Stépha ou Stéphane et son singe		Macaque, mandrill ou babouin ?
		Barnum's	
	La famille Tarzan/ Kling	Cirque d'Hiver	Chimpanzés
		Medrano	
	Viggo Benny		Chimpanzé et macaques
1930	M. Landru	Wily	Petits animaux
	Goliath (clown nain)	Amar	
	Babino		
1931	Miss Ketty	Zoo-Circus	Petits animaux
	Working (Gendre)		Mandrills, macaques
1932	M. Georges	Amar	Petits animaux
1933	M. Thomas		
1934	M. Singer et *Bull I*^{er}		Chimpanzé
	Viggo Benny		Chimpanzé et macaques
1935	Géo		Petits animaux
	Arnozi	Cirque d'Hiver	Petits animaux (macaque, mandrill)
	Kling	Medrano	Chimpanzés
	Les Rigoletto Bros		Clowns avec macaque
	Sœurs Octavio		Petits animaux
1936	Viggo Benny		Chimpanzé et macaques
	Kling	Bureau	Chimpanzés
	Aka et Partner (Le Royer)	N° cirque de la rive gauche	
		Cirque d'Hiver	
	Salvador		Petits animaux
1937	M. Rambeau		
	Fessi	Bureau	

Tableau 8 : Mentions de numéros impliquant des singes relevées dans le corpus (1919-1939).

IV) Les éléphants

L'éléphant possède une place tout à fait particulière dans l'imaginaire du cirque, une place suffisante pour attirer l'attention des chercheurs et chercheuses. De fait, il s'agit du seul animal ayant fait l'objet de travaux dédiés[278]. Il ne s'agit non pas de travaux portant sur l'éléphant culturel au sens large comme celui de Dan Wylie[279] mais bien d'ouvrages consacrés à l'éléphant au cirque en particulier. Certes, ces travaux sont le fait de chercheurs anglo-saxons (Eric Scigliano, Susan Nance) et portent sur l'éléphant dans le cirque américain. Aux États-Unis, ces pachydermes revêtent dans la culture circassienne une importance centrale et possèdent quasiment une valeur indentitaire. En Europe, ou en tout cas en France, la place des éléphants est peut-être légèrement moindre – ce qui se mesure à la taille des troupeaux. Ils conservent malgré tout un rôle extrêmement important dans l'industrie, notamment au plan symbolique.

Il existe trois espèces d'éléphants : l'éléphant de savane d'Afrique (*loxodonta africana*), l'éléphant de forêt d'Afrique (*loxodonta cyclotis*) et l'éléphant d'Asie (*elephas maximus*). Au cirque les éléphants présentés sont essentiellement asiatiques. Pourtant, ceux-là sont généralement plus petits que leurs cousins africains. Par surcroît, les spécimens présentés sont en majorité des femelles, plus petites que les mâles. Cette tendance au « minimalisme » (toutes proportions gardées) ne correspond guère à la philisophie habituelle du cirque mais s'explique par des raisons sécuritaires. Les éléphants asiatiques sont en effet réputés plus acommodants et les femelles plus aisées à contrôler que les mâles qui deviennent irrascibles et dangereux lors du musth (rut)[280]. « D'habitude, les cirques n'ont que des troupeaux de femelles. Plus impressionnables et plus obéissantes, on en obtient un travail assez régulier », explique Firmin Bouglione[281]. Le corpus ne contient aucune trace d'éléphants africains présentés en France durant la période. Et l'on ne cherche pas non plus à présenter ces éléphants asiatiques comme des congénères africains. Le public aurait-il fait la différence ? On peut en douter. Ce choix témoigne simplement de la popularité de l'imaginaire « hindou ». Par contre, on trouve mention de quelques mâles. Certains cirques courent le risque de les acheter en raison de leur taille supérieure mais aussi de leurs défenses plus impressionnantes.

---

[278] SCIGLIANO Eric, *Love, War and Circuses. The Age-Old Relationship Between Elephants and Humans*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2002 ; NANCE Susan, *Entertaining Elephants : Animal Agency and the Business of the American Circus*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.
[279] WYLIE Dan, *Elephant*, Londres, Reaktion Books, 2009.
[280] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 79.
[281] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 279.

Dans le troupeau des Amar on retrouvait ainsi quatre mâles : Bornéo, Bosco, Charley et Piccolo[282].

Que l'on en possède un ou seize, l'éléphant reste dans tous les cas une affaire de riche. Peu de cirques en France sont en mesure d'engager des cornacs ou d'entretenir leurs propres pachydermes. Par conséquent, l'éléphant fait office de marqueur social et constitue un signe d'appartenance pour les élites riches du cirque français. Tous ou presque ont des chevaux et de petits cirques peuvent posséder ou inscrire des fauves à leur programme. La situation est tout autre au sujet de l'éléphant qui engage des ressources autrement plus conséquentes. Il existe d'autres animaux onéreux ou rares (hippopotame, rhinocéros), cependant ils ne sont pas assez évocateurs. L'éléphant a de plus pour lui d'être le plus gros mammiphère terrestre. Il est un emblème. Pour certains, comme les Amar, on pourrait dire un animal-totem tant il est étroitement lié à leur réussite. L'éléphant porterait bonheur[283]. S'il peut effectivement être déterminant dans la fortune future de son propriétaire, il témoigne surtout de sa fortune déjà acquise… En 1929, Henry Thétard estime le prix moyen d'un éléphant à 80 000 francs[284]. L'année suivante, Chapman, un important marchand d'animaux anglais, annonce à Serge qu'il lui faudra débourser 125 000 francs pour se procurer un éléphant d'Inde[285]. Enfin, en 1933 on peut lire dans *L'Intransigeant* qu'un « éléphant moyen » coûte 30 000 F, mais qu'un « pépère » en vaut 140 000[286], ce qui équivaut peu ou prou à la moyenne de 80 000 F établie par Thétard. En 1936, *Le Petit Parisien* rapporte enfin qu'un cirque américain aurait proposé 150 000 F pour s'attacher Auguste, l'éléphanteau des Amar. Ceux-ci ont rejeté l'offre[287]. On trouvera ci-dessous la liste des engagements de cornacs relevés dans le corpus.

---

[282] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 75.
[283] THÉTARD Henry, « Le cirque : son public… art. cit. »
[284] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le cirque de l'avenir […] », *Le Petit Parisien* du 17/06/1929, p. 5.
[285] SERGE « Le cirque en Angleterre. 4.- La ménagerie Chapman », *Le Soir* du 20/01/1930, p. 5.
[286] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », art. cit.
[287] « 150.000 francs pour un éléphanteau », *Le Petit Parisien* du 03/10/1936, p. 9.

Date	Présentation (nombre)	Lieu	Propriétaire
1920	?	Medrano	?
	Nourba	Pindairoska (Fête du Drapeau de la T. A.)	?
1921	?	Cirque de Paris	?
	L'éléphant Dicky et ses poneys	Medrano	Thérèse Renz
1922			
	?	Nouveau-Cirque	?
1923	Rossi	Cirque d'Hiver	Rossi
	L'éléphant Dicky et ses poneys	Mondial	Thérèse Renz
1924		Medrano	
1925	4 éléphants	Medrano	?
	Carl Herbig	Cosmopolite (Hagenbeck)	Hagenbeck
	L'éléphant Dicky et ses poneys	Medrano	Thérèse Renz
1926	?	Medrano	?
	?	Cirque d'Hiver	Hagenbeck
	Arnold Ackerman ou Willy Storey (4 éléphants)	Zoo-Circus	Zoo-Circus
1927	?	Cirque de Paris	?
	?	Cirque d'Hiver	?
1928	Singel's (10 éléphants)		Strassburger
	?		Hagenbeck
	André Storey	Zoo-Circus	Zoo-Circus
	John Waton	Barnum's	Zoo-Circus ?
	M. Vernier (éléphants et chevaux) et A. Ackerman	Arène Olympique	Zoo-Circus
1929	Betsy	Barnum's	Zoo-Circus ?
	?	Zoo-Circus	Zoo-Circus
	?	Gleich	Gleich
	Diara	Buffalo-Bill	Bouglione
1930	?	Bostock	?
	Herbig ?	W. Hagenbeck	Hagenbeck
	?	Jardin d'Acclimatation	Bouglione (Buffalo-Bill)
	Carl Krone	Krone	Krone
	?	Cirque d'Hiver	Knie
	Power	Medrano	Power
1931	Singel's (10 éléphants)		Strassburger
	Arthur Burckett	Zoo-Circus	Zoo-Circus ?
	?	W. Hagenbeck	Hagenbeck ?
	?	International	?
	?	Cirque d'Hiver	Hagenbeck

1932	?	Robinson	Zoo-Circus
	?	Cirque de Rouen	?
	Sam Barton	Cirque d'Hiver	?
	Petrovich		?
	M. Althoff		Jakob Busch
	Mme Mathies (tigre sur éléphant)	Medrano	Hagenbeck
	Fischer		Fischer
1933	Cap. Martin	Rancy	Alfred Court
	?	Gleich	Gleich
1934	Singel's (10 éléphants)	Cirque d'Hiver	Strassburger
1935	M. Althoff		Jakob Busch
	L'éléphant Mago	Medrano	Strassburger ?
1936	?	Cirque de Rouen	Strassburger
1937	L'éléphant Mago	Medrano	Strassburger ?
	M. Althoff	Cirque d'Hiver	Jakob Busch
	Walter Hacker		Pinder
	?	Medrano-Voyageur	?
1938	Fischer	Medrano	Fischer
	M. Rixford	Cirque d'Hiver	?
1939	?		?

Tableau 9 : Mentions des numéros d'éléphants relevées en France entre 1919 et 1939.

Exception faite du Zoo-Circus et des diverses enseignes des Court, ce tableau ne prend pas en compte les éléphants présentés dans les cirques auxquels ils appartiennent. Le cirque Périé détient un groupe de pachydermes dressés dans les années 1920. Pinder (direction Spessardy) posséde « deux gros éléphants[288] », puis trois. Présentés par Roger Spessardy, sous le nom de MacKensen, en 1930-1931, ils sont ensuite dirigés par le cornac Walter Hacker. Les Bouglione possèdent aussi des éléphants qu'ils réservent surtout au cirque itinérant où ils travaillent sous la direction d'un des frères, généralement Firmin ou Sampion. En 1934, huits éléphants participent à la parade ; ils défilent du plus grand au plus petit[289]. Sous la direction des Bouglione, le Cirque d'Hiver continue à engager des groupes d'éléphants extérieurs. Enfin, les Amar voyagent à la tête plus grand troupeau de France à partir de 1934. Lorsqu'ils décident de convertir leur ménagerie en cirque, ils possédent déjà deux éléphantes indiennes, Jenny et Béby, achetées en août 1923[290] ; il s'agit alors de la seule ménagerie française à détenir des pachydermes. En 1932, ils achètent une éléphante à la firme Hagenbeck mais elle

[288] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 124.
[289] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°15 (1934), p. 81.
[290] MUCEM, Sou.4.98.1.

meurt en décembre 1933. En mars 1934, en Belgique, les Amar présentent pour la première fois le troupeau de 16 éléphants, fraichement racheté à Kludsky, et présenté par le cornac Joseph Hack qui les a suivis. L'achat ponctuel de nouveaux spécimens et la naissance de l'éléphanteau Auguste porte ensuite ce total à 19 lors des saisons suivantes[291]. Amar aîné se joint rapidement à Hack à la présentation.

Le tableau précédent met en avant le nombre réduit de propriétaires d'éléphants. En effet, s'il liste 59 engagements, les animaux concernés n'appartiennent qu'à 13 propriétaires différents. Parmi eux on ne trouve que trois Français ; la plupart des autres sont allemands. Très peu d'éléphants appartiennent au cornac qui les présente – comme beaucoup de fauves au demeurant et la plupart des gros animaux qui réclament des structures importantes et engagent des coûts fixes élevés. De la sorte, on remarque qu'en dépit de ce que l'on dit sur le besoin de stabilité de ces animaux qui s'attacheraient au même cornac, les éléphants passent fréquemment de mains en mains. Ainsi les Court confient la présentation des leurs à au moins cinq hommes différents entre 1926 et 1933. Cela indique-t-il qu'il s'agit d'un poste ingrat et éprouvant nerveusement auquel peu souhaitent se consacrer durablement ? Firmin Bouglione sous-entend que l'exclusivité de l'éléphant peut devenir usante pour celui qui en fait l'objet[292].

Il existe deux façons principales de présenter les éléphants. Lorsqu'il entre seul en piste, l'éléphant devient un personnage à part entière. On fait connaître son nom au public. Il devient une sorte de mascotte, comme les éléphants Dicky ou Mago. (Constatons au passage les noms masculins pour des animaux qui sont certainement des femelles.) Ces numéros partagent certains codes avec les entrées d'animaux savants. On applique à l'éléphant les mêmes adjectifs que pour désigner les chiens ou les singes. On parle d'éléphant comédien, calculateur ou comique. Le cas de l'éléphant Dicky est intéressant. Plusieurs fois au programme de Medrano entre 1923 et 1925, il est annoncé dans la presse à travers la formule suivante : « l'éléphant Dicky et ses poneys ». La tournure est analogue à celle employée pour désigner les dresseurs ou les dompteurs et participe d'une anthropomorphisation poussée. Elle laisse penser que l'éléphant dirige les équidés lui-même. La suggestion induit une hierarchisation entre les espèces (l'intelligence supérieure de l'éléphant le plaçant au-dessus des poneys) et est porteuse d'une forte valeure transgressive. L'éléphant brise l'ordre établi, comme tous les animaux savants certes, mais plus encore puisqu'il prétend (tout du moins on prétend pour lui) occuper la fonction de ceux qui commandent aux animaux savants eux-

[291] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 36, 68, 74-75, 91.
[292] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 280-281.

mêmes. Legrand-Chabrier livre quelques informations sur la nature de sa prestation. Il ne fait pas mention des poneys mais indique en revanche que Dicky danse. « Et puis […] il se montre aussi un équilibriste savant et un excellent jongleur. » Si la note légère prédomine, le numéro comporte néanmoins un moment de tension lorsque l'éléphant enjambe sa dresseuse, Thérèse Renz, étendue au sol ; il la prend ensuite dans sa trompe pour la jucher sur son dos[293]. Ces derniers exercices possèdent la même valeur symbolique que l'introduction de la tête dans la gueule du lion par le dompteur. Dans la seconde moitié des années 1930, Mago exécute semble-t-il un numéro similaire[294], mais on ignore qui le cornaque. Il faut enfin signaler en 1932 un cas très particulier d'éléphant solitaire qui échappe totalement à la classification de l'éléphant comédien. Présenté en cage par Mme Mathies au cirque Medrano, il porte en effet un tigre sur son dos dans une vision d'Inde fantaisiste et de suprématie humaine paroxystique. Mme Mathies et Thérèse Renz constituent les deux seuls exemples de femmes cornacs rencontrés dans le corpus, en France. On remarquera qu'il s'agit de deux Allemandes.

La personnification s'estompe dès lors que les éléphants foulent la sciure en groupe. La logique de troupeau prévaut et c'est l'effet de masse qui compte. Cela ne signifie pas pour autant renoncer à toute forme d'anthropomorphisation. Peta Tait explique que les éléphants clowns ou cuisiniers s'imposent comme un classique de la présentation d'éléphant de la première moitié du XXe siècle[295]. Ces numéros semblent plus fréquent outre-Atlantique et, en Europe, on en voyait surtout à la Belle Époque. Pour autant, dans l'entre-deux-guerres, les Français assistent à quelques entrées de ce type. Une affiche de 1939 présente par exemple les éléphants barbiers de Pinder (Figure 117). Dans ses chroniques, Henry Thétard fait aussi référence aux « très comiques » éléphants de Fischer[296] ; le numéro intégre un « éléphant calculateur[297] ». Fin 1932, le Cirque d'Hiver accueille les pachydermes danseurs (« ballet d'éléphants ») de Jakob Busch présentés par Althoff[298]. Pour Peta Tait, ces mises en scène

---

[293] LEGRAND-CHABRIER, « Dressage d'Ours, de Lion, d'Eléphants », *Le Gaulois* du 11/02/1922, p. 4.
[294] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Toujours Togare, les Orfati, les Cervantès », *Le Petit Parisien* du 23/12/1935, p. 8 ; *id.*, « Chronique du cirque. A Medrano : Geo Dorlis, Mago, Alex et Porto », *Le Petit Parisien* du 18/03/1937, p. 8.
[295] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit*. p. 75-79.
[296] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Les Pierrotys, les Clérans, la cavalerie Carré et Rancy, les éléphants, etc… », *Le Petit Parisien* du 02/12/1938, p. 9.
[297] *Id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 27/10/1932, p. 5.
[298] *Id.*, « Chronique du cirque. Le cirque Jakob Busch au Cirque d'Hiver », *Le Petit Parisien* du 29/11/1932, p. 6 ; *id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 29/12/1932, p. 8.

renforcent l'impression d'intégration des éléphants dans le « monde humain » mais donnent en réalité une image faussée des vraies relations humains-éléphants[299].

Avec l'ours, l'éléphant fait partie des animaux dont l'image publique et la perception qu'en ont les professionnels divergent le plus. Peta Tait explique que, par défaut, l'éléphant est plutôt perçu comme un animal masculin au début du XXe siècle[300]. Il est vrai que dans la presse on préfère le mot « éléphant », même lorsqu'il s'agit de faire référence à une femelle. Cette perception tient certainement à ce qu'est l'éléphant : le plus grand animal terrestre. Or, la grandeur se doit d'être un attribut masculin. Quoi qu'il en soit, l'éléphant est perçu comme un grand animal sympathique. Peta Tait a ainsi mis en relief le rôle des émotions dans la stratégie publicitaire qui entoure l'espèce[301]. Dans les films de la MGM, les éléphants sont les principaux alliés de Tarzan. Ils ne menacent jamais les gentils. Et, s'ils causent parfois d'importantes destructions, c'est toujours dans l'objectif d'aider Tarzan et ses amis, en dévastant par exemple un village de sauvages malfaisants. L'éléphant joue de plus un certain rôle dans la littérature infantine où il jouit à nouveau d'une image favorable, on pense notamment à Babar, imaginé par Jean et Cécile de Brunhoff, dont la première aventure paraît en 1931[302]. Quant au petit Auguste, n'est-il pas un Dumbo avant l'heure ?

Les gens de métier développent en revanche une toute autre perception de l'espèce. Celle-ci tient notamment à des considérations professionnelles : comme les fauves, les éléphants représentent un danger certain et même plus. Le gabarti de l'éléphant lui confère un potentiel de destruction largement supérieur à celui d'un lion ou même d'un ours au point qu'aucun dispositif de contention – comme la cage circulaire – ne serait réellement efficace. Le public a tendance à omettre cette dangerosité en raison de la docilité apparente de l'animal[303]. Les incidents rapportés dans la presse devraient pourtant retenir son attention : dans le corpus, plus de faits divers impliquent des éléphants (44) que des tigres (43). Par conséquent, il est primordial que la docilité de l'éléphant ne soit pas qu'apparente mais effective. Le cornac doit impérativement posséder un ascendant psycologique marqué sur ses pachydermes car ce contrôle psychique constitue l'unique frein à un éventuel déchaînement physique. Pendant une bonne partie du XXe siècle, on considère que cet ascendant s'obtient d'abord par la peur. L'éléphant doit craindre l'être humain avant de l'aimer. Ce paradigme

---

[299] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 77.
[300] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 78.
[301] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 94-98.
[302] BRUNHOFF (de) Jean, *Histoire de Babar*, Paris, Éditions du Jardin des Modes, 1931.
[303] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 91.

biaise forcément le rapport affectif[304]. On le comprend bien dans les mémoires du capteur Charles Mayer qui contiennent plusieurs épisodes de brutalité subis par les éléphants, notamment lorsque l'auteur « ramène à la raison » un mâle en période de must en le frappant sans merci. Mayer ne manifeste nul remord et se vante même de son talent avec les animaux ; il estime avoir appliqué la mesure appropriée[305]. Dans la première moitié du XXe siècle, l'image du cornac est ainsi indissociable d'un arsenal repressif : les chaînes – qui servent à entraver les pachydermes – et surtout le crochet dôté d'un aiguillon (l'*ankhus*) qui constitue son principal outil de dressage. Ce cadre n'est pas étanche à toute affectivité cependant. Un grand soin est apporté à la santé des éléphants, notamment à leurs pieds, très fragiles. En hiver, les géants gris sont revêtus de chabraques qui les protègent du froid. Enfin, certains cornacs troquent le crochet pour une canne recourbée dépourvue d'aiguillon qui ne sert plus qu'à guider.

Au cirque, l'éléphant n'a pas qu'un rôle artistique. L'une des scènes du film *Dumbo* (1941) montre les éléphants participer au montage du chapiteau. Si le trait à quelque peu était grossi, la séquence fait référance à une pratique attestée en Amérique comme en Europe : les cirques itinérants qui possèdaient des éléphants les faisaient bien participer au montage ou au démontage du chapiteau. Les sœurs Vesque le décrivent par exemple chez Buffalo-Bill-Bouglione : « la représentation terminée, les quatre éléphants arrachaient les piquets, de cette façon le démontage était très rapide[306]. » Cette participation aux travaux physique a aussi été saisie par un photographe lors de l'étape amstellodamoise du cirque Amar en 1927 (Figure 116). De fait, depuis l'abandon de la traction hippomobile, l'éléphant est le dernier animal à conserver un rôle en dehors de la piste. Rien d'étonnant à cela car, si la mécanisation a gagné le transport, la majeure partie du montage et du démontage s'effectue encore à bras d'hommes. En conséquence, les circassiens toujours en quête d'économies – de temps, d'effort, d'argent – ne peuvent que tirer parti de l'énorme capitale physique des pachydermes. L'exploitation de cette force est d'autant plus aisée à mettre en œuvre que, comme le suggèrent plusieurs indices examinés dans le précédent chapitre, une partie de ces éléphants ont déjà été dressés pour les travaux forestiers ou agricoles.

Sur les affiches, les éléphants sont toujours montrés à la main de l'homme, soumis à son pouvoir et son autorité. (Le terme d'homme est employé à dessein ; comme on l'a déjà évoqué, dans l'entre-deux-guerres, la présentation des éléphants est une prérogative masculine

---

[304] *Ibid*. p. 99.
[305] MAYER Charles, *Trapping… op. cit.* p. 99-100.
[306] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°7 (1926), p. 105.

et peut-être même la plus masculine d'entre toutes.) Cette appropriation de l'animal par l'être humain est directement perceptible sur son corps. Le plus souvent, elle prend la forme d'accessoires décoratifs (chabraque, bijou de tête) ou bien visant à émousser sa dangerosité et qui symbolisent dont son état de captivité (chaînes, fourreaux fichés au bout des défenses). Un être humain peut aussi être juché sur son dos ou sa tête. Enfin, l'éléphant est souvent figuré en train de répondre aux commandes de son cornac, debout sur ses pattes arrière par exemple. Dans tous les cas, sa docilité doit apparaître au premier regard. Une fois encore, l'objectif est de témoigner de la supériorité humaine sur le règne animal, image particulièrement frappante dans le cas de l'éléphant du fait du rapport d'échelle entre la bête et son cornac[307]. Par ailleurs, le message visuel vise aussi à rassurer le spectateur potentiel. En effet, ce dernier sait que, de l'autre côté des grilles, il n'a pas grand-chose à crainte des fauves qui peuvent donc être aussi sauvages qu'ils le souhaitent. En revanche, aucun dispositif ne le protegera de la fureur potentielle d'un éléphant qui doit donc être parfaitement soumis. Tout ceci rend d'autant plus curieuse l'affiche suivante (Figure 114) qui montre des éléphants sauvages en train de dévaster une parcelle de jungle. Elle échappe totalement aux canons en vigueur dans les représentations promotionnelles de l'éléphant en adoptant les codes de certaines représentations de fauves. Le motif contredit de plus le message textuel qui annonce clairement les « éléphants *dressés* » du cirque Pinder.

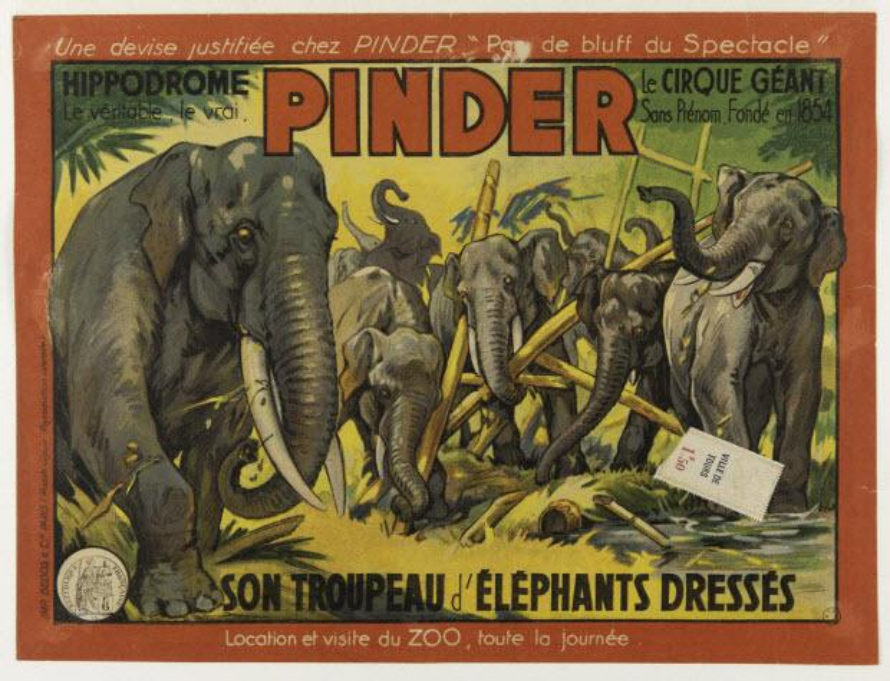

Figure 114 : « Pinder : son troupeau d'éléphants dressés », affiche, Bedos & Cie, v. 1935-1939, 29.1 x 38.4 (MUCEM, 1955.46.126).

[307] TAIT Peta, *Wild and Dangerous… op. cit.* p. 79.

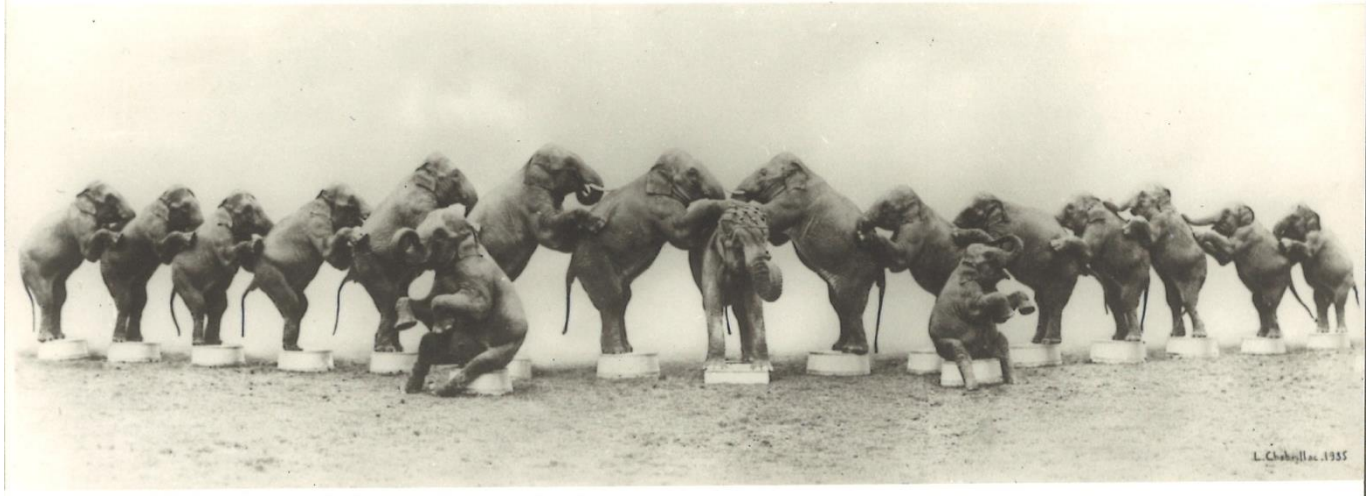

Figure 118 : Les 17 éléphants d'Amar, photographie de Louis Chabrillac, 1935 (Collection Dr Alain Frère).

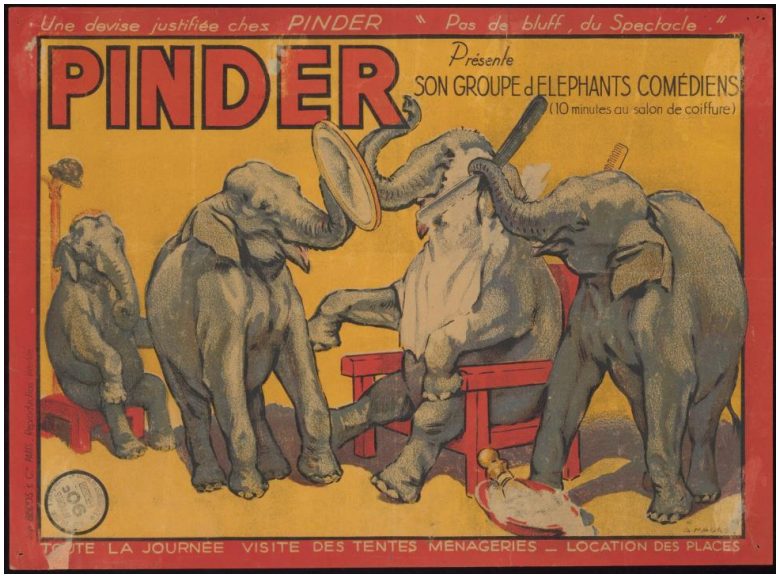

Figure 117 : Les éléphants comédiens de Pinder, affiche d'Antonin Magne, Bedos & Cie, 1939, 28.3 x 38.4 cm (Université d'Amsterdam, C10061.000).

Figure 116 : Les éléphants d'Amar au travail à Amsterdam, photographie, 1927 (Université d'Amsterdam, TEY001016015).

Figure 115 (à droite) : L'éléphant de Pinder, affiche, Louis Galice, v. 1919-1928, 159.5 x 61 cm (MUCEM, 1955.46.84).

V) L'arche de Noé. Animaux de parade et bêtes de ménagerie.

Figure 119 : Le zoo de Pinder, affiche de Gustave Soury, Bedos & Cie, 1937, 28 x 38 cm (Université d'Amsterdam, C10052.000).

Chevaux, fauves, éléphants et animaux savants constituent les animaux de cirque emblématiques, mais ils ne sont certes pas les seuls. Bien d'autres espèces ont été utilisées par l'industrie du spectacle. Cette partie leur est consacrée. La majorité sont des mammifères ; cependant oiseaux et reptiles ne restent pas en marge du phénomène. De même, si la grande majorité appartient à la catégorie des animaux exotiques, une minorité relève de ce que l'on pourrait qualifier d'animaux « du terroir ». Toutes ces espèces ne tiennent pas le même rôle ni ne revêtent la même importance pour l'industrie du spectacle. On retrouve d'une part les animaux dressés ou dressables susceptibles de participer activement au spectacle (camélidés, zèbres), ceux qui qui se contentent d'un rôle figuratif paraissant lors des tableaux d'ensemble ou des parades (bovidés) et ceux cantonnés à l'exhibition qui ne sorte jamais de leur compartiement de voiture-cage, dans la ménagerie.

A) En piste, la « cavalerie exotique » : camélidés, zèbres et bovins venus d'ailleurs

Dans le jargon circassien actuel, camélidés, zèbres et autres bovidés sont généralement désignées sous l'appelation générique d' « exotiques » qui fait tant référence aux animaux en eux-mêmes qu'au numéro dans lequel ils apparaissent. Dans l'entre-deux-guerres, l'expression consacrée est plutôt « cavalerie exotique ». Elle fait directement référence à la manière dont ces espèces sont mises en piste puisque leur présentation reprend énormement aux codes de la cavalerie en liberté. S'y superpose la patine exotique de rigueur.

1) Chameaux, méharis et lamas

Chameaux et dromadaires peuvent être considérés comme des chevaux exotiques. Leur présentation reprend les codes de la présentation en liberté de la cavalerie. Ils entrent en piste en groupe pour exécuter des mouvements d'ensemble. Parfois, ils la partagent d'ailleurs avec des équidés (chevaux, mulets ou zèbres comme sur l'affiche reproduite en page 95), notamment dans les grands carrousels à l'allemande. Le chameau peut aussi être monté. Néanmoins sa hauteur et ses bosses ne le rendent pas aussi favorable à l'acrobatie que le cheval. Cela n'a pas empêché quelques tentatives par le passé[308], qui ne semblent pas avoir été reconduites dans l'entre-deux-guerres. La description que donnent Marthe et Juliette Vesque du numéro de chameaux d'Amar en avril 1933 correspond assez bien à la présentation attendue de ces animaux dans les cirques de standing. « Les chameaux sont présentés par un colonial montant le premier d'entre eux et un nègre, très mince et au visage allongé, en [burnous] rouge de spahis. Son petit cheval noir est richement harnaché d'or et de violet clair[309]. » Le cavalier est très probablement le dompteur Williams-Damos. On le comprend à travers cet extrait, la « cavalerie exotique » apparaît avant tout comme un numéro d'ambiance. Les Vesque indiquent par ailleurs que le troupeau compte 20 bêtes, offertes par « le Caïd de Marrakech », ce qui est mis en avant sur une affiche utilisée à ce moment-là.

Plusieurs affiches des années 1910-1930 conservées par l'université d'Amsterdam mettent en avant le chameau ; il ne s'agit pas, toutefois, du motif le plus répandu. Précisons que la plupart d'entre elles sont allemandes. Sur ces affiches, ainsi que des photographies, qui mettent en avant certains groupes vus en France – comme celui de Strassburger –, on constate

---

[308] Vers 1900, les Mirza Golem présentaient un audacieux travail d'icarisme à dos de chameau. ADRIAN Paul, *En piste, les acrobates*, Bourg-la-Reine, Paul Adrian, 1973, p. 56.
[309] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 22.

que le dresseur présente régulièrement les chameaux à cheval. La mise en piste arabisante ou « à la berbère » se dégage comme une norme. On constate que ce sont bien des chameaux (à deux bosses) et non des dromadaires (une seule bosse) qui sont le plus souvent figurés ou photographiés. Il convient malgré tout de faire preuve d'une certaine prudence vis-à-vis des sources écrites, puisque le terme « chameau » est uniformément employé. On dit souvent qu'il est erroné de désigner un dromadaire sous le nom de chameau. Ce n'est pas faux au sens strict mais simplement plus vague, puisque le terme chameau fait référence au genre *camelus* qui regroupe les chameaux de Bactriane, à deux bosses, et les chameaux d'Arabie – c'est-à-dire les dromadaires – qui n'en possèdent qu'une. On peut cependant estimer que, dans la plupart des cas, le terme chameau fait bien référence à des chameaux de Bactriane, plus spectaculaires ; plus velus, ils paraissent en effet plus imposants. Le terme méhari – qui, en Afrique du Nord, désigne un dromadaire de course[310] – est employé plus rarement (une seule mention dans toutes les *Chroniques du cirque*[311]).

Chameaux et dromadaires ne sont pas réputés commodes. Ne se sert-on pas du mot « chameau » comme d'une injure ? Jacques Peuchmaurd affirme ainsi que le chameau aurait « la mauvaise habitude de projeter sur tout ce qui l'entoure des litres de salive nauséabonde » et qu'il serait donc peu aimé des dresseurs[312]. Dans les colonnes de *La Liberté* du 1er mars 1931 paraît un intéressant article signé Pierre Hachet-Souplet. Individu à la trajectoire assez singulière, Pierre Hachet-Souplet (1869-1947) s'intéresse à la psychologie animale. Auteur de plusieurs ouvrages sur la question, il travaille en indépendant, hors du cadre universitaire, bien qu'il entretienne des rapports avec différents naturalistes. Son approche expérimentale consiste à étudier l'intelligence animale à travers le dressage, cette dernière étant selon lui directement corrélée à la récéptivité au dressage de l'espèce[313]. C'est donc tout naturellement qu'il s'intéresse au cirque et qu'il publie, à l'occasion, des articles sur le sujet. En l'occurrence, celui qui nous intéresse porte sur les chameaux du cirque Knie alors en engagement au Cirque d'Hiver. On peut y lire que « le dressage des chameaux et des dromadaires à la chambrière exige une longue patience ». Ces animaux sont décrits comme retors, mais aussi indolents puisque, contrairement au cheval, ils n'accèlèrent pas sous le fouet. Hachet-Souplet rapporte que les camélidés de Knie marchent à genoux et se tiennent

---

[310] « Méhari » sur *cnrtl.fr* [en ligne], https://cnrtl.fr/definition/MÉHARI (consulté le 05/04/2021) ; ROBERT Irwin, *Camel*, Londres, Reaktion Books, 2010, p. 163.
[311] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Un groupe de littérateurs… art. cit. »
[312] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime… op. cit.* p. 182.
[313] CHAPUIS Élisabeth, « Débats autour de la psychologie animale. La rencontre Pierre Hachet-Souplet – Édouard Claparède », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°28, 2016, p. 73-91.

couchés « aussi longtemps qu'on leur demande » ce qui permet à des zèbres et des zébus de sauter entre leurs bosses. « Pour obtenir cette tranquilité, on a dû employer le moyen des Arabes, qui, après avoir plié de force les jambes de l'animal, étendent un tapis, ou une forte toile, sur son dos, et en chargent les quatre coins avec de très lourdes pierres. » L'auteur confie avoir lui-même dressé quelques camélidés. Il témoigne que les mâles possèdent un caractère « ordinairement assez doux » mais qui devient « très difficile » lorsqu'ils entrent en rut, au printemps[314]. Ce mauvais caractère épisodique a servi de point de départ pour construire la réputation du chameau. Dans *Comœdia*, Serge confirme cette image de bête rétive qu'il faut mener durement : « En piste, les chameaux de Sibérie tombent à genoux. Les caresses, le pain, et surtout le bâton et les cordelettes sur lesquelles tire le dompteur, forcent ces animaux à se mettre dans cette position[315]. » Vraisemblablement, l'auteur fait référence aux bêtes du Zoo-Circus.

Lamas et guanacos « [posent] le même problème » que leurs cousins bossus, selon Jacques Peuchmaurd[316]. Comme eux, ils paraissent dans les cavaleries exotiques, mais les dresseurs semblent moins enclins à les présenter en troupeau, peut-être car ils produisent moins d'effet en raison de leur gabarit moindre. Seul le petit cirque Cocassien du « Professeur Cincinnatus Maladolli » semble avoir présenté un véritable numéro de lamas. De son vrai nom Albert Raphaël (1880-1970), ce fils de banquier possède une ferme pédagogique dans l'Eure ainsi qu'un petit chapiteau, le Cirque Caucasien, bientôt rebaptisé en « Cirque Cocassien », avec lequel il tourne dans la région. Sa personnalité baroque et sa propension à monter des groupes d'animaux inattendus lui vallent une certaine célébrité[317], assez pour que Gustave Soury prête ses talents au cirque Cocassien (Figure 47 p. 181 et Figure 120, p. 425). Outre un groupe de zèbres ou de cervidés, Maladolli avait donc monté un numéro de lamas auxquel participaient également des chiens ; le « professeur » le présentait à cheval[318]. À cette exception près, les lamas se contentent généralement d'un rôle secondaire dans des ensembles multi-espèces, les dresseurs tirant partie de leur détente naturelle pour proposer quelques sauts. Henry Thétard fait ainsi référence au « guanaco sauteur » de Fred Petoletti, intégré à un numéro équestre (Medrano, 1936)[319].

---

[314] HACHET-SOUPLET Pierre, « Chronique du cirque. Les chameaux savants », *La Liberté* du 01/03/1931, p. 2.
[315] SERGE, « Le grand dressage au son des musiques cinghalaises », *Comœdia* du 02/12/1931, p. 1.
[316] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime… op. cit.* p. 182.
[317] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 239.
[318] GILSON Paul, « A 68 ans, le professeur Cincinnatus Maladolli offre quotidiennement des représentations au "Grand Crique Cocassien" », *Le Petit Journal* du 23/06/1937, p. 2.
[319] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. A Medrano : Bu-Bu… art. cit. »

2) Le zèbre, un âne rayé

Figure 120 : « Grand Cirque Cocassien. Les zèbres dressés », affiche de Gustave Soury, atelier Faria, 1928, 120 x 160 cm (Université d'Amsterdam, C03013.000).

Si le chameau est le « cheval exotique », alors le zèbre, lui, est assurément l'âne. Animal craintif, il possède auprès des professionnels une réputation de bête difficile à dresser, comme l'âne. Alfred Court le décrit comme « extrêmement [têtu] » mais, plus intéressé par les fauves, il les qualifie néanmoins de « petit gibier[320] ». D'une manière générale les dresseurs et commentateurs n'accordent au zèbre qu'un intérêt médiocre. Dans *La merveilleuse histoire du cirque*, Thétard expédie leur cas en deux phrases[321]. Roger Spessardy ne les évoque que de manière ponctuelle et Firmin Bouglione n'en parle guère. Dans l'iconographie, le zèbre est fortement associé au monde sauvage. Des zèbres apparaissent à l'occasion sur des affiches. Les affichistes français, extrapolant sur leur réputation de bête « têtue », figurent en général les zèbres dans leur milieu naturel ; qu'ils soient seuls ou poursuivis par des lions, ils sont toujours ou presque agités, sortes de mustangs indomptables africanisés. Parfois, les zèbres apparaissent aussi dans des scènes de capture, cabrant ou fuyant. Il s'agit de la manière trouvée par la publicité pour « sensationnaliser » un équidé qui,

[320] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 75.
[321] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 425.

si l'on exclue ses rayures, ne présente *a priori* pas de caractéristiques plus affriolantes qu'un âne. Sur les affiches allemandes ou celles réalisées pour le cirque Knie en revanche, les zèbres apparaissent le plus souvent au travail. Leur reconnaît-on en Allemagne une meilleure aptitude au travail ou bien est-ce un moyen d'affirmer l'excellence du dressage germanique ?

Il existe différentes espèces et sous-espèces de zèbres. Au cirque, on retrouve en général des zèbres des plaines (*equus quagga* ou *equus burchelli*), parfois présentés comme zèbres de Chapman (en réalité une sous-espèce : *equus quagga chapmani*) ; il s'agit de la variété la plus répandue[322]. Parfois, on retrouve aussi des zèbres de Grévy (*equus grevyi*), le plus grand mais aussi le plus rares des zèbres – historiquement, on les retrouvait dans la Corne de l'Afrique et dans le Nord du Kenya[323]. À propos de ceux de Krone qui en possédait alors huit, Henry Thétard affirme en 1929 qu'un seul zèbre de Grévy vaut 50 000 francs[324].

En piste, les zèbres participent souvent aux groupes d'exotiques, la principale difficulté du dressage consistant à faire cohabiter différentes espèces entre elles. Les Allemands intègrent des zèbres à leur carrousel, notamment les Strassburger qui le présentent au Cirque d'Hiver en 1933. On présente aussi des zèbres seuls. Dans les années 1930, Pinder posséde un groupe de zèbres dirigé par Walter Hacker. Henry Thétard précise qu'il s'agit de zèbres de Chapman[325]. Avec les poneys, il a vocation à remplacer la cavalerie que Charles Spiessert, le directeur, « n'aimait guère » de l'aveu de son frère[326]. Peut-être inspiré par des compatriotes, Hacker monte ensuite un numéro mixte composé de trois zèbres et trois éléphants. En 1937, les Bouglione l'engagent au Cirque d'Hiver, avec les autres numéros animaliers de Pinder[327]. Le « spécialiste » français de l'espèce semble toutefois être le « professeur » Maladolli. Outre des lamas et des cervidés, Maladolli présente ainsi un groupe de zèbres. Il contracte plusieurs engagements, comme au cirque d'Amiens dirigé par Jean Houcke en 1936. Enfin, comme on l'a vu, on utilise aussi le zèbre dans des mises en scène comiques. Herbivore de taille moyenne qui ne présente pas de difficultés majeures en dehors de son caractère, le zèbre constitue un classique des ménageries. Qu'ils participent au

---

[322] COLVIN Liz, NIHRANZ Chad, « *Equus burchelli* », sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2009, https://animaldiversity.org/accounts/Equus_burchellii/ (consulté le 14/03/2021).
[323] HOLLINGSHEAD Alexis J., « *Equus grevyi* », sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2010, https://animaldiversity.org/accounts/Equus_grevyi/ (consulté le 14/03/2021).
[324] THÉTARD Henry, « Le cirque de l'avenir. — Arène ou piste circulaire ? — La colossale ménagerie de Krone. », *Le Petit Parisien* du 17/06/1929, p. 5.
[325] *Id.*, « Chronique du cirque. Les débuts du cirque Pinder », *Le Petit Parisien* du 14/03/1936, p. 7.
[326] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves…* op. cit. p. 124.
[327] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Au Cirque d'Hiver : les Cristiani ; Powel ; les animaux du Cirque Pinder », *Le Petit Parisien* du 20/11/1937, p. 7.

spectacle ou non, on en retrouve ainsi dans de nombreux cirques français d'entre-deux-guerres : Amar, Bouglione, Bureau, Cocassien, Pinder, Zoo-Circus…

3) À chaque contrée son bovidé

Chaque continent possède son propre bovidé exotique, qu'il s'agisse d'un animal domestiqué ou « sauvage ». Le bison incarne ainsi l'Amérique du Nord, le bœuf hongrois aux cornes proéminentes l'Europe centrale, les buffles et zébus l'Afrique subsaharienne ou l'Asie méridionale. Deux affiches de la série consacrée à la ménagerie d'Amar réalisée par Antonin Magne en 1937 mettent en vedette des bovins. La première est consacrée au bison, représenté en pleine charge furieuse (Figure 121), et la seconde au bœuf hongrois qui est curieusement coloré avec un pelage ocre au lieu de son gris clair naturel (Figure 122). Un zébu cette fois réalisé par Gustave Soury complète le trio (Figure 123). La mise en avant du bœuf hongrois, qui n'est jamais qu'un animal de ferme, peut surprendre. En 1937, la culture paysanne – même si elle décline – reste importante en France. Les bovins sont ainsi familiers d'une large part de la population. Et c'est peut-être à travers de ce prisme qu'il faut comprendre cette affiche. Les Amar cherchent à rallier une partie du public, en l'occurrence rural, en l'incitant à venir découvrir « une belle bête », comme il le ferait en se rendant à la foire agricole. Et ils font d'une pierre deux coups en jouant possiblement sur la fibre exotique des citadins qui auraient éventuellement perdu l'habitude des animaux de la ferme. En 1924, le cirque Maladolli posséde un bison mâle et deux zébus achetés en Angleterre pour 1 500 francs. Le bison peut être attelé. Il est vendu au Zoo-Circus en juillet mais n'y « vécut par très longtemps », selon Gustave Soury[328]. Il faut faire attention car dans les sources, le bison peut parfois être confondu avec un buffle. La confusion vient peut-être de l'anglais américain qui utilise le même mot (*buffalo*) pour désigner ces deux animaux. Tous ces ruminants exotiques semblent assez appréciés des grands cirques allemands qui en possédent un certain nombre dans leurs ménageries. Dans le spectacle proposé par Gleich aux Parisiens en 1929, « des buffles, des bisons et des zébus » paradent dans le grand carrousel d'animaux exotiques[329].

---

[328] MUCEM, Sou.8.57.1 ; Sou.8.76.1 et Sou.8.77.1.
[329] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. La saison parisienne du cirque forain — Le cirque Gleich et le cirque Amar », *Le Petit Parisien* du 01/07/1929, p. 2.

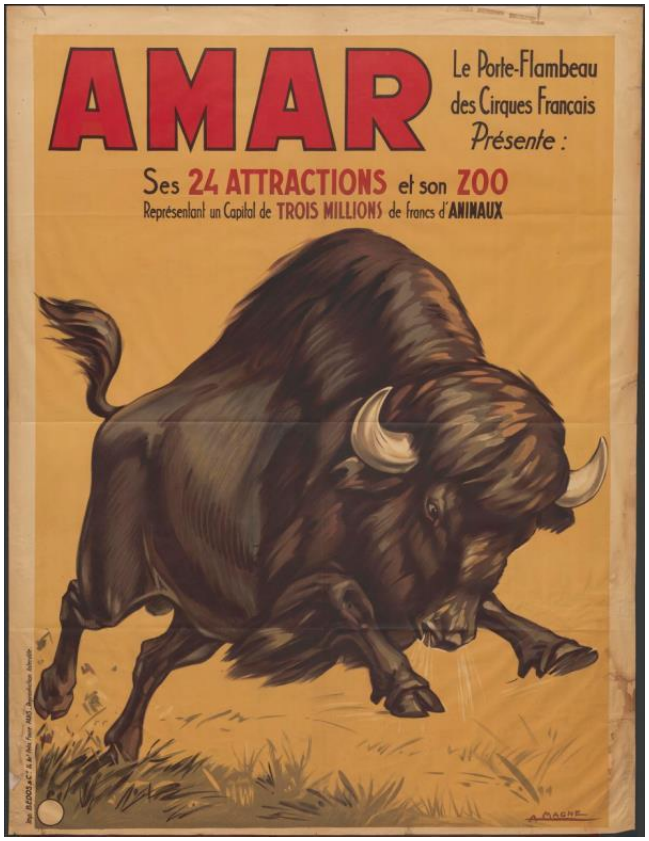

Figure 121 : Le bison d'Amar, affiche d'Antonin Magne, Bedos & Cie, 1937, 156 x 120 cm (Université d'Amsterdam, C02429.000).

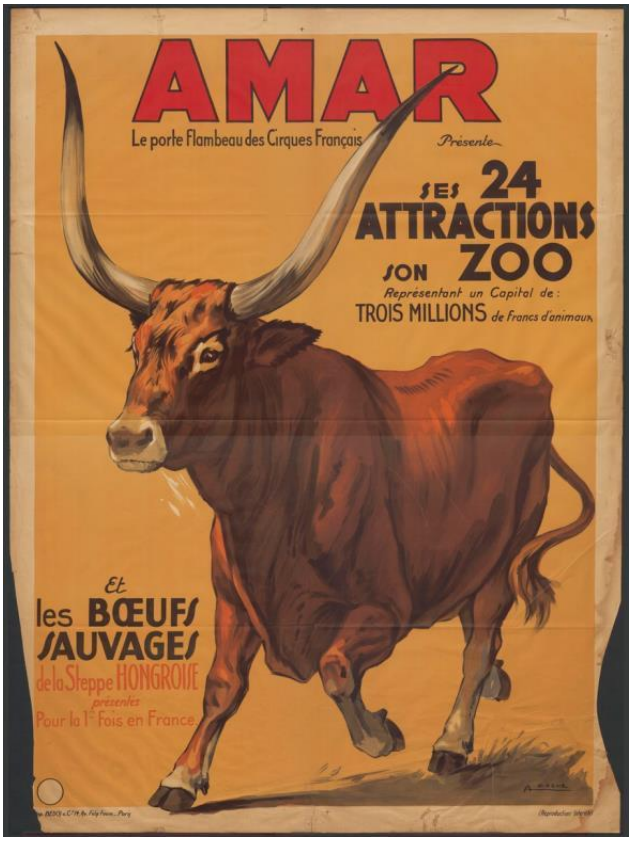

Figure 122 : « Les bœufs sauvages », affiche d'Antonin Magne, Bedos & Cie, 1937, 160 x 119 cm (Université d'Amsterdam, C02430.000).

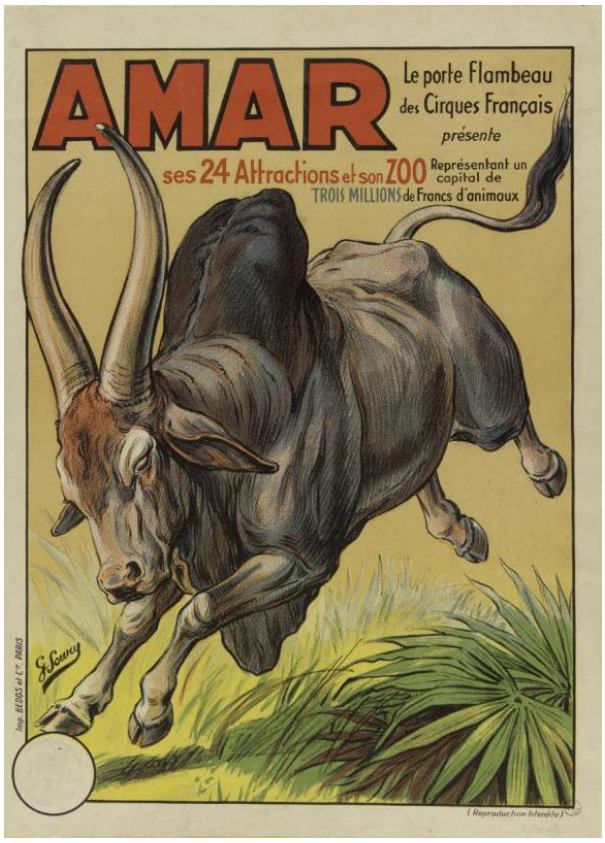

Figure 123 : Le zébu d'Amar, affiche de Gustave Soury, Bedos & Cie, v. 1937, 39.7 x 29 cm (MUCEM, 1955.46.169).

B) Authentiques curiosités : hippopotames, girafes, rhinocéros et bien d'autres.

Tous les animaux exotiques ne possèdent pas la même valeur symbolique (et financière). La partie précédente étudiait ceux que nous pourrions qualifier d'animaux exotiques « ordinaires » ; celle-ci s'attèle au cas des bêtes extraordinaires, au sens premier du terme c'est-à-dire qui rompent avec l'ordinaire, la routine, l'attendu. Comment s'opère la distinction ? La rareté constitue un premier marqueur. Cette rareté en captivité s'explique bien souvent par une rareté dans le milieu naturelle qui génère des prix de vente parfois prohibitifs. De plus, on remarque que la possession d'un certains nombre de ces espèces pose certains problème qui touche tant aux conditions de vie (hippopotames, manchots) qu'au régime alimentaire (fourmilier). Cela les désigne d'autant plus comme animaux-trophées. D'ailleurs, on les relègue en général à la ménagerie, ce qui renforce encore cette impression. En effet, ces animaux prennent souvent place au cœur de la stratégie promotionnelle des grands cirques pour leurs ménageries – la première attraction annexe. Par conséquent, ces animaux n'ont pas nécessairement besoin d'être « dressables » ce qui ouvre le champ des possibles. Étrangeté et capacité à impressioner sont les maîtres-mots de cette course à la rareté qui, en fin de compte, ne connaît d'autres frontières que celles du vivant.

1) Hippopotames, rhinocéros et girafes : les joyaux de la couronne.

En 1939, le cirque Amar possède la plus importante ménagerie ambulante de France. Les pièces maîtresses de leur collection zoologique sont un hippopotame, une girafe et un rhinocéros africain. Ces trois animaux emblématiques de la faune africaine – deux monstres et une drôle d'élégante – incarnent au dernier degré la notion d'animaux-trophées. Aucun n'entre en piste ; pourtant ils tiennent la vedette sur certaines affiches. Ils deviennent des animaux-totems, piliers de la ménagerie en tant qu'attractions (et sources de revenus) indépendantes et symboles vivants et massifs de la réussite de leurs propriétaires et de leur origine foraine. Henry Thétard s'enthousiasme pour le trio. « *Jamais, depuis Barnum, pas même dans la magnifique ménagerie de Krone, ces trois spécimens n'ont été réunis dans une ménagerie ambulante de notre vieille Europe*[330] [Thétard souligne dans le texte.]. » Le

[330] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le cirque Amar et son zoo ambulant à la Porte d'Italie », *Le Petit Parisien* du 30/06/1939, p. 9.

chroniqueur se laisse quelque peu emporter car, en réalité Krone avait déjà réuni les trois espèces en 1916[331]. En revanche, aucun cirque européen n'avait réitéré depuis. Quoiqu'il en soit, de part leur rareté et leur aspect mémorable, ces animaux marquent toujours les esprits, même lorsqu'on les exhibe séparement.

a) L'hippopotame : un monstre « charmant »

Des trois espèces, l'hippopotame est la seule à être déjà entrée en piste au cours de la période. Le premier hippopotame présenté dans un cirque français s'appelle Nora. Cette jeune femelle appartenant au cirque Krone présentée sous la direction de Ramon Prieto est la vedette du Nouveau-Cirque en 1920. Trois ans plus tard, ce même établissement annonce un nouvel hippopotame ; même si la presse de l'époque ne mentionne pas son nom, il s'agit probablement de la même Nora : à ce moment-là, les hippopotames dressés ne courent pas les rues en Europe et la direction du Nouveau-Cirque avait déjà noué contact avec son homologue allemande. Cette apparition étonne les Parisiens et plusieurs articles, particulièrement longs pour quelques uns, fleurissent dans la presse. Ce qui frappe les chroniqueurs chez cet animal c'est le contraste entre son apparence monstrueuse et son comportement « charmant ». « Imaginerait-on que l'hippopotame, l'affreux hippopotame, avec sa tête de vache au mufle grotesque, avec son corps porcin, son allure balourde et égarée soit un des animaux plus aptes à saisir et à répéter un mouvement ? », écrit Denise Moran en 1923. Elle affirme qu'il pourrait toutefois s'agir d'un éléve tout à fait charmant s'il n'avait pas mauvais caractère. « Ce n'est pas qu'il soit de nature agressive, mais il veut des égards […]. » Plus loin, elle ajoute : « l'hippopotame, sachez-le, est un tendre… », et reconnait volontiers qu'il s'agit d'un « animal sympathique » à l' « esprit sensible[332] ».

En 1920, Gustave Fréjaville admet qu'il s'est rendu au Nouveau-Cirque pour voir l'hippopotame et que ce ne sont pas les clowns et les acrobates qui l'ont attiré, cette fois. « Il faut avoir le courage d'avouer ses faiblesses », affirme-t-il. Il sous-entend de la sorte qu'il s'agit là d'un motif indigne pour l'amateur qui ne devrait pas se sentir attiré par ce genre d'exhibition à l'attrait facile qui serait destiné à « entréper » le spectateur ordinaire. Il donne lui aussi une description de l'animal – signe que sa forme n'était pas acquise pour tous les lecteurs – dans laquelle on retrouve le même parallèle porcin. Sous la plume de Fréjaville,

---

[331] DE RITIS Raffaele, « Circus Krone » sur *Circopedia* [en ligne], http://www.Circopedia/Circus_Krone (consulté le 02/05/2021).
[332] MORAN Denise, « Un grand méconnu : l'hippopotame », *Le Quotidien* du 10/11/1923, p. 4.

l'hippopotame est un « monstre tropical » au « nom ibsénien[333] ». Cependant, après avoir asssité à son numéro il se laisse lui aussi gagner de sympathie pour l'animal qu'il n'appelle plus, dès lors, que par son prénom, comme une vieille connaissance. Ce numéro – surprenamment complet au regard de sa principale actrice – est habillement composé pour mettre en scène le passage de l'état de sauvagerie à celui de domestication. Après une entrée qui provoque des « mouvements divers » au sein de l'assistance, l'hippopotame s'ébroue dans les eaux vertes de la piscine du Nouveau-Cirque. L'animal est laissé libre de ses mouvements, adoptant des attitudes naturelles aux yeux du public. Puis le plancher escamotable remonte.

> Après cette excursion en pleine nature commence le travail de l'être civilisé : Nora se met à table, savoure avec délice le repas de raves et de carottes que lui apporte son maître, se livre à quelques évolutions gracieuses sur un large baquet renversé, joue plaisamment, avec le clown, à un jeu de bascule où son poids lui donne d'évidents avantages ; enfin, une housse de velours rouge sur le dos, se laisser monter en haute école par son professeur, qui lui fait exécuter un tour de piste et quelques boucles avant de faire ses adieux à la foule qui l'acclame[334].

Arrivée en béhémot, Nora repart donc en brave percheron amphibie. Après tout, le nom de son espèce ne dérive-t-il pas du grec ancien *hippopótamos*, « cheval du fleuve »[335] ?

Vers 1923, le cirque Périé fait l'achat d'un hippopotame femelle[336]. Il s'agit très probablement du premier spécimen appartenant à un cirque français. Rien ne permet d'affirmer que l'animal participait au spectacle. Cependant Ramon Prieto se trouvait chez Périé avec un groupe d'ours blanc en 1923-1925[337]. Aurait-il pu livrer ses clefs pour dresser la bête amphibie ? La bête est cédée en 1927. Il faut ensuite attendre la fin des années 1930 pour voir un nouvel hippopotame « français ». À noter toutefois le spécimen de Krone (plus Nora, *a priori*) vu lors de la tournée française de 1930[338]. Les Amar acquièrent leur hippopotame en 1938[339]. Dans la foulée, les Bouglione rachètent celui du Jardin d'Acclimatation, en février

---

[333] Fréjaville fait référence au dramaturge norvégien Henrik Ibsen (1828-1906), auteur de la pièce *Une maison de poupée* (1879) dont le personnage principale s'appelle Nora.
[334] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. L'hippopotame du Nouveau-Cirque. […] », *Le Siècle* du 28/10/1920, p. 3.
[335] « Hippopotame » sur *cnrtl.fr* [en ligne], https://www.cnrtl.fr/etymologie/hippopotame (consulté le 27/04/2021).
[336] MUCEM, Sou.5.80.2, La voiture de l'hippopotame du cirque Périé à Rouen, photographie, 1923.
[337] MUCEM, Sou.6.76.1, Les six ours polaires de Ramon Prieto au cirque Périé, photographie, 1923 ; Université d'Amsterdam, C13923.000, affiche réalisée pour le cirque Périé, 1925 (cf. Figure 108, p. 255).
[338] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. La tournée française du cirque Krone », *Le Petit Parisien* du 09/12/1930, p. 8.
[339] « Un nouveau pensionnaire au cirque Amar », *L'Écho d'Alger* du 17/09/1938, p. 4.

1939[340]. Il porte un nom de tigre : Bengali. Henry Thétard lui consacre la bonne part de l'une de ses chroniques. L'animal serait originaire du Tanganyka et comme Nora vingt ans plus tôt son entrée en piste est l'occasion d'une courte baignade – cette fois dans la piscine du Cirque d'Hiver. Il opère ensuite la comparaison avec le spécimen de Sarrasani – prénommé Œdipus – vu lors d'un voyage en Allemagne en 1930. Comme Fréjaville et Moran, il met lui aussi en avant le caractère de ces animaux. « *Bengali* n'est pas encore aussi savant que son collègue du cirque Sarrasani, mais peut facilement le devenir, car j'ai pu me rendre compte que son caractère n'était pas moins gracieux. » Il ajoute que tous les hippotames ne sont pas aussi sympathiques cependant, rappelant le cas du dénommé Kako qui tua deux gardiens au Jardin des Plantes au début du siècle[341].

À noter que dans les années 1933-1935, les Bouglione possèdent aussi un « hippopotame nain du Libéria[342] » ou hippopotame pygmée (*hexaprotodon liberiensis*), cousin un peu méconnu de l'hippopotame commun (*hippopotamus amphibius*). Animal solitaire et discret, l'hippopotame pygmée couvre une aire géographique plus réduite que son cousin ; le premier vit dans les zones humides du Libéria, de Sierra Leone, de Guinée et de Côte d'Ivoire quand on retrouve le second dans une trentaine de pays d'Afrique orientale et australe (il vivait autrefois jusque dans le delta du Nil). Moins imposant (160 à 275 kg contre 2 à 3,5 tonnes), l'hippopotame pygmée est aussi beaucoup plus rare[343]. Le spécimen des Bouglione est, de fait, le seul possédé par un cirque français au cours de la période selon le corpus. Il ne semble pas avoir participé au spectacle. En 1935, Henry Thétard parle d'un hippopotame mais ne précise plus « nain »[344]. Il semblerait qu'il s'agisse bien du même hippopotame pygmée cependant. En effet, après son arrivée Bengali fit partie intégrante de la publicité des Bouglione ; il apparaît sur plusieurs affiches au cours des années 1940 et 1950[345]. Or, on n'en trouve dans les années 1930 ce qui ne serait pas le cas si les Bouglione avaient possédé un autre hippopotame commun avant 1939.

Lors de la tournée nord-africaine de 1938, la réclame d'Amar met en avant l'hippopotame. Les encarts publicitaires publiés dans *L'Écho d'Alger* précisent qu'il s'agit

---

[340] MUCEM, Sou.20.59.1.
[341] THÉTARD Henry, « Chronique du Cirque. Au Cirque d'Hiver : L'hippopotame Bengali – Attractions diverses », *Le Petit Parisien* du 19/03/1939, p. 4.
[342] *Id.*, « Chronique du Cirque. Le cirque des frères Bouglione », *Le Petit Parisien* du 12/07/1933, p. 8 ; *id.*, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 03/08/1934, p. 7.
[343] WILLIAMS Edgar, *Hippopotamus*, Londres, Reaktion Books, 2017, p. 30-32, 56-57 ; FREDRICKSON Daniel, « *Hexaprotodon liberiensis* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2009, https://animaldiversity.org/accounts/Hexaprotodon_liberiensis/ (consulté le 26/04/2021).
[344] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 30/11/1935, p. 10.
[345] Université d'Amsterdam, C06763.000 (v. 1940-1949), TEY0010004138 (1950) et C02597.000 (1957).

bien d'un hippopotame *vivant*. La précision n'est pas anodine et possède son histoire. Aux prémices de la zoologie populaire, les exploitants ne possédaient ni les moyens ni les connaissances pour maintenir la plupart des animaux en vie. Dans le même temps le public se trouvait totalement candide en la matière. De la sorte, une dépouille – même partielle ou en mauvais état – pouvait suffire à l'attirer. En 1779 par exemple, on exhibe un phoque vivant à Paris. Le 2 juin, l'animal meurt. Qu'à cela ne tienne, on embaume son cadavre et on continue à le montrer ainsi[346]. Ces premières expositions se présentaient, en somme, comme des déclinaisons populaires des cabinets de curiosité aristocratiques. Lorsque le nombre d'exhibitions d'animaux vivants a augmenté, l'usage de la précision « vivant » à la suite du nom de l'animal s'est imposé dans la réclame afin de les distinguer des exhibitions de trophées inertes. Dans l'entre-deux-guerres, ces expositions ont disparu et, si les Français ne sont certes pas familiers de la faune exotique, ils savent en tout cas ce qu'ils sont en droit d'attendre : des êtres vivants. Le fait qu'Amar précise qu'il exhibe un hippopotame *vivant* montre néanmoins qu'il ne s'agit pas d'un spectacle ordinaire. Par ailleurs, le cirque cherche à « sensationnaliser » un peu plus l'animal, en sous-entendant qu'il n'est pas simple de le garder en captivité (ce qui, sur le voyage, ne doit effectivement pas être le cas). Cela démontre les capacités de la direction sur deux plans : ses connaissances zoologiques d'une part et sa bonne gestion financière d'autre part, car l'entretien d'un tel animal implique un budget que les Amar sont en capacité de fournir.

À travers la presse, le cirque insiste d'ailleurs sur les soins nécessaires. Une voiture-cage a été « spécialement construite et aménagée avec un immense bassin dont l'eau doit être constamment tenue à la température de l'Afrique Equatoriale » où l'animal a été capturé « tout récemment, dans la jungle » ; l'article précise par ailleurs qu'il pèse 2 350 kg (avec tout ce que cela implique comme nourriture au quotidien) et qu'il a été assuré « pour la somme de 280 000 francs[347] ». Les articles revenant sur les hippopotames de cirque – pour peu qu'ils excèdent les quelques phrases – reviennent toujours sur les conditions de vie des hippopotames de cirque qui ne lassent d'étonner. Celle-ci est partout la même. L'hippopotame vit dans un fourgon qui lui est exclusif qui comporte une partie « terrestre » surrélevée et un bassin auquel l'animal peu accéder grâce à un plan incliné. Le bassin décrit par Denise Moran mesure 5 mètres de long sur 1,5 de large. Il est profond d'environ 1,5 mètre et rempli aux trois quarts. Un wagon ou un fourgon ne peuvent guère offrir plus. Il n'empêche qu'au regard du gabartit l'animal, c'est exigu. La chroniqueuse parle néanmoins de « confort ». Commentant

[346] CAMPARDON Émile, *Les spectacles de la foire* (volume 2), Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877, p. 230.
[347] « Un nouveau pensionnaire au cirque Amar », art. cit.

l'installation, elle s'exclame qu'il s'agit d'une « petite succursale du Jardin des Plantes[348] ! » Elle ne fait aucune mention d'un accès à l'air libre. Cela en dit long sur l'avancée de la question du bien-être et même la connaissance des besoins de l'espèce. Tous les commentateurs décrivent le même modèle. Ils s'accordent aussi à dire que l'eau du bassin est renouvelée de manière journalière ; l'hippopotame la souille en effet rapidement avec ses déjections, ce qui présente des risques sanitaires important. En dépit de ces conditions de vie, l'espèrance de vie d'un hippopotame de cirque apparaît supérieure à celle d'autres espèces. Grâce à Gustave Soury on sait par exemple que la femelle de Périé resta au cirque au moins quatre ans (1923-1927) et qu'elle fut vendue – vivante – en 1927[349]. Surtout l'hippopotame Bengali ne meurt qu'en mars 1958[350]. D'autre part, il semble que les hippopotames fassent l'objet d'un dressage en douceur. Nora a été élevée au biberon par Ramon Prieto. Plus prosaïquement celui-ci explique, par l'entremise de Gustave Fréjaville, que « les moyens de persuasion, tels que les poinçons et fourchettes, qui font merveille dans le dressage des jeunes éléphants » ne sont pas indiqués avec les hippopotames car leur peau fragile garde la mémoire de toutes les lésions subies[351]. Il ne faudrait pas abîmer la marchandise : en 1933, un représentant de l'espèce coûtait, d'après *L'Intransigeant*, autour de 30 000 francs[352].

Une recherche menée sur les bases de données du Mucem, de l'Université d'Amsterdam ou du Musée Ringling avec le mot-clef « hippopotame » (traduit au besoin) donne invariablement à voir le même type d'affiches. Du début du XXe siècle à nos jours, cet animal a été représenté sur un mode quasiment exclusif par les affichistes : immérgé aux trois quarts, l'hippopotame nous donne à voir sa formidable machoîre béante (voir ci-dessous). De profil, de face ou de trois quarts, l'angle peut varier mais la scène est immuable, qu'importe le décor dans laquelle on la place. Les dresseurs cherchent d'ailleurs à provoquer cette attitude sur la piste, en donnant à manger à leur bête. Sur certaines affiches inspirées des tableaux d'accidents, les hippopotames s'en prennent à des pirogues et leurs occupants. Sa physionomie prédispose l'hippopotame à être une bête féroce. Puisqu'il ne présente pas les dispositions suffisantes pour être anthropomorphisé comme l'éléphant, il ne peut pas être représenté d'une autre manière.

---

[348] MORAN Denise, « Un grand méconnu : l'hippopotame », art. cit.
[349] MUCEM, Sou.5.80.2, La voiture de l'hippopotame du cirque Périé à Rouen, photographie, 1923.
[350] MUCEM, Sou.6.9.3, L'hippopotame Bengali du cirque Bouglione, photographie, 1940.
[351] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. L'hippopotame du Nouveau-Cirque… art. cit. »
[352] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », *L'Intransigeant* du 18/04/1933, p. 3.

Figure 124 : Les hippopotames de Kludsky, affiche, ateliers Adolph Friedländer, 1923, 71 x 94 cm (Université d'Amsterdam, TEY0010001782).

b) Le rhinocéros : onéreux et « féroce ».

Sur l'échelle des raretés des trois « joyaux de la couronne » du cirque Amar, le rhinocéros arrive en seconde position. Sur l'échelle des prix, en revanche, il se place largement en tête et seuls les plus gros éléphants se monnayent plus chers que lui puisque, selon l'article de *L'Intransigeant* de 1933, un rhinocéros vaut 100 000 francs soit plus de trois fois le prix évalué d'un hippopotame et 20 000 F de plus qu'un éléphant « moyen »[353]. Dans l'entre-deux-guerres, le rhinocéros (quelle que soit son espèce) constitue en effet une denrée rare. Il y a une vingtaine d'années, le chercheur sud-africain Leendert Cornelis Rookmaaker s'est lancé dans le projet pharaonique de recenser l'ensemble des rhinocéros détenus en captivité de l'Antiquité à 1994. Son travail a abouti à la publication d'un répertoire compilant des notices sur 2439 rhinocéros différents[354]. Parmi eux, on retrouve notamment des rhinocéros de cirques et ménageries. Or ce que montre le travail précieux de L. C.

[353] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », art. cit.
[354] ROOKMAAKER, Leendert Cornelis, *The Rhinoceros in Captivity : A List of 2439 Rhinoceroses Kept from Roman Times to 1994*, La Haye, SPB Academic Publishing, 1998.

Rookmaaker c'est que l'entre-deux-guerres apparaît comme une période de creux dans la captivité des rhinocéros, à tout le moins dans l'industrie du divertissement, observable aussi bien en Europe qu'aux États-Unis. Pour le comprendre, il faut se pencher sur l'histoire zoologique du rhinocéros. Il existe cinq espèces de rhinocéros. Le rhinocéros blanc (*ceratotherium simum*) et le rhinocéros noir (*diceros bicornis*) vivent en Afrique subsaharienne tandis que le rhinocéros indien (*rhinoceros unicornis*), le rhinocéros de Java (*rhinoceros sondaicus*) et le rhinocéros de Sumatra (*dicerorhinus sumatrensis*) se rencontrent en Asie. Jusqu'au XIXe siècle inclus, la majorité des rhinocéros importés en Europe et en Amérique appartenaient aux espèces asiatiques, l'indienne en particulier. (Plus petites, les espèces indonésiennes sont moins intéressantes d'un point de vue spectaculaire ; de plus le rhinocéros de Java est presque inadaptable à la vie captive[355].) Cela tient à des raisons culturelles et géopolitiques déjà soulevées au sujet d'autres espèces (relations entre l'Occident et le monde indien et culture de la capture répandue dans la région) ; de plus le processus colonial n'avait pas encore atteint le territoire des rhinocéros africains. Cependant les chasses et les ponctions répétées réduisent dramatiquement la population de l'espèce indienne qui, au début du XXe siècle se trouve au bord de l'extinction. La situation pousse les autorités coloniales britanniques à prendre des mesures de conservations dès cette époque[356]. Sur la durée, elles s'avèrent efficaces mais, dans les années 1920 et 1930, il en résulte qu'il devient quasiment impossible de se procurer des rhinocéros asiatiques. Les marchands d'animaux se rabattent donc sur les rhinocéros africains mais ceux-là se font rares sur le marché ce qui explique leur prix. Par conséquent, seuls deux cirques français en possèdent durant la période. Les Bouglione achètent la femelle Mary vers 1933. Selon Thétard, il s'agit alors du seul représentant de l'espèce visible en France avec celui du Zoo de Vincennes[357]. Mary meurt dans des circonstances troubles en décembre 1936[358]. L'autre rhinocéros est donc celui acheté par les Amar à la fin de la décennie. On ne connaît pas l'espèce précise de ces deux animaux ; les chroniqueurs de l'époque les désignent comme des « rhinocéros bicornes africains ».

L'affiche réalisée par Antonin Magne pour le cirque Amar (Figure 125) est caractéristique de la manière dont on met en scène le rhinocéros à l'époque. Tout d'abord, le rhinocéros suscite une authentique curiosité : il est la vedette de sa propre affiche alors même qu'il n'entre pas en piste. Ensuite, on l'exhibe clairement comme un signe ostentatoire de

---

[355] *Ibid*. p. 117.
[356] ENRIGHT Kelly, *Rhinoceros*, Londres, Reaktion Books, 2008, p. 140.
[357] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le cirque des frères Bouglione », art. cit.
[358] « La mort du rhinocéros », *L'Intransigeant* du 14/12/1936, p. 8.

richesse. Le message publicitaire annonce que le cirque Amar possède pour trois millions de francs d'animaux et pour l'illustrer l'affichiste représente un rhinocéros seul et non pas une scène « Arche de Noé » qui donnerait à voire une profusion de bêtes. L'association entre le texte et l'image sous-entend ainsi que le rhinocéros est l'un des animaux les plus coûteux de la collection. Enfin, si l'on se penche sur la perception de l'animal en lui-même, il est dépeint comme une bête dangereuse. L'hippopotame est condamné à bailler sur toutes les affiches ; le rhinocéros pour sa part est systématiquement représenté en train de charger. La représentation se conforme à l'image que l'on a de ce grand herbivore dans l'entre-deux-guerres : celle d'un animal stupide, furieux, féroce et presque préhistorique[359]. Cette perception est renforcée par diverses productions culturelles, notamment des films. Dans *Trader Horn* (1931), un rhinocéros s'en prend au safari des protagonistes et tue un porteur indigène. Dans *Tarzan et sa compagne* (1934), un de ces pachydermes tue la mère de la guenon Cheetah avant d'être terrassé par Tarzan. Dans *Tarzan trouve un fils* (1939), un de ses congénères s'en prend à Boy, le fils adoptif de Tarzan et Jane ; à nouveau, le héros de la jungle triomphe (les images sont reprises du film précédent). Dans ces films, le rhinocéros apparaît comme un monstre bête et méchant qui charge tout ce qu'il voit. Dans la culture populaire, l'animal apparaît toujours comme un antagoniste. Dans la littérature pour enfant, Babar a pour ennemi un rhinocéros. Cette rivalité entre l'éléphant et le rhinocéros est inscrite dans les croyances populaires depuis l'Antiquité. Pline affirmait ainsi que le rhinocéros était le « second ennemi naturel de l'éléphant » et qu'il aiguisait sa corne sur les rochers afin d'éventrer son ennemi[360]. En 1515, lorsque sultan de Cambay offrit un rhinocéros au roi du Portugal (le premier vu en Europe depuis l'Antiquité), Manuel II voulut vérifier les affirmations de Pline en confrontant l'animal à un jeune éléphant de sa ménagerie ; l'affrontement tourna court[361]. Ce préjugé résiste remarquablement bien au temps et rejaillit encore dans la première moitié du XXe siècle. En décembre 1926, *L'Humanité* et *Le Figaro* rapporte un fait divers étonnant. À Francfort, le rhinocéros d'un cirque non nommé se serait échappé ; le directeur l'aurait fait encercler par son troupeau d'éléphants avant de le faire rattraper au lasso ; plusieurs éléphants auraient péris dans la manœuvre[362]. L'anecdote, farfelue, résulte sans doute d'une pure invention mais elle montre que cette croyance en l'antagonisme entre les deux pachydermes demeure dans le substrat culturel. Cette perception du rhinocéros n'est pas pour déplaire au

---

[359] ENRIGHT Kelly, *Rhinoceros*, *op. cit.* p. 21-28.
[360] PLINE, *Histoire naturelle*, XVIII, XXIX.
[361] ENRIGHT Kelly, *Rhinoceros*, *op. cit.* p. 33.
[362] « Un rhinocéros échappé du cirque livre combat à vingt éléphants », *L'Humanité* du 13/12/1926, p. 3 ; « Un épisode de la jungle », *Le Figaro* du 14/12/1926, p. 1.

cirque qui se cherche constamment des bêtes toujours plus féroces et impressionnantes. Dans les ménageries, les rhinocéros sont d'ailleurs exhibés dans des cages aux barreaux épais, comme des fauves.

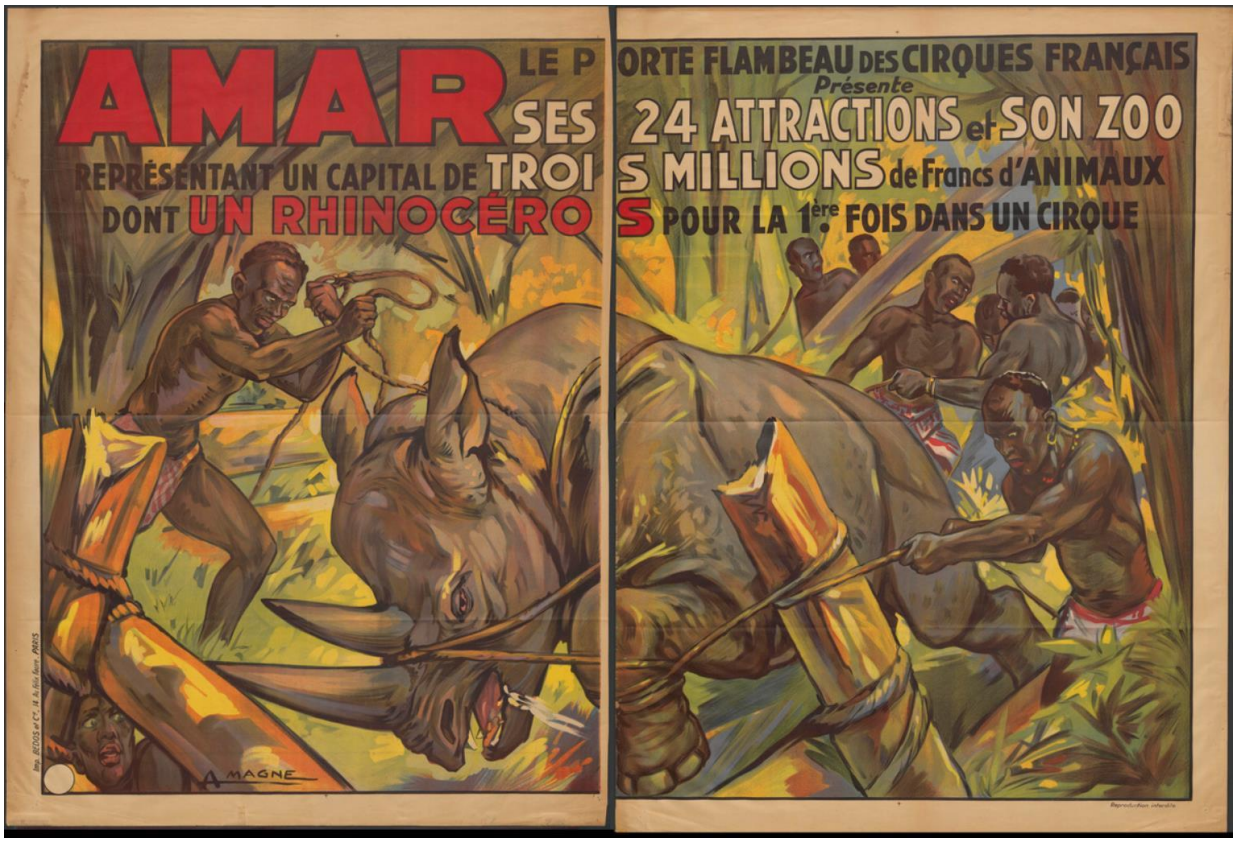

Figure 125 : « Amar, trois millions de Francs d'Animaux dont un Rhinocéros », affiche d'Antonin Magne (en deux parties), Bedos & Cie, 1937, 160 x 240 cm (Université d'Amsterdam, C02431.000).

c) La girafe, de présent royal à bête de foire.

La girafe se distingue du rhinocéros mais aussi de l'hippopotame, pour deux raisons : sa rareté extrême et une perception tout à fait différente. Déjà, elle est le plus rare (au cirque) des trois géants africains d'Amar puisque le spécimen possédé par les quatre frères est l'unique girafe attestée dans un cirque français entre 1919 et 1939. Ses propriétaires lui ont donné le nom d'Hanzi[363]. En 1930, Pinder annonce une girafe dans les journaux ; toutefois Roger Spessardy n'en fait pas mention lorsqu'il dresse l'inventaire de la ménagerie en 1932[364]. De même, les Amar n'en possédaient pas encore une lorsqu'ils promettaient des

[363] DENIS Dominique, *Les Cirques… op. cit.* p. 114.
[364] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 127-128.

girafes en 1932. Son prix est certes important – 40 000 francs en 1933[365] – mais ne semble pas un frein pour les gros établissements au regard de ce qu'ils déboursent pour s'offrir un éléphant ou un rhinocéros. En 1939, Thétard indique par ailleurs que si la girafe est certes très rare en parcs zoologiques, elle l'est moins que le rhinocéros[366]. Entre 1873 et 1914, les Hagenbeck ont importé environ 150 girafes en Europe, à destination des zoos surtout[367]. Dans l'entre-deux-guerres, sa captivité n'est plus tout à fait exceptionnelle (même si la plupart des Français n'en ont certes jamais vu). Sa rareté extrême au cirque tient donc vraisemblablement aux contraintes liées à l'itinérance auxquelles l'espèce semble particulièrement mal adaptée. La girafe est assez docile et ne pose pas de problème de régime insurmontable[368]. En revanche, elle impose d'importantes contraintes en matière de transport. Son poids n'est pas un problème, au contraire de sa taille. Celle-ci impose souvent à l'animal de voyager dans des conditions inconfortables qui peuvent accroitre les risques d'accidents pour un animal fragile et couteux. Ce paramètre a pu décourager certains directeurs de miser sur une bête au potentiel certain mais représentant un investissement peut-être trop risqué. Le potentiel exotique et spectaculaire de la girafe ne fait pourtant aucun doute, puisqu'il s'agit du plus grand mammifère terrestre (en terme de hauteur). Contrairement au rhinocéros et à l'hippopotame, elle n'est pas présentée comme un montre, au contraire. Jacques Peuchmaurd y voit une créature fragile[369]. La girafe est perçue comme un animal féminin. On dit bien *une* girafe. Sur son affiche (Figure 126), Gustave Soury la représente en pleine course, afin de la dynamiser un peu. Toutefois, sa vision diverge des représentations habituelles de la girafe qui la figure plutôt en animal placide, serein. La girafe culturelle est ainsi une sorte de curieuse élégante, tranquille et détachée. Sa robe, assez proche de celle du léopard pour qu'on lui ait donné le nom de camélopard (« chameau-léopard ») avant de l'appeler girafe[370], induit d'ailleurs une même relation avec la mode féminine.

---

[365] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », art. cit.
[366] THÉTARD Henry, « Chroniquer du cirque. Le cirque Amar et son zoo… art. cit. »
[367] WILLIMAS Edgar, *Giraffe*, Londres, Reaktion Books, 2010, p. 110.
[368] *Ibid*. p. 109.
[369] PEUCHMAURD Jacques, *J'aime le Cirque… op. cit.* p. 182.
[370] WILLIMAS Edgar, *Giraffe*, *op. cit.* p. 71.

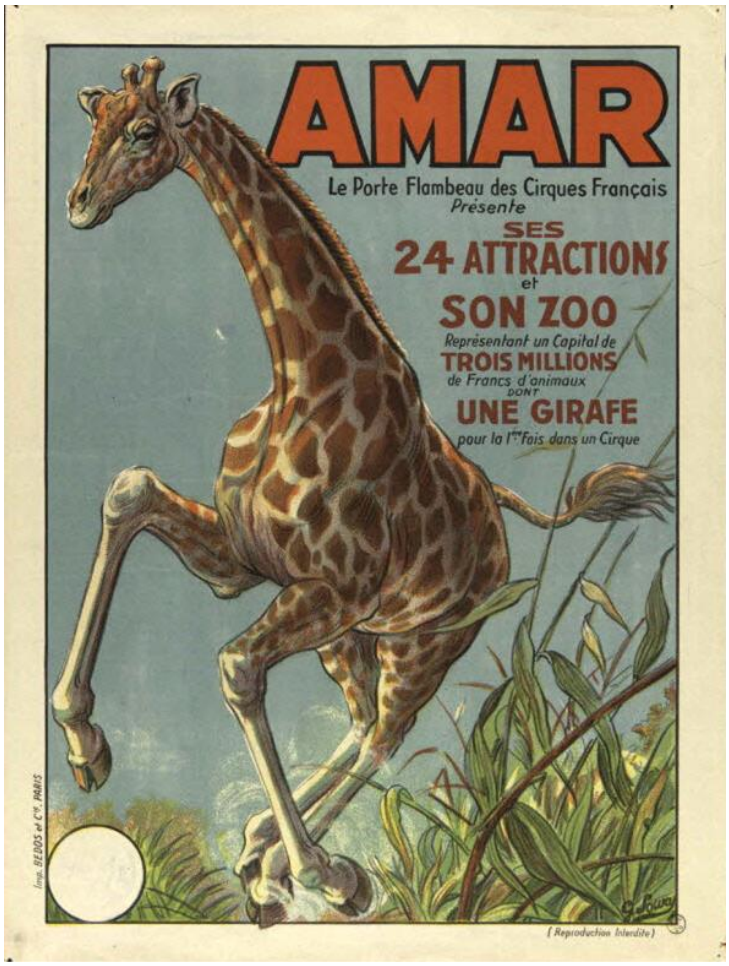

Figure 126 : La girafe d'Amar, affiche de Gustave Soury, Bedos & Cie, 1937 (?), 39.6 x 29.9 cm (MUCEM, 1955.46.168).

2) Sacrifier au « démon des ménageries »

> De même qu'il y a un démon du spectacle qui pousse irrésistiblement à présenter toujours des attractions de plus en plus sensationnelles, il existe un démon des ménageries qui ne cesse de vous harceler.
>
> — Un serpent plus long, un hippopotame plus lourd, une girafe plus haute, une bête inconnue. On n'y peut rien. C'est ainsi. Et l'on se met en quête d'un nouveau pensionnaire[371].

C'est en ces mots que Firmin Bouglione résume l'obsession de certains directeurs – dont lui-même et sa famille font assurément partie – à toujours posséder plus de bêtes et d'espèces. Le goût personnel des directeurs pour la possession d'animaux rares et la dimension ostentatoire de la ménagerie ne doivent être négligés. Toutefois, la logique

[371] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 185.

commerciale préside une nouvelle fois aux destinés zoologiques des cirques et ce « démon des ménageries » pourrait tout autant s'appeler « démon du gain ». La ménagerie s'inscrit pleinement dans la dimension kaléidoscopique du cirque. On attend d'une ménagerie qu'elles présentent des animaux en nombre, tant sur le plan des individus que des espèces représentées. Cependant, puisque c'est la diversité des espèces qui compte, la nature de celles-ci importe finalement assez peu, dès lors que l'on sort du noyau dur des animaux emblématiques (chevaux, éléphants, fauves, singes et quelques autres). Le fait que les bêtes de ménagerie n'aient pas besoin d'êtres « dressables » ouvre d'autant plus le champ des possibles. En somme, tout animal capable de survivre ne serait-ce que quelques mois en captivité est bon à montrer. Et en effet, les Bouglione se révèlent plutôt innovants en la matière.

En 1934, leur ménagerie abrite par exemple une « antilope-élan » (certainement un éland du Cap – *taurotragus oryx*) mais aussi des manchots (« pingouins »)[372]. Au nombre de trois, il s'agit d'après Thétard de « pingouins royaux », achetés aux Hagenbeck vers 1932[373]. Originaires des îles froides de l'hémisphère sud, les manchots royaux (*aptenodytes patagonicus*) mesurent 85 à 95 cm de haut et peuvent peser jusqu'à 17 kg ce qui en fait la seconde plus grande espèce de manchot au monde après le manchot empereur (*aptenodytes forsteri*)[374]. Leur captivité pose forcément question. Pour Thétard, celle-ci s'effectue dans les meilleures conditions et les manchots vivent « parfaitement bien dans leur voiture, perchés sur des blocs de glace artificielle[375] ». Grâce aux Vesque, on sait que les oiseaux sont logés sous une tente séparée[376], peut-être pour en assurer la climatisation. Si l'on revient un instant sur les blocs de glace artificiels on remarque que les manchots font l'objet d'une mise en scène assez innabituelle au cirque. Cirques et ménageries ne s'embarassent généralement pas de décors plus ou moins évocateur du milieu naturel des spécimens qu'ils exhibent. On peut avancer deux hyposthèses concernant ce traitement particulier. D'abord, les Bouglione cherchent peut-être à établir un parallèle avec les parcs zoologiques, dans une recherche de respectabilité ou au contraire dans le but de montrer qu'ils sont capables de faire aussi bien qu'un zoo et même mieux (car ils le font de manière itinérante). Ou alors, ils veulent peut-être

---

[372] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. Le cirque des frères Bouglione », art. cit.
[373] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 03/08/1934, p. 7.
[374] EDWARDS Keena, « *Aptenodytes patagonicus* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2011, https://animaldiversity.org/accounts/Aptenodytes_patagonicus/ (consulté le 04/05/2021).
[375] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 03/08/1934, p. 7.
[376] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°14 (1933), p. 27.

assurer le public des bons soins qu'ils apportent à leurs bêtes, face à une espèce qui apparaît particulièrement mal adaptée aux latitudes européennes et à la vie itinérante.

Mais les Bouglione possédèrent encore d'autres curiosités, comme un tamanoir, vers 1935[377]. Dans ses mémoires, Firmin Bouglione rapporte que l'animal à l'allure « vaguement préhistorique » témoignait d'un caractère « assez doux ». Il avait ainsi résolu « de le laisser en semi-liberté à l'entrée de la ménagerie où il suscitait une grande curiosité parmi les visiteurs. La plupart n'en avaient jamais vu qu'en image, certains le prenaient pour un tapir d'autres pour un bébé éléphant, quant à la jeune fille qui me demanda si c'était bien un héron, gageons qu'elle était un peu myope. » Le régime très particulier de ce grand fourmilier pose un problème majeur pour sa survie en captivité. Firmin Bouglione explique qu'il le nourrisait d'un mélange d'œuf, de lait et de viande hâchée saupoudré de vitamines et que, dès qu'il le pouvait, il le conduisait jusqu'au « coin de campagne » le plus proche pour qu'il y trouve des fourmilières[378]. En dépit de ces soins, il semble que le fourmilier n'ait pas vécu très longtemps. Le Docteur Alain Frère qui a bien connu les Bouglione m'a confié qu'il n'y eut pas un mais plusieurs tamanoirs et qu'aucun ne vécut très longtemps en raison, justement, de ces questions de régime. D'après *L'Intransigeant*, en 1933 un tamanoir coûtait 7 300 francs[379]. Gustave Soury a représenté un tamanoir très réaliste sur une affiche réalisée pour Pinder en 1937 (Figure 119, p. 421) qui, d'ailleurs, n'en possédait pas. L'affichiste travailla à partir d'un modèle ; le fond Soury comporte en effet une photographie des deux tamanoirs du zoo d'Anvers[380].

Vers 1935 toujours, les Bouglione exhibent aussi des lycaons[381]. Dans le registre des canidés africains, d'autres possèdent des chacals. Le Zoo-Circus en annonce dans ses programmes et, grâce au fond Soury, on sait que de nombreuses ménageries en exposent comme la Jungle de Frank Henry (juillet 1925), les ménageries Marcel (avril-juillet 1922), Laurent (1922) et Ivanoff (mai 1930), la ménagerie Lorraine Michelet (mai 1927) et celle de P. H. Polmann (juillet 1927)[382]. On exhibe aussi des servals dont l'espérence de vie semble limitée. En 1925, Soury indique que celui raporté du Sénégal par un certain H. Fertelle n'a pas survécu au voyage[383]. En décembre 1923, Marcel Chaffreix achète un serval lors de la Fête de

---

[377] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 30/11/1935, p. 10.
[378] BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque… op. cit.* p. 275-277.
[379] S., « Où l'on vent les serpents "au mètre" », art. cit.
[380] MUCEM, Sou.21.55.2.
[381] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 30/11/1935, p. 10.
[382] MUCEM, Sou.8.147.1, Sou.8.8.2, Sou.5.109.2, Sou.4.189.2 et Sou.4.151.3.
[383] MUCEM, Sou.8.8.2.

la Place d'Italie, mais il ne survit pas à la foire[384]. Il devait remplacer le spécimen mort le 27 novembre 1921[385] qu'il ne possédait certainement pas avant la guerre. D'autres *felinae* peuvent se retrouver en ménagerie, comme les ocelots. Le Zoo-Circus en achète un à ses débuts[386]. Il s'agit d'une femelle nommée Ketty revendue à la Jungle d'E. Evano où elle se trouve en 1925[387]. En décembre 1921, Marcel achète un ocelot 5 00 francs. Un mois plus tôt, il en avait déboursé 1 000 pour acquérir un chat noir[388]. À ce prix, il ne s'agissait pas d'un vulgaire matou. Malheureusement, Gustave Soury ne donne pas plus de détail sur l'animal. On peut seulement postuler qu'il appartenait à une des nombreuses variétés de chats sauvages. Marcel revend son ocelot à un particulier en mai 1923[389].

Par rapprochement géographique, parler des ocelots amène à évoquer d'autres petits mammifères américains. En même temps que Ketty, le Zoo-Circus achète des capybaras (*Hydrochoerus hydrochaeris* – le plus gros rongeur terrestre) et des ratons laveurs (Alfred Court écrit « racoon » dans le texte)[390]. Jouviano (avril 1926) et Marcel (cinq en 1928 et encore un en 1938) exhibent des tatous[391]. En avril-mai 1922, le second achète un coati brun pour « près de 400 francs » ; il le surnomme Prosper[392]. Une dizaine d'années auparavant, Marcel avait déjà eu un coati brun qui s'appelait également Prosper[393]. Cela permet d'attirer l'attention sur une pratique courante qui consiste à toujours donner le même prénom aux représentants d'une même espèce. Cette habitude complique quelque peu les tentatives d'inventaire. Les porcs-épics connaissent un certain succès. Ils sont cités dans la réclame de Pinder en 1925 et attestés dans la ménagerie de Gleich en 1929 ainsi que dans les ménageries foraines Jouviano (avril 1924) et P. H. Polmann (juillet 1927) [394]. Dans ces établissements les porcs-épics vont toujours par deux. On distingue deux familles de porc-épics, ceux de l'Ancien monde (*hystricidae*) et ceux du Nouveau (*erethizontidae*). L'espèce des individus ressensés n'est pas précisée. Toutefois on serait porté à croire qu'ils appartiennent à la première famille puisque c'est celle qui regroupe les espèces au physique le plus spectaculaire et ses représentants peuplent des régions plus proches de l'Europe. D'ailleurs, on retrouve des

---

[384] MUCEM, Sou.4.151.6.
[385] MUCEM, Sou.4.152.2.
[386] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 40.
[387] MUCEM, Sou.4.196.2.
[388] MUCEM, Sou.4.152.2.
[389] MUCEM, Sou.4.150.4.
[390] COURT Alfred, *La Cage… op. cit.* p. 40.
[391] MUCEM, Sou.4.190.1, Sou.4.156.1 et Sou.4.153.2.
[392] MUCEM, Sou.4.151.3.
[393] MUCEM, Sou.4.145.1.
[394] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°10 (1929), p. 48 ; MUCEM, Sou.8.147.1 et Sou.4.190.1.

porcs-épics à crête jusqu'en Italie[395]. On ignore comment ces animaux sont présentés au public mais on peut supposer qu'ils le sont sous le jour béliqueux que suggère leur aspect, même s'il ne correspond guère à leur nature véritable.

L'on trouve encore d'autres espèces surprenantes, dont l'on peine quelque peu à mesurer l'intérêt si ce n'est celui de faire le nombre. La Jungle d'E. Evano, dont Soury est un temps co-directeur possède au printemps 1927 une nandinie ou civette palmiste africaine (*nandinia binotata*), un petit carnivore arboricole originaire d'Afrique centrale et orientale[396]. Entre juin 1925 et décembre 1928 (mort de l'animal), Frank Henry exhibe un phacochère qui devait être plus ou moins perçu par les visiteurs comme un sanglier exotique. En 1932, la ménagerie Pinder abrite une gazelle[397]. En juillet 1925, un certain H. Fertelle met en « dépôt » une cargaison fraichement débarqué du Sénégal – d'après Soury – à la ménagerie de Frank Henry. La pratique semble assez courante. Elle permet au propriétaire des animaux (souvent un marchand) de se décharger de leur entretien et au forain d'enrichir sa collection pour une durée variable. La cargaison en question comprend, entre autre, deux chacals, une « algazelle du Sénégal[398] » et un varan[399]. En effet, les reptiles ne sont pas en marge du phénomène. Certains font même leur entrée en piste.

C) Quid des reptiles…

Si les mammifères dominent la représentation zoologique au cirque, ils n'exercent pas le monopole cependant. Dans les ménageries et sur les pistes, ils côtoient quelques reptiles mais également des oiseaux.

Deux familles principales représentent les reptiles au cirque : les crocodiliens et les serpents. Les reptiles ont contre eux deux désavantages majeurs. D'une part, ils sont fragiles car particulièrement sensibles aux variations climatiques. La détention de certaines espèces requiert donc des infrastructures particulières, soit des frais supplémentaires. Surtout,

---

[395] McPHEE M. Esebeth, « *Hystrix cristata* » sur sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2003, https:// animaldiversity.org/ accounts/Hystrix_cristata/ (consulté le 06/05/2021).
[396] MUCEM, Sou.4.195.3 ; KOTELNICKI Samantha, « *Nandinia binotata* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2014, https://animaldiversity.org/accounts/Nandinia_binotata/ (consulté le 06/05/2021).
[397] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit.* p. 127-128.
[398] Grâce à un bulletin du comité de l'Afrique française, on sait que cette expression fait référence, dans la première moitié du XXe siècle, à un oryx. Toutefois aucune espèce d'oryx ne vit au Sénégal. Si l'on considère que l'ongulé en question a été capturé en Afrique, il peut s'agir d'un oryx de Lybie (*oryx dammah*) ou d'un oryx gazelle (*oryx gazella*). Une troisième espèce, l'oryx d'Arabie (*oryx leucoryx*), se rencontre au Moyen-Orient.
BNF, NUMP-17011, *Bulletin mensuel du comité de l'Afrique française et du Comité du Maroc*, 40/1, janvier 1939, p. 254-255.
[399] MUCEM, Sou.8.8.2.

l'intelligence reptilienne est inadaptée au dressage. Par conséquent, les numéros de reptiles ne procèdent que de la « pure exhibition » ou de la « simple manipulation[400] ». Elles n'en sont pas « pas moins spectaculaires » et provoquent « à coup sûr des mouvements divers dans les premières rangées de spectateurs : curiosité mêlée à un certain effroi ! » et ce d'autant plus que ceux-là ne sont guère accoutumés aux apparitions de reptiles qui demeurent peu fréquentes[401]. Cette rareté concourt certainement à leur succès aussi ; car il est vrai que certains de ces numéros trouvent leur public.

a) Les sauriens

Les sauriens ont d'abord fait leur apparition dans le monde forain. On montrait par exemple des crocodiles empaillés[402]. Puis on les exhiba, vivants, dans les ménageries. En juillet 1925, la Jungle de Frank Henry accueille par exemple en dépôt un « crocodile enfumé » appartenant à Sarah Caryth puis en août la ménagerie acquiert son propre spécimen[403]. À la foire de Neuilly en 1933, l'ancien dompteur MacDonald exhibe un gros alligator. L'attraction « vaut largement les vingt sous demandés au contrôle », selon Henry Thétard[404]. Mais les sauriens entrent également en piste. L'artiste qui se fait appelé le capitaine Wall (les sources l'identifient tantôt comme Scandinave, tantôt comme Alsacien) apparaît comme le grand spécialiste des crocodiles dans l'entre-deux-guerres. Au vrai, devrait-on dire alligators. Car, même si la publicité – et certainement M. Loyal – présente ces sauriens comme des crocodiles, il s'agit bien d'alligators, reconnaissables sur les photographies à leur museau arrondis là où les crocodiles (*crocodylinae*) présentent un museau plus fuselé. Si l'on en croit l'histoire du « dompteur de crocodiles », ce sont plus précisément des alligators d'Amérique (*alligator mississippiensis*) présents dans le Sud-Est des États-Unis. Dominique Denis corrobore cette information[405]. À l'occasion de sa venue au Nouveau-Cirque en 1920, Gustave Fréjaville consacre un long article au capitaine Wall dans *Paris-Midi*. Il rapporte notamment certaines confidences du montreur de crocodile. Plongeur de spectacle en début de carrière, Wall aurait visité une ferme d'élevage lors d'un voyage aux États-Unis ; inspiré, il y

---

[400] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 430.
[401] RENEVEY Monica (dir.), *Le Grand Livre du Cirque II*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1977, p. 284.
[402] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°13 (1932), p. 33.
[403] MUCEM, Sou.8.8.2.
[404] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque. À la foire de Neuilly », *Le Petit Parisien* du 17/06/1933, p. 7.
[405] DENIS Dominique, « Alligator » dans *id., Encyclopédie… op. cit.*

aurait fait l'acquisition de ses premiers alligators[406]. Wall – qui semble avoir été un « bon client » pour les journalistes – répète cette histoire pour le compte d'autres journaux comme *Cyrano*[407] ou *L'Ouest-Éclair*[408].

Gustave Fréjaville détaille le numéro donné par Wall et ses alligators en 1920. On commence par pousser sur la piste une grande cuve de verre remplie d'une « eau glauque aux lourdes ondulations » et d'y « traîner » de « grandes caisses de bois ». Wall fait son entrée, seul ; pourtant, écrit le journaliste, « une angoisse […] commence à planer sur le public ». Le « capitaine » entre dans la cuve où il effectue divers exercices de plongeur. Ce n'est qu'ensuite que l'on retire le couvercle des caisses d'où sortent huit « crocodiles ». « Leurs grands corps écailleux, d'un gris luisant, se dirigent vers les banquettes… quelques spectateurs du premier rang esquissent un mouvement de retraite ; mais un régisseur vient expliquer qu'il n'y a aucun danger pour le public […]. » La présentation des sauriens à proprement parlée débute alors et reprend certains éléments de la présentation des fauves en férocité. Wall saisit « brusquement les mâchoires » d'un alligator, les « écarte de force » et plonge sa tête à l'intérieur. Puis on inonde la piste nautique du Nouveau-Cirque.

> […] les monstres lâchés en pleine eau, s'ébattent avec une redoutable agilité autour du capitaine Wall qui nage, plonge, saisit un crocodile dans ses bras et l'élève vers le public, baillant de la gueule et fouettant de la queue ; il renouvelle trois ou quatre fois cette prouesse, avant que le plancher, manœuvré en sens inverse, ait ramené les crocodiles sur un terrain moins propice à leurs traîtrises… Il ne s'agit plus que les remettre en boîte. Le capitaine et son aide s'y emploient laborieusement, aidés d'un employé du cirque ; ce dernier éprouve durement la puissance des battements de queue des sauriens géants, qui l'envoient rouler à plusieurs mètres[409].

Les sœurs Vesque nous apprennent que ce coup de queue final fait partie intégrante du numéro et que cet « employé du cirque » est en réalité un complice qui, parfois, prend place dans le public pour se porter volontaire lorsque Wall demande de l'aide pour faire réintégrer leurs malles aux sauriens. Elles nous apprennent également que lorsqu'il ne dispose pas d'une piste nautique, comme au Cirque de Paris, Wall se contente de son aquarium pour « lutter » avec ses alligators[410].

---

[406] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. Le crocodile a du bon. […] », *Paris-Midi* du 14/04/1920, p. 3.
[407] VERNE Maurice, « La vie au Music-Hall », *Cyrano : satyrique hebdomadaire* du 31/03/1929, p. 31.
[408] « Vivre dangereusement ! Une visite à quelques-uns des sympathiques forains : de la ferme des crocodiles jusqu'à l'obus savant », *L'Ouest-Éclair* (Rennes) du 09/06/1935, p. 9.
[409] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. Le crocodile a du bon… art. cit. »
[410] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°6 (1925), p. 4-5.

Dans tous les cas, le numéro ne relève pas de dressage à proprement parler. Il s'agit plutôt d'un « montrage » plus ou moins artistement mis en scène. Au mieux peut-on dire que les alligators sont accoutumés à la présence de leur propriétaire. Wall porte d'ailleurs un regard qui va à l'encontre de celui que portent généralement les dresseurs sur leurs bêtes. Son discours en dit long sur la manière dont l'époque considère les sauriens : des brutes épaisses mues par une pulsion unique : manger. « On n'apprivoise pas les crocodiles », confirme Wall. « Ce sont des crapules. Ça ne pense qu'à manger… ou à mordre. Tout ce qu'on peut faire, c'est apprendre à les saisir en se tenant hors du champ de leurs terribles mâchoires. On y arrive, parce qu'ils sont aussi bêtes que méchants. Ils sont stupides… et ils sont lâches… » Wall est d'ailleurs fort lucide sur ce qu'il propose. « Vous avez remarqué que mon affiche porte, non pas dressage de crocodiles, mais combat avec des crocodiles », dit-il à Gustave Fréjaville. « C'est le mot exact. Mes brusques étreintes leur sont désagréables et ils cherchent à m'éviter ; c'est ce qui me sauve. » La nature des crocodiliens les rend imprévisibles. « Mais que voulez-vous ? Il faut bien que je fasse quelque chose avec mes crocodiles ! », conclut Wall[411].

Wall se produit à de nombreuses reprises à Paris dans les années 1920 : au Nouveau-Cirque (1920 et 1923), puis au Cirque de Paris (1923, 1925 et 1929) et au Cirque d'Hiver (1926). Associé aux Ricono-Sturla, il rachète vers 1926 un chapiteau qu'exploitaient les Carron sous l'enseigne de « Cirque suisse »[412]. Il l'exploite comme cirque forain mais contracte toujours des engagements dans des établissements huppés lors les saisons hivernales. Outre les cirques parisiens, il se rend en Allemagne (chez Paula Busch en 1924), au Danemark (Schumann, 1928) ou aux Pays-Bas. Une photographie conservée par le musée de l'Université d'Amsterdam immortalise son passage au cirque Maxo de La Haye en 1930 ; on y voit la piste du cirque envahie par des dizaines d'alligators de tout âge offrant une vision impressionnante (Figure 127). Faute de possibilité de dressage, ce genre d'effet de masse apparaît comme le seul moyen de rendre ces numéros attractifs. Un tel cheptel nécessite une logistique importante. Le cirque de Wall est de passage à Rennes en juin 1934 pour la kermesse de Toutes-Grâces. À cette occasion, *L'Ouest-Éclair* lui consacre un article dense et illustré qui donne un bon aperçu de cette organisation. Les alligators sont enfermés dans des bacs d'eau chauffés en permanence[413]. Maintenir de bonnes conditions de vie pour de tels animaux sur le voyage n'est pas toujours aisé ; en 1929, le fakir Blacaman perd cinq de ses

---

[411] FRÉJAVILLE Gustave, « Petite Chronique du Music-Hall. Le crocodile a du bon… art. cit. »
[412] RENEVEY Monica (dir.), *Le Grand Livre du Cirque I*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1977, p. 147.
[413] « Vivre dangereusement !... art. cit. »

crocodiles à Limoges à cause d'une eau surchauffée[414]. À travers ses « magnétisation », Blacaman avait trouvé le moyen de tirer parti autrement des sauriens, en misant cette fois sur leur immobilisme tout reptilien. Cette exploitation « magique » du crocodile est également celle retenue par Tanit Ikao – dont le personnage évoque la version féminine de Blacaman – ou encore Koringa (Renée Bernard, 1913-1976), au personnage apparenté, qui les présente aux côtés de serpents constrictors.

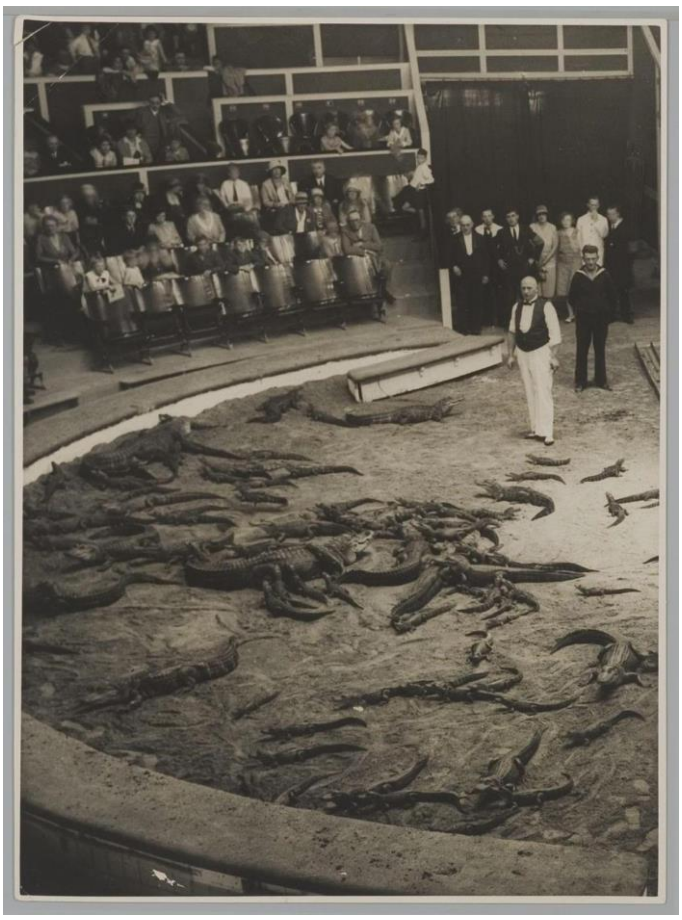

Figure 127 : Wall et ses alligators au cirque Maxo (La Haye), photographie, 1930 (Université d'Amsterdam, TEY001010465).

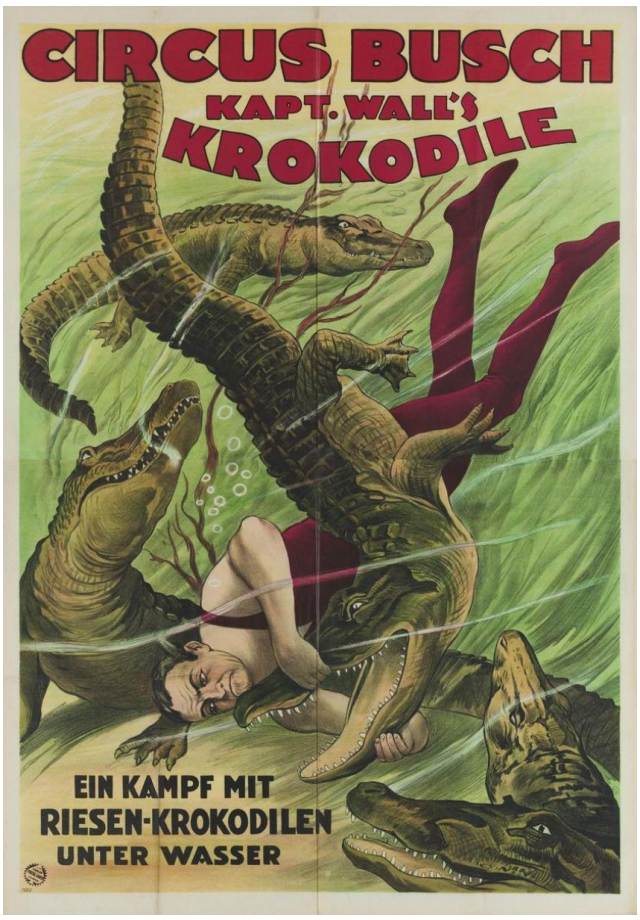

Figure 128 : Kapt. Wall's Krokodile, affiche, ateliers d'Adolphe Friendländer, 1924 (Université d'Amsterdam, TEY0010002184).

b) Les serpents

Si des charmeurs de serpents accompagnés de leurs serpents venimeux – des cobras, surtout – font occasionnellement office d'attractions annexes, ce sont principalement des serpents constricteurs que l'on retrouve au cirque. On retrouve notamment des pythons

[414] « Cinq crocodiles "surchauffés" périssent dans un cirque », *Le Petit Parisien* du 05/04/1929, p. 3.

molure (*python molurus*, synonyme : python indien) originaires d'Inde ou des pythons de Seba (*python sebae*) venus d'Afrique. On utilise parfois des boas constricteurs (*boa constrictor*), importés d'Amérique, et même des anacondas (genre *eunectes*) présentés comme phénomènes. C'est surtout à travers les danses hindoues que le serpent est utilisé – aussi bien au cirque que devant les baraques foraines ou sur les scènes de music-hall. On observe de fait avec les serpents la même relation à la mode que Peta Tait notait avec les panthères. Le python écailleux remplace sur les épaules d'une danseuse le boa de plume. Dans les ménageries surtout, il arrive que des artistes s'affichent avec un nombre de serpents plus importants dont ils se recouvrent. Cette proximité avec les reptiles leur vaut aussi le titre de charmeur ou charmeuse de serpents. C'est le cas d'une certaine Rosina (Mlle Serre), employée dans le « vivarium » d'un certain Camillius Bigeard, affaire qui, si on en croit son nom, se spécialisait certainement dans l'exhibition de reptiles (Figure 129). Les serpents sont surtout présentés par des femmes (métaphoriquement, souplesse et venin sont des attributs de femme fatale), même si elles n'exercent pas le monopole sur l'activité. Une carte postale de 1923 montre par exemple Gabiany (Gabriel Bellouet), employé à la ménagerie Laurent, présenter un python en costume d'Hindou ; Soury lui attribue le titre de « dompteur » (Figure 130). La réification du serpent est plus forte que celle de la plupart des animaux car le public mais aussi une partie des gens de métier lui dénie toute existence affective. On nomme toujours un félin ou cheval ; mais il est très rare qu'on accorde cet égard à un serpent. Grâce à Gustave Soury, on sait que Sarah Caryth avait baptisé son python fétiche Mectoub ; ce python molure apparaît néanmoins comme une exception.

Grâce à l'affichiste, on connait l'espérance de vie de ces animaux en contexte forain. Elle est courte. Au dos d'une carte postale représentant Sarah Caryth et Mectoub en avril 1926, Gustave Soury détaille la collection zoologique de l'artiste entre 1924 et 1928. Elle achète Mectoub en 1925 pour 1 000 francs. En juin 1926, elle acquiert deux pythons de Seba pour un total de 500 F ; mais le premier meurt en juillet et l'autre en septembre de la même année. Pour 1927, Soury note : « Achat et mort de plusieurs serpents ». Mectoub succombe à ce moment là ; il est remplacé « par le seul survivant des serpents précédemment achetés » qui meurt à son tour en juin 1928[415]. La ménagerie Marcel ne fait pas mieux. En avril-mai 1922, elle achète « un lot de couleuvres à collier » ; en juin, sept serpents (cinq boas, un python de Seba et une vipère hébraïque revendue dans la foulée), achetés pour un total de 850 F,

[415] MUCEM, Sou.10.78.1, « Sarah Caryth et son python Mectoub (Avril 1926) », carte postale annotée.

rejoignent la collection. En septembre de la même année, plus aucun ne vit[416]. En mai 1923, la ménagerie achète pour 2 000 F un lot de petits animaux ; on trouve deux boas constrictors parmi eux mais ils meurent dans les jours suivants[417]. On pourrait ainsi multiplier les exemples montrant que, en l'absence de conditions adéquates (un vivarium rigoureusement maintenu à la bonne température), l'espérance de vie de ces serpents de cirque et ménagerie se limite à quelques mois. Il faut de plus garder à l'esprit que ces serpents parvenus jusqu'en Europe avait déjà survécu au voyage ; ce qui ne devait pas être le cas de bon nombre de leurs congénères. Ce désastre écologique faisait en revanche la réussite des marchands auprès desquels les artistes devaient donc se réapprovisionner fréquemment.

Le cirque joue aussi sur l'association reptile-souplesse. On le retrouve déjà à travers la forme qualifiée de « danse serpentine ». Surtout, les serpents sont associés à la contorsion. Certains contorsionnistes sont ainsi surnommé « hommes-serpents » ou « hommes-couleuvres ». Leur numéro, qu'ils effectuent dans un collant vert aux motifs écailleux, consiste en de la stricte contorsion et des dislocations *en arrière*, par oppositions aux « hommes-grenouilles » qui eux se disloquent *en avant*[418]. Classique de la Belle Époque, le numéro de l'homme-serpent tend à disparaître dans l'entre-deux-guerres ce que ne regrette pas forcément Henry Thétard qui juge qu'il « communique quelque peu cette impression pénible qu'on ressent à la vue d'un monstre[419] ». Cela correspond assez à la sensation que provoque l'apparition d'un vrai reptile… Dans le corpus, seuls quatre artistes sont désignés comme des hommes-serpents : Brunetti (tournée 1924 du cirque Fedrizzi en Algérie), Théo Rémo (Amar, 1933-1935) et les deux « vipères humaines » Junios et Fellox qui se sont succédées chez Amar en 1929 et 1930. L'homme-grenouille qui, lui, se costumait donc en batracien, connaît le même déclin. Trois artistes du corpus répondent à cette dénomination : le jeune Marceau, 11 ans en 1933, vu cette année-là au Cirque des Variétés en Algérie, l'Américain C. Roberts (Medrano, 1935) et un certain Nemec (Amar, 1938). Une autre démonstration de souplesse implique le crocodile. En 1933-1934, dans le spectacle nautique de Pinder « quatre garçons de piste » portaient un « crocodile » en piste. Après « quelques reptations » la contorsionniste Odile Mackers sortait de la gueule de ce qui n'était en réalité qu'une fausse peau de saurien[420].

---

[416] MUCEM, Sou.4.151.4, album n°4 du fond Soury.
[417] MUCEM, Sou.4.150.4, album n°4 du fond Soury.
[418] DENIS Dominique, « Contorsionniste » dans *id., Encyclopédie… op. cit.*
[419] THÉTARD Henry, *La merveilleuse… op. cit.* p. 322.
[420] SPESSARDY Roger, *Face aux fauves… op. cit*. p. 138.

Figure 129 : La charmeuse de serpents Rosina, photographie, 1928, 13.9 x 9.3 cm (MUCEM, Sou.10.81.2).

Figure 130 : Le dompteur Gabiany et son python, carte postale, 1923, 13.8 x 8.8 cm (MUCEM, Sou.4.93.2).

D) … et des oiseaux ?

1) Les oiseaux ratites

Par oiseau ratite on entend un oiseau inapte au vol. Cette catégorie regroupe l'autruche africaine, les deux espèces de nandous américains, les trois espèces de casoar, l'émeu d'Australie et le kiwi néo-zélandais. À l'exception notable de ce dernier que nous laisserons de côté, les oiseaux ratites se caractérisent par leur taille importante. C'est dans leurs rangs que l'on retrouve d'ailleurs les plus grands oiseaux contemporains. C'est à ce titre qu'ils ont intéressé les cirques. On a déjà abordé le cas du casoar. L'émeu (*dromaius novaehollandiae*) se place dans la même lignée. Le corpus ne comprend pas de mention directe d'émeu dans les cirques en France pour la période. Néanmoins, on peut supposer que comme son cousin papou, il fut ponctuellement présent dans des ménageries sans pour autant marquer les esprits. Il en va de même des nandous (*rheidae*) qui ont contre eux d'être moins gros que les espèces précédentes. Quand on parle d'oiseaux ratite au cirque, c'est donc avant tout d'autruches dont

il s'agit. Trois raisons expliquent le succès de l'autruche sur ses cousins coureurs. L'autruche n'est pas moins impressionnante qu'un émeu ou un casoar mais présente sur eux deux avantages majeurs. Tout en restant rare sur le continent, elle est connue des Européens. Elle incarne surtout un imaginaire beaucoup plus évocateur que l'Océanie pour le public français : l'Afrique. Il reste une dernière raison, et non des moindres : l'argument économique. Puisque, jusqu'au milieu du XXe siècle, les autruches étaient répandues de la Péninsule arabique à l'Afrique du Sud[421], il était beaucoup moins onéreux de les importer en Europe.

Puisqu'elle ne vole pas, l'autruche est donc traitée comme une sorte de mammifère à plumes. Cette ambivalence se perçoit jusque dans le nom scientifique de l'autruche d'Afrique, *struthio camelus*, qui se traduit littéralement par « autruche chameau ». Pline l'Ancien, déjà, les rapprochait de la classe des quadrupèdes (mammifères)[422]. C'est parmi ces derniers que l'autruche trouve sa place dans les ménageries. L'autruche du Zoo-Circus voisine ainsi avec des zèbres (cf. Figure 2, p. 36). Au début du XXe siècle, une « mode » que l'on observe dans les cirques et les parcs zoologiques rapprochent encore l'autruche du monde équin puisqu'il est de coutume de les atteler ; plusieurs cartes postales conservées par le MUCEM documentent la pratique pour le Jardin d'Acclimatation de Paris[423]. En novembre 1935, Henry Thétard fait ainsi références aux « deux nouveaux pensionnaires » de la ménagerie des Bouglione : « deux belles autruches qui s'attèlent comme des poneys[424] ». Pour le reste, l'autruche est surtout une bête de ménagerie, une sorte de chameau aviaire : un gros animal, vaguement stupide (ou perçu comme tel), portant une conotation exotique auquel l'on peut attribuer sporadiquement des fonctions hippiques mais que l'on cantonne la plupart du temps à une fonction figurative – plus fortement encore que les camélidés. Outre le Zoo-Circus et les Bouglione, Nava possédait aussi des autruches. Le couple des Amar lui fut offert par le sultan du Maroc[425]. Ce cadeau reprend l'ancienne coutume des animaux exotiques offerts comme cadeaux princiers. Celui-ci « anoblit » en quelque sorte les frères Amar – raison pour laquelle ils font connaître la nouvelle dans la presse – même si le sultan marocain, soumis au protectorat français, ne jouit pas de la même aura que les princes de jadis. On compte également des autruches dans les ménageries foraines. Marcel en achete deux fin-1922 pour

---

[421] DONEGAN Keenan, « *Struthio camelus* » sur *Animal Diversity Web* [en ligne], 2002, https://animaldiversity.org/accounts/Struthio_camelus/ (consulté le 25/03/2021).
[422] PLINE, *Histoire naturelle*, X, I.
[423] MUCEM, Sou.20.120.1 (v. 1905), Sou.20.120.2 (v. 1905-1906), Sou.20.119.2 (v. 1906).
[424] THÉTARD Henry, « Chronique du cirque », *Le Petit Parisien* du 30/11/1935, p. 10.
[425] « Un cadeau de S. M. le Sultan du Maroc à MM. Amar », *Le Petit Parisien* du 07/02/1936, p. 2.

3 000 francs, mais l'une d'elle meurt rapidement des suites d'une fracture de la pâte occasionnée par un poney. L'autre vit toujours en 1923[426].

Figure 131 : « Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris. La voiture de l'Autruche », carte postale, v. 1916 (MUCEM, Sou.20.121.2).

2) Oiseaux multicolores des cinq continents

Les volatiles appartiennent à cette catégorie d'animaux secondaires que l'on ne prend jamais la peine de dénombrer. Bien souvent, on ne les évoque que par la mention vague « oiseaux », au milieu d'une énumération promotionnelle. Les sources, assez rares, qui en font mentions laissent cependant entendre qu'ils seraient plus nombreux qu'on ne le pense de prime abord. En 1930, pour illustrer le quatrième volet de son reportage sur le cirque anglais dans *Le Soir*, Serge choisit par exemple de représenter deux oiseaux, un ara et un toucan (voir ci-contre). On dispose aussi de l'affiche de Gustave Soury, dessinée pour le cirque Amar en 1926 et reproduite en page de garde de ce chapitre (p. 323). Cette affiche s'empare d'un sujet unique

Figure 132 : Extrait du *Soir* du 20/01/1930, p. 5.

[426] MUCEM, Sou.4.151.3 et Sou.4.151.4.

dans le corpus, puisque afin de faire la publicité pour la ménagerie du cirque, l'affichiste a décidé de ne représenter que des oiseaux. C'est d'ailleurs ce choix de composition étonnant qui a motivé la rédaction de cette partie.

À part ces éléments ichnographiques, de quelles sources dispose-t-on pour documenter la présence des oiseaux au cirque ? On sait que le Zoo-Circus, dès ses débuts, possédait sa collection ornithologique. Alfred Court, cependant, ne s'épanche pas sur sa composition. Sans plus de précision, il parle d' « oiseaux des colonies » garnissant une voiture-cage[427]. Cela peut faire référence à des espèces originaires d'à peu près n'importe quelle partie du monde. Sur le sujet des oiseaux, Henry Thétard n'est d'aucun secours. Les informations recueillies dans la presse sont minces. Elle nous apprend seulement que la ménagerie des Bouglione abritait des oiseaux en 1933 et celle du cirque Fratellini (1931) deux grands-ducs. Si l'on ajoute ce que l'on sait déjà d'Amar, il apparaît que les cirques de standing se devaient de posséder des oiseaux dans leur zoo itinérant. L'affiche de 1926 donne à voir un certain nombre d'espèces : aras bleu et rouge, paon, marabout, pélican, pintade, autruche ainsi qu'un grand rapace qui pourrait être un condor des Andes. En arrière-plan, on distingue d'autres espèces : une grue couronnée, un flamand rose, des cygnes ou encore une cigogne. Les visiteurs de la ménagerie Amar pouvaient-ils admirer tous ces oiseaux ? Cela semble peu probable. Toutefois, le fond Soury atteste de la présence d'une partie d'entre eux dans le monde circassien ou forain.

La ménagerie Marcel posséda régulièrement des volatiles. En septembre 1921, elle fait l'achat d'un marabout (genre *leptoptilos*) pour 500 francs auprès d'un certain Ruaux. En octobre, elle acquiert pour le même prix un « perroquet vert à tête jaune » (un amazone à tête jaune, *amazona oratrix* ?) mais en faire cadeau à un destinataire non spécifié. Le marabout meurt dès novembre des suites d'une facture à la patte[428]. En mai 1923, Marcel achète un lot de petits animaux pour 2 000 F. Il comprend entre autre un « ara rouge et blanc », des toucans et des « paroarès [paroares] dominicains » (*paroaria dominicana*, une variété de passereaux). Ces oiseaux sont rapidement revendus cependant[429]. Sporadiquement, des rapaces sont également exhibés. Mais au regard de leurs prix d'achat, les oiseaux de proie ne semblent pas susciter un grand engouement. En septembre 1921, la ménagerie obtient gratuitement (don) une chouette effraie (*tyto alba*) et deux petits rapaces diurnes (des crécelles, pense Soury). Mais les oiseaux sont vendus avec un renard moins de deux mois plus tard pour 50 F le lot. En avril 1923, la ménagerie détient un vautour d'espèce inconnue. En janvier 1924 elle achète

---

[427] COURT Alfred, *La Cage... op. cit.* p. 40.
[428] MUCEM, Sou.4.152.1.
[429] MUCEM, Sou.4.150.3.

un aigle (100 F), mais le revend rapidement car il s'envole. En avril, elle le remplace d'une certaine manière avec un « vautour de Kolb » (espèce inconnue). La Jungle de Franck Henry, le frère de Marcel, exhiba aussi divers volatiles. Vers 1925, elle posséde notamment le marabout Prosper, mort en décembre 1928[430]. Jouviano, pour sa part, exhibe deux cacatoès en 1926[431]. En septembre 1927, la collection zoologique de P. H. Polmann comporte deux buses[432]. Le pélican enfin paraît assez fréquemment en ménagerie. Celle du cirque allemand Gleich en abrite deux lors de son étape parisienne en 1929[433] ; un autre participe à la parade des Bouglione en 1934[434].

Le marché des oiseaux exotiques est important. Les chiffres annoncés par Serge dans son article en attestent. Au moment où il s'entretient avec lui, le marchand britannique Chapman attend l'arrivée d'un cargo en provenance de Sydney contenant 150 perroquets (des cacatoès, donc) et 20 kangourous. Un autre, parti de Calcutta, doit lui apporter 3 000 oiseaux siffleurs. Chapman confie de plus à Serge que son entreprise emploie au moins 18 rabatteurs dont six en Australie[435]. Au vu de ce que l'île-continent propose en matière de faune, on peut estimer que la capture d'oiseaux constitue l'activité principale de ces six hommes. Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier confirment qu'en ornithologie « les importations sont énormes » aux XIXe et XXe siècles. En août, les volières d'Anvers – plaque tournante du commerce d'animaux au début du XXe siècle – peuvent contenir 50 000 ou 60 000 individus. Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier mettent en avant la mortalité importante liée au transport. En recoupant les témoignages de différents capteurs, ils estiment que 50 % des animaux meurent au cours du trajet ; de plus, il est impossible de quantifier les décès qui précèdent l'embarquement[436]. Tous les oiseaux importés en Europe n'ont pas vocation à être achetés par des circassiens ou des forains, il est vrai. La demande des parcs zoologiques est également forte. De plus, les oiseaux exotiques constituent des animaux de compagnie prisés dans certains milieux. Cependant, l'ampleur du trafic tend à indiquer que bien plus d'oiseaux multicolores garnissaient les voitures cages de cirques que les sources ne le laissent deviner.

---

[430] MUCEM, Sou.4.153.1.
[431] MUCEM, Sou.4.190.1.
[432] MUCEM, Sou.8.147.1.
[433] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°10 (1929), p. 48.
[434] MUCEM, Journal des sœurs Vesque, carnet n°15 (1934), p. 81.
[435] SERGE « Le cirque en Angleterre. 4.- La ménagerie Chapman », art. cit.
[436] BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos, histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 1998, p. 139.

Sources

Fonds privés

Collection Docteur Alain Frère : Affiches, cartes postales, costumes, livres rares, photographies et programmes.

Collection Bernard Bodiguel : Affiches, cartes postales, livres rares, photographies et programmes.

Fonds publics

MUCEM :

- Fond Soury : Travaux préparatoires, photographies et cartes postales légendées.

- Fond Vesque : Esquisses, croquis et dessins réalisées par Marthe et Juliette Vesque. Journal des sœurs.

Allard Pierson (collection de l'Université d'Amesterdam), *de theatercollectie* : affiches et photographies.

Circus-, Varietè- und Artistenarchiv (Archives du cirque et des variétés de Marburg) :
« *Das Erinnerungsalbum des Tiger- und Löwenbändigers Togare* », 1924-1935. (Album souvenir du dompteur Togare)

Sources imprimées

- **Presse** (recueillie à partir de *Gallica*)

L'Écho d'Alger numéros du 01/01/1919 au 31/08/1939.

Le Figaro numéros du 01/01/1919 au 31/08/1939.

L'Humanité numéros du 01/01/1919 au 31/08/1939.

L'Ouest-Éclair (édition de Rennes) numéros du 01/01/1919 au 31/08/1939.

Le Petit Parisien numéros du 01/01/1919 au 31/08/1939.

Ponctuellement, d'autres articles sont issus d'autres journaux directements spécifiés en note de bas de page. Une bonne partie d'entre deux sont retranscrits dans les annexes.

- **Littérature** :

BOUGLIONE Firmin, *Le Cirque est mon royaume*, Paris, Presses de la Cité, 1962.

COURT Alfred, *La Cage aux Fauves*, Paris, Éditions de Paris, 1953.

COUTET Alex, *La Charmeuse de Tigres*, Toulouse, Éditions Richard, 1927.

CLUNY Charles, *Le Mystère du Zoo-Circus*, Paris, Éditions du Zoo-Circus (Jules Tallandier), 1926.

DHOTRE Damoo, TABLINGER Richard, *Wild Animal Man*, New York, Tablinger Publishing Company, 1973 [éd. originale de 1961].

MAYER Charles, *Trapping Wild Animals In Malay Jungles*, Londres, T. Fisher Unwin, 1922.

PEUCHMAURD Jacques, *J'aime le Cirque*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1962, p. 182.

SPESSARDY Roger, *Face aux fauves chez Pinder*, Paris, Guy Authier, 1978.

STREHLY Georges, *L'Acrobatie et les acrobates*, Paris, Delagrave, 1903.

THÉTARD Henry, *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Julliard, 1978 (réédition de l'édition de 1947 augmentée d'un chapitre supplémentaire « Le cirque depuis la guerre » par DAUVEN L.-R.)

THÉTARD Henry, Les Dompteurs ou La ménagerie des origines à nos jours, Paris, Gallimard, 6e édition, 1928.

TRUBKA Vojtech, BLANC Fernand-Louis, *Mes fauves*, Neuchâtel, Delacheaux & Niestlé, 1947.

Filmographie

ARCHAINBAUD George (réal.), *Toura, déesse de la jungle*, Paramount Pictures, 1938, 81 min.

GIBBONS Cedric, COLWAY Jack (réal.), *Tarzan et sa compagne*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1934, 104 min.

HUMBERSTONE H. Bruce, MARCIN Max (réal.), *King of the Jungle*, Paramount Pictures, 1933, 73 min.

PABST Georg Wilhelm (réal.), *L'Atlantide*, Nero-Film AG, Société internationale cinématographique, 1932, 89 min.

THORPE Richard (real.), *Tarzan s'évade*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1936, 89 min.

THORPE Richard (real.), *Tarzan trouve un fils*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939, 82 min.

VAN DICK Woodbridge Strong (réal.), *Tarzan, l'homme singe*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932, 100 min.

VAN DICK Woodbridge Strong (réal.), *Trader Horn*, MGM, 1931, 122 min.

WALSH Raoul (réal.), *Le Voleur de Bagdad*, Douglas Fairbanks Pictures, 1924, 151 min.

Bibliographie

Sur le cirque

• Histoires universitaires

AMES Eric, *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainment*, Washington, University of Washington Press, 2009.

ANGLEYS Clotilde, « L'affiche de cirque illustrée dans l'entre-deux-guerres : un matériau pour l'histoire du spectacle », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 167, 2009, p. 69-87.

BECH I BATTLE Ramon, *La Història del Circ a Barcelona del segle XVIII a l'any 1979*, Barcelone, Viena/Ajuntament de Barcelona, 2015.

BOLOGNESI Mario Fernando, « O circo na história : a pluradidade circense e as revoluções francesa e soviética », *Repertório Teatro & Dança*, n°15, 2010, p. 11-16.

DAVIS Janet, *The Circus Age. Culture and Society under the American Big Top*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002.

ESCHER Anton, « Les acrobates marocains dans les cirques allemands » dans BERRIANE Mohamed, POPP Herbert (dir.), *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe. Les effets sur les pays de destination et les pays d'origine*, actes du 4e colloque maroco-allemand (Munich, 1997), Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1999, p. 249-258.

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, « Quand les femmes entrent en piste ! Domptage et émancipation féminine au passage du XIXe au XXe siècle », *Horizons/Théâtre*, 10-11, 2017.

GARCIA Joëlle, HENWOOD Philippe, « Le cirque commence à cheval : les archives de Paul Adrian au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France », *In Situ*, n°27, 2015.

NANCE Susan, *Entertaining Elephants : Animal Agency and the Business of the American Circus*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.

NEIRICK Miriam, *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: A History of the Soviet Circus*, Madison, University of Wisconsin Press, 2012.

NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre : L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012.

RIVIÈRE Gaëtan, « Carl Hagenbeck et les animaux : *Von Tieren und Menschen* (1908), entre mémoires et publicité d'un homme », *Allemagne d'aujourd'hui*, n°230, 2019, p. 103-115.

SIMON Linda, *The Greatest Shows on Earth : A History of the Circus*, Londres, Reaktion Books, 2014.

SAINT LÉON Mark, *Circus and Nation*, Melbourne, Melbourne University Press, 2011.

SAINT LÉON Mark, *Circus : The Australian Story*, Melbourne, Melbourne Books, 2011.

SAINT LÉON Mark, *The Wizard of the Wire. The Story of Con Colleano*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 1993.

TAIT Peta, *Circus Bodies : Cultural Identity in Aerial Performance*, Abington/New-York, Routledge, 2005.

TAIT Peta, *Fighting nature. Travelling menageries, animal acts and war shows*, Sydney, Sydney University Press, 2016.

TAIT Peta, *Wild and Dangerous Performances. Animals, Emotions, Circus*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

WEBER Susan, AMES Kenneth J., WITTMANN Matthews (dir.), *The American Circus*, New Haven, Yale University Press, 2012.

- **Autres travaux universitaires sur le cirque**

BOLOGNESI Mario Fernando, *Circos e palhaços brasileiros*, São Paulo, Cultura acadêmica, 2009.

GOUDARD Philippe, *Le Cirque entre l'élan et la chute*, Les Matelles, Éditions espace 34, 2010.

GOUDARD Philippe, AMY de LA BRETÈQUE François (dir.), *Trente ans de cirque en France (1968-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018.

GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020.

HOTIER Hugues, *L'imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2005.

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

VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le clown. Rire et/ou dérision ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

- **Travaux d'historiographes et beaux livres**

ADRIAN Paul, *Attractions sensationnelles*, Paris, Paul Adrian, 1962.

ADRIAN Paul, *À vous les jongleurs*, Paris, Paul Adrian, 1977.

ADRIAN Paul, *Cascadeurs et casse-cous*, Paris, La Palatine, 1967.

ADRIAN Paul, *Ce rire qui vient du cirque*, Paris, Paul Adrian, 1969.

ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma. Cinéma au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1984.

ADRIAN Paul, *En piste les acrobates*, Paris, Paul Adrian, 1973.

ADRIAN Paul, *Ils donnent des ailes au cirque*, Paris, Paul Adrian, 1988.

ADRIAN Paul, *Le cirque commence à cheval*, Paris, Paul Adrian, 1968.

ADRIAN Paul, *Le sens de l'équilibre,* Paris, Paul Adrian, 1993.

BARRIER Robert, *Grand répertoire illustré des cirques en France, 1845-1995*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1997.

BARRIER Robert et Philippe, *A la découverte des cirques ambulants*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1995.

BARRIER Robert et Philippe, *Cent cirques français sur le voyage*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1994.

BARRIER Robert et Philippe, *Les cirques de ma jeunesse… et quelques autres*, Crépy-en-Valois, Robert Barrier, 1993.

BIBERON Jean, « Togare », *Le Cirque dans l'Univers*, n°153, 1989, p.20.

BOUSTANY Bernadette, *En piste ! Le cirque en image des sœurs Vesque*, Paris, Gallimard, 1992.

Le Cirque dans l'Univers [revue], 1949-2020, 276 numéros (parution en cours).

DANIEL Noel (dir.), *The Circus : 1870s-1950s*, Cologne, Taschen, 2016 (éd. originale de 2008).

DENIS Dominique, *Dossier de l'Histoire du Cirque n°4. Les Zoo Circus des frères Court. Première partie*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004.

DENIS Dominique, *Dossier de l'Histoire du Cirque n°5. Les Zoo Circus des frères Court. Deuxième partie*, Paris, Arts des 2 Mondes, 2004.

DENIS Dominique, *Encyclopédie du Cirque de A à Z*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 Mondes, 2013.

DENIS Dominique, *Les Cirques des Frères Amar*, Aulnay sous Bois, Arts des 2 Mondes, 2006.

DUCREY Vincent (dir.), *Le Cirque Molier : Le rendez-vous mondain de la Belle Époque*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2019. JACOB Pascal, *La fabuleuse histoire du cirque*, Paris, Hachette, 2002.

JACOB Pascal, *La fabuleuse histoire du cirque*, Paris, Hachette, 2002.

JACOB Pascal, *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, 2002.

JACOB Pascal, *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, 2005 (éd. originale 1992).

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

LARTIGUE Pierre, *La course aux trapèzes volants*, Toulouse, Pierre Lartigue, 2009.

RAMOS Javier, *Eso no estaba en mi libro de Historia del Circo*, Cordou, Almuzara, 2019.

Sur les animaux

- **Histoires du rapport humains-animaux, histoires animales et études de l'animal symbolique**

AGULHON Maurice, « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIXe siècle. », *Romantisme*, n°31, 1981, p. 81-110.

BARATAY Éric (dir.), *Aux sources de l'histoire animale*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

BARATAY Éric, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017.

BROTTMAN Mikita, *Hyena*, Londres, Reaktion Books, 2012.

BUQUET Thierry, « Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom. », *Reinardus*, JohnBenjamins Publishing, n°23, 2011, p. 12-47.

DELORT Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.

ENRIGHT Kelly, *Rhinoceros*, Londres, Reaktion Books, 2008.

FABRE Éric, ALLEAU Julien, « La disparition des loups ou essai d'écologie historique » dans FRIOUX Stéphane PÉPY Émilie-Anne (dir.), *L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine : France, XVIe-XXIe siècles*, Lyon, ENS Éditions, 2009, p. 25-34.

GREEN Susie, *Tiger*, Londres, Reaktion Books, 2006.

JACKSON Deirdre, *Lion*, Londres, Reaktion Books, 2010.

MOLINIER Alain, MOLINIER-MEYER Nicole, « Environnement et histoire : les loups et l'homme en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 28, 1981, p. 225-245.

MORRIS Desmond, *Leopard*, Londres, Reaktion Books, 2014.

PASTOUREAU Michel, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu,* Paris, Seuil, 2007.

ROOKMAAKER, Leendert Cornelis, *The Rhinoceros in Captivity : A List of 2439 Rhinoceroses Kept from Roman Times to 1994*, La Haye, SPB Academic Publishing, 1998.

SCIGLIANO Eric, *Love, War and Circuses. The Age-Old Relationship Between Elephants and Humans*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2002.

TRACHSLER Richard, « Du lynx à l'once. Animaux réels et animaux symboliques », *Reinardus*, JohnBenjamins Publishing, n°29, 2017, p. 142-163.

WILLIMAS Edgar, *Giraffe*, Londres, Reaktion Books, 2010.

WILLIAMS Edgar, *Hippopotamus*, Londres, Reaktion Books, 2017.

WYLIE Dan, *Elephant*, Londres, Reaktion Books, 2009.

- **Histoires des parcs zoologiques**

BARATAY Éric, « La visite au zoo: Regards sur l'animal sauvage captif, 1793-1950 », *dans* FRIOUX Stéphane, PÉPY Émilie (dir.), *L'animal sauvage entre nuisance et patrimoine*, ENS Lyon, 2009 p.165-175.

BARATAY Éric, HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Zoos, histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte, 1998.

LACOSTE Julie, L'évolution de la représentation animale aux XXe et XXIe siècles dans les zoos et les cirques, mémoire de master, Université Paris-I, 2016.

POUILLARD Violette, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle conservation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2019.

POUILLARD Violette, « Le jardin zoologique et le rapport à la faune sauvage : gestion des « collections zoologiques » au zoo d'Anvers (1843 – vers 2000) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 89, 2011, p. 1193-1231.

Autres travaux : culture de masse, imaginaires, cinéma et loisirs

BAECQUE (de) Antoine, « L'imaginaire historique du péplum hollywoodien contemporain », *Le Débat*, n°177, 2013, p. 72-81.

BANCEL Nicolas (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

CHARAUDEAU Patrick, « Les stéréotypes c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux » dans BOYER Henri (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène, t. 4 : Langue(s), discours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49-63.

CORBIN Alain (dir.), *L'avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995.

COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, t. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 207.

DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France : 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

DIBIE Pascal (dir.), *Tarzan !*, Paris, Musée du Quai Branly, Somology, 2009.

DIETSCHY Paul, « Sport, éducation physique et fascisme sous le regard de l'historien », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n°55-3, 2008, p. 61-84.

DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris/Lausanne, Nouveau Monde Éditions/Cinémathèque suisse, 2013 (réedition augmentée de celle de 2009).

GRASSI Valentina, *Introduction à la sociologie de l'imaginaire*, Toulouse, Érès, 2005.

KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001.

LACASSIN Francis, *Tarzan ou le Chevalier crispé*, Paris, Henri Veyrier, 1982.

LAGRÉE Michel, HARISMENDY Patrick, DENIS Michel (dir.), *L'Ouest-Éclair. Naissance et essor d'un grand quotidien régionale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

L'ESTOILE (de) Benoît, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

LEMAIRE Sandrine, BLANCHARD Pascal, *Culture coloniale 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003.

RENARD Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, P. U. F., 2013.

Sitographie

Animal Diversity Web [en ligne], https://animaldiversity.org/

Circopedia [en ligne], http://www.circopedia.org/Main_Page

Circus Parade [en ligne], http://www.circus-parade.com/

Cirque-CNAC.bnf [en ligne], https://cirque-cnac.bnf.fr/

Table des figures

Figure 1 : « Pinder, le plus grand cirque aux plus petits prix », affiche, 1938..... 23
Figure 2 : La ménagerie du Zoo-Circus, photographie, années 1920. 36
Figure 3 : Affiche réalisée pour le Sells Brothers Circus, 1895..... 37
Figure 4 : « Maria Rasputin in: “Der aus Sibirien”», affiche, 1929..... 51
Figure 5 : Mustapha, Shérif, Amar aîné (Ahmed) et Ali Amar, photographie, v. 1930 59
Figure 6 : Les 4 Frères Bouglione, affiche, v. 1930-1940 61
Figure 7 : « Le cirque Lamy n’a que des amis ! », affiche..... 64
Figure 8 : Le cirque Cassuli, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, années 1920 66
Figure 9 : Le cirque Fanni installé à Saint-Cloud, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1936. 67
Figure 12 : « Medrano, la seule organisation française possédant les 3 genres de cirque », affiche d’Antonin Magne, 1936 69
Figure 11 : Medrano-Voyageur à la Porte d’Auteil (Paris), aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1936 69
Figure 12 : Le cirque Zanfretta installé quai de l’Hôtel-de-ville à Paris, photographie des frères Séeberger, 1913-1931 72
Figure 13 : Affiche réalisée pour le cirque Mogador, atelier Florit, 1938 93
Figure 14 : Affiche pour le cirque Ancillotti, atelier Jombart, 1925..... 93
Figure 15 : « Barnum & Bailey : Vue à vol d’oiseau de la plus grande organisation de cirque et ménagerie sur la terre », affiche, 1900 93
Figure 16 : Chester-Dieck, affiche, 1919 93
Figure 17 : « Amar aîné et ses éléphants géants », affiche de Gustave Soury, 1925..... 94
Figure 18 : Affiche réalisée pour le cirque Palmarium, atelier Florit, 1937 94
Figure 19 : Affiche réalisée pour le cirque Bureau par Gustave Soury, 1925 94
Figure 20 : L’empire Hagenbeck, affiche, 1927. 95
Figure 21 : Les zèbres et chameaux du cirque Carl Hagenbeck, affiche, 1926 95
Figure 22 : « Au cirque Amar : la plus belle collection zoologique sur le voyage », affiche de Gustave Soury, 1928 96
Figure 23 : Répartition du nombre d'articles relevés par quotidien (graphique)..... 102
Figure 24 : Répartition du nombre d’articles relevés par année (graphique)..... 103

Figure 25 : Évolution de la proportion d'articles longs et moyens par an (graphique)..... 103
Figure 26 : Répartition du nombre de faits divers relevés par an (graphique)..... 106
Figure 27 : « Cirque Hagenbeck (Court), porte de Versailles », aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1930. 111
Figure 28 : « Au Cirque Amar – Chottachi le célèbre sauteur chinois », affiche de Gustave Soury, 1926. 121
Figure 29 : « The Great Magyar Troupe », affiche, 1932 123
Figure 30 : Enrico Rastelli chez Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1930 135
Figure 31 : Rastelli à l'Empire, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1925..... 135
Figure 32 : Eldid à l'Olympia, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1918 139
Figure 33 : Les Sidneys au cirque Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1937. 139
Figure 34 : Les Polis chez Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1932 142
Figure 35 : Les Dakotas, photographie 142
Figure 36 : Colleano au cirque Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1931 145
Figure 37 : Les Amadori, les Codonas et les Concellos à la Scala de Berlin, photographie, 1932. 148
Figure 38 : Les Codonas au Cirque Medrano, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1936. 153
Figure 39 : Les Marcès au cirque Pinder, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1921 153
Figure 40 : Les Annellos au cirque Pinder, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1921 ... 155
Figure 41 : « Pinder : [les] Williams executent leur numéro aux trapèzes (sans filet) au dessus de 20 fauves », affiche d'Antonin Magne, 1935 160
Figure 42 : Alberto, Francesco et Paolo Fratellini, carte postale 165
Figure 43 : Le clown Tonino au cirque Lamy, affiche, v. 1928-1939 166
Figure 44 : Écuyère et clown blanc (Figuier), affiche d'Antonin Magne 178
Figure 45 : May Wirth à l'Empire, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1929 180
Figure 46 : Les jockeys Sobolewski chez Krone, photographie, 1926 180
Figure 47 : « Cirque Cocassien, les Cosaques », affiche de Gustave Soury, 1929..... 181
Figure 48 : Roberto Vasconcellos, photographie, v. 1930 184
Figure 49 : André Rancy, photographie 184
Figure 50 : Le dompteur Fernando à la Jungle de Frank Henry, photographie, 1925 196
Figure 51 : Amédée Lecomte, photographie, 1921 196
Figure 52 : Le dompteur Georgiano, carte postale, 1921 196

Figure 53 : « Albert [Vojtech] Trubka présentant les tigres du cirque Knie », photographie de Gaston Paris, 1937 197
Figure 54 : Vojtech Trubka en costume de cow-boy, photographie, v. 1925-1928 197
Figure 55 : Affiche promotionnelle réalisée pour Togare, 1935 198
Figure 56 : Martha la Corse avec les lions Adolphe et Prince, carte postale 200
Figure 57 : Sarah Caryth, dessin de Gustave Soury, 1936 201
Figure 58 : Violette d'Argens et un de ses lions, extrait de *La République* du 23/12/1933... 203
Figure 59 : Patricia Bourne et ses lions, photographie, v. 1935-1936. 204
Figure 60 : Blacaman hypnotisant ses lions, affiche, vers 1925-1928 (?) 212
Figure 61 : Les phénomènes d'Amar, affiche de Gustave Soury, 1926..... 216
Figure 62 : Alfred Court, photographie de Louis Chabriac, v. 1930 222
Figure 63 : Mustapha Amar, photographie, années 1930. 222
Figure 64 : Montage du cirque Pinder, photographie, v. 1920-1925 223
Figure 65 : Helios/Togare chez Krone, photographie de Carl Fernstädt, 1926 239
Figure 66 : Adrian Singel, carte postale, 1929. 246
Figure 67 : Les Pharamon au cirque d'Amiens, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1927. 251
Figure 68 : Les Ferraris au Cirque de Paris, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1925 .. 251
Figure 69 : Les Pomi au Cirque d'Hiver, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1923..... 252
Figure 70 : André Rancy au cirque Alphonse Rancy, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1922. 252
Figure 71 : Le duo Athéna, photographie, v. 1930 262
Figure 72 : Barbette dans sa loge, photographie 264
Figure 73 : « Au Cirque des 4 Frères Amar », affiche de Gustave Soury, 1927..... 266
Figure 74 : Alfred Court et un léopard, photographie, v. 1930-1940 271
Figure 75 : Chasse au tigre (cirque Strassburger), affiche, 1927 280
Figure 76 : « Amar dans son nouveau sketch : Fumerie d'opium », affiche de Gustave Soury, 1924 283
Figure 77 : « Buffalo-Bill's. Au Cirque Ménagerie Périé », affiche, 1925..... 284
Figure 78 : L'attaque de la diligence (Buffalo-Bill), affiche d'Antonin Magne, 1928 287
Figure 79 : Parade de la ménagerie Laurent, photographie, années 1920..... 288
Figure 80 : Les Guerre, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, v. 1936-1938..... 293
Figure 81 : Les Wallenda en tenue de marine, photographie, 1929..... 293
Figure 82 : Lindsay Fabre et le kangourou Aussie, photographie, 1930 301

Figure 83 : Éléphant et son cornac au cirque Gleich à Arhnem, photographie, 1931..... 309
Figure 84 : Le dompteur Testaï Damos/Williams, photographie, années 1930..... 314
Figure 85 : « Les Frères Amar. Comme dans Trader Horn. Un nègre face à face avec les lions sauvages », affiche d'Antonin Magne, v.1933..... 314
Figure 86 : Le dompteur Shérif Amar à l'Empire, photographie, 1936..... 315
Figure 87 : Douglas Fairbanks dans *Le Voleur de Bagdad*, photographie, 1924..... 319
Figure 88 : Togare au cirque Strassburger, carte postale, v. 1941 319
Figure 89 : Charlie Rivel en Charlot, photographie, v. 1920 321
Figure 90 : Affiche pour le cirque Périé réalisée par Antonin Magne, 1925 323
Figure 91 : Affiche réalisée par Gustave Soury pour le cirque Amar, 1926..... 323
Figure 92 : « Au Cirque des 4 Frères Amar, le plus bel ensemble de chevaux dressés », affiche de Gustave Soury, 1927 328
Figure 93 : « La paix dans la jungle », affiche de Gustave Soury, fin des années 1930..... 331
Figure 94 : Dompteur mettant sa tête dans la gueule d'un lion (Ancillotti-Plège), affiche, v. 1920..... 335
Figure 95 : Affiche réalisée pour le cirque Krone, 1918..... 346
Figure 96 : Amar aîné et ses tigres royaux, affiche de Gustave Soury, 1927 347
Figure 97 : Affiche réalisée pour la venue du cirque Pourtier à Dunkerque, Antonin Magne, 1933..... 356
Figure 98 : Alfred Court et Doutshka, photographie, 1939-1940 367
Figure 99 : Projet d'affiche de Gustave Soury pour la ménagerie Ahmed et ses fils, 1925 .. 374
Figure 100 : « La célèbre dompteuse ? », projet d'affiche de Gustave Soury, 1926 375
Figure 101 : Le dompteur Alenzimras, carte postale, années 1920 375
Figure 102 : Elie Amar, photographie, 1925..... 375
Figure 103 : Michel Van Been avec la hyène Sarah et le loup Mirka, photographie, 1926... 375
Figure 104 : La Baturrica et sa hyène tachetée Sarah à la ménagerie Darius, photographie, 1921..... 376
Figure 105 : « Les hyènes tachetées », projet d'affiche de Gustave Soury, 1924..... 376
Figure 106 : Les loups d'Amar, affiche de Gustave Soury, 1925 379
Figure 107 : Les ours blancs présentés par Ali Amar, photographie, v. 1932-1937..... 384
Figure 108 : « Cirque-ménagerie Périe : ses ours polaires » affiche, 1925..... 384
Figure 109 : « Cirque Figuier : Mr. William vous présente ses poneys et ses chiens savants », affiche d'Antonin Magne, années 1930 389

Figure 110 : Mme Fanny Nomano au cirque Alphonse Rancy, aquarelle de Marthe et Juliette Vesque, 1924 393
Figure 111 : Numéro d'otaries, affiche, 1934 400
Figure 112 : « Consul III le chimpanzé prodige », affiche de Gustave Soury, 1925 409
Figure 113 : Le chimpanzé Consul III et Joseph Gaillard, photographie, 1925 409
Figure 114 : « Pinder : son troupeau d'éléphants dressés », affiche, v. 1935-1939 419
Figure 115 : L'éléphant de Pinder, affiche, Louis Galice, v. 1919-1928 420
Figure 116 : Les éléphants d'Amar au travail à Amsterdam, photographie, 1927 420
Figure 117 : Les éléphants comédiens de Pinder, affiche d'Antonin Magne, 1939 420
Figure 118 : Les 17 éléphants d'Amar, photographie de Louis Chabrillac, 1935 420
Figure 119 : Le zoo de Pinder, affiche de Gustave Soury, 1937 421
Figure 120 : Les zèbres dressés du Cirque Cocassien, affiche de Gustave Soury, 1928 425
Figure 121 : Le bison d'Amar, affiche d'Antonin Magne, 1937 428
Figure 122 : « Les bœufs sauvages », affiche d'Antonin Magne,1937 428
Figure 123 : Le zébu d'Amar, affiche de Gustave Soury, v. 1937 428
Figure 124 : Les hippopotames de Kludsky, affiche, ateliers Adolph Friedländer, 1923 435
Figure 125 : « Amar, trois millions de Francs d'Animaux dont un Rhinocéros », affiche d'Antonin Magne, 1937. 438
Figure 126 : La girafe d'Amar, affiche de Gustave Soury, 1937 (?) 440
Figure 127 : Wall et ses alligators au cirque Maxo (La Haye), photographie, 1930 448
Figure 128 : « Kapt. Wall's Krokodile », affiche des ateliers Adolph Friedländer, 1924. 448
Figure 129 : La charmeuse de serpents Rosina, photographie, 1928 451
Figure 130 : Le dompteur Gabiany et son python, carte postale, 1923 451
Figure 131 : « Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris. La voiture de l'Autruche », carte postale, v. 1916 453
Figure 133 : Extrait du *Soir* du 20/01/1930 453

Table des tableaux

Tableau 1 : Mention des numéros de contorsion (exclusive) relevées dans le corpus (1919-1939)..... 131
Tableau 2 : Mentions de numéro de patins à roulettes relevées dans le corpus (1919-1939) 140
Tableau 3 : Mentions de trapézistes volants dans les cirques en France (1919-1939)..... 154
Tableau 4 : Mentions de dompteuses dans les cirques en France (1919-1939). 207
Tableau 5 : Présence de léopards (*panthera pardus*) dans les ménageries françaises relevées dans le fond Soury (1919-1939)..... 354
Tableau 6 : Mentions des numéros d'ours relevées en France entre 1919 et 1939..... 388
Tableau 7 : Mentions de numéros impliquant des pinipèdes relevés dans le corpus entre 1919 et 1939. 401
Tableau 8 : Mentions de numéros impliquant des singes relevées dans le corpus (1919-1939). 410
Tableau 9 : Mentions des numéros d'éléphants relevées en France entre 1919 et 1939..... 414

Table des matières

REMERCIEMENTS **1**

TABLE DES ABRÉVIATIONS **2**

INTRODUCTION **3**

L'historiographie du cirque 3

Les historiographes du cirque 3

Le cirque et les chercheurs 9

Corpus documentaire 14

CHAPITRE I : LE CIRQUE, SPECTACLE DE MASSE **23**

I) Partir à la rencontre de son public. L'essor du cirque ambulant en France (1919-1939). 25

A) Le cirque avant 1914. Essor et déclin du cirque fixe. 25

B) De la ménagerie foraine au cirque-ménagerie. 28

C) L'influence du modèle américain. Le Zoo-Circus et ses émules. 30

1) Les frères Court. Création et montée en puissance du Zoo-Circus (1921-1925). 31

2) La ménagerie du Zoo-Circus 34

3) Succès, multiplication des enseignes et faillite (1926-1932). 37

D) Le cirque en Europe. 39

1) Le cirque allemand 40

2) Un mot de la Grande-Bretagne 43

3) Les autres pays : pourvoyeurs d'artistes et marchés à conquérir 44

a) La Suisse et la Tchécoslovaquie : Knie et Kludsky. 45

b) L'Espagne, la Belgique et les Pays-Bas 46

c) La Suède et le Danemark 47

d) Le paradoxe italien 49

e) L'Europe orientale et l'URSS 50

E) La diversité des entreprises circassiennes en France. 52

1) Considérations générales 52
2) Quelques entreprises notables 55
a) Vieilles familles et vieilles enseignes : Rancy, Houcke, Pinder et Bureau 55
b) Amar et Bouglione, les rivaux sortis des cages 58
c) Palisse, Pourtier et les semi-constructions. 63
d) Cirques « secondaires » : Lamy et quelques autres. 64
e) Les cirques parisiens se lancent sur le voyage. 68
f) Le cirque nord-africain 70
3) Le matériel 72
4) Modèles alternatifs : cirques-théâtres, cirques-cinémas, etc. 74
II) Un spectacle pour quelles masses ? Essai sur les publics du cirque en France dans les années 1920 et 1930. 77
A) Les loisirs dans la France d'entre-deux-guerres 77
B) Le public au cirque, composition et attentes. 79
C) Être spectateur de cirque. L'expérience de la représentation. 85
D) Les attractions annexes. Le visiteur et la ménagerie. 87
III) Attirer les masses : la publicité. 88
A) « L'ère de l'affiche » 88
B) Un modèle publicitaire moderne : la stratégie promotionnelle du Zoo-Circus. 96
C) Avant la piste, la surenchère commence par la réclame. Réflexions sur les réalisations publicitaires spectaculaires. 98
IV) Le cirque et les médias de masse. 101
A) Le cirque et la presse. 101
1) Considérations générales 101
2) Cirque et faits divers 105
B) Cirque et radio. 110
CHAPITRE II : LE CIRQUE ET LES CIRCASSIENS. 111
I) L'acrobatie 115

A) Au sol : sauteurs, icariens, hercules et quelques autres. 116
1) Les « puristes » 116
2) Les sauteurs 119
3) Mise en piste de la force : mains à mains, hercules, athlètes et autres numéros « musclés » 124
4) Danse et contorsion 127
B) Jongleurs et jongleuses 132
C) Équilibres diverses 138
1) Cyclistes et patineurs 138
2) Équilibres verticaux : échelles et perches. 140
3) Sur le fil 142
D) Les airs, domaine réservé du cirque. 146
1) Le trapèze volant 146
2) Cirque et gymnastique 155
3) Trapèzes sans filet 157
E) Les casse-cou. 161
II) Les clowns. 163
III) Travailler avec les animaux. 173
A) Dresseur, dompteur ou cornac ? 173
B) L'art équestre. 177
1) L'acrobatie équestre 178
2) La haute école. 182
3) Cavaleries en liberté. 184
C) Les entrées de cage. 186
1) Des différents types de dompteurs. 187
2) Dompteuses. 199
IV) Fakirs et lilliputiens : étrangeté et altérité. 210

A) Magie mais surtout illusions… 210

B) Phénomènes 213

V) De la direction aux monteurs : les circassiens de l'ombre. 218

A) La figure du directeur 218

B) Les oubliés : monteurs, ouvreuses, soigneurs, etc. 222

VI) Le cirque, une tour de Babel. 228

A) Pantres et dynasties. Comment devient-on circassien ? 228

B) D'où viennent les artistes et existe-t-il des spécialités nationales ? 231

CHAPITRE III : UN TEMPLE DE L'ÉVOCATION. 239

LA QUESTION DES IMAGINAIRES AU CIRQUE 239

I) Le cirque et le Temps. 243

A) Le cirque et l'Histoire, le cirque et son histoire. 243

1) Le cirque et son héritage : le décorum militaire 243

2) Le cirque et l'Antiquité. 248

B) Le cirque et son époque 252

1) Le cirque et l'innovation technologique 252

2) Le cirque et la culture sportive. 253

3) Le cirque, l'actualité et la mode 256

4) Le cirque et les mœurs 257

a) Cirque et violence 257

b) Le corps des artistes. Nudité, érotisme et exotisme. 260

II) Merveilles des cinq continents. Les imaginaires géographiques, des imaginaires exotiques ou coloniaux. 266

A) L'Asie et l'Afrique ou la pensée coloniale à son paroxysme. 269

1) L'Afrique noire, un continent sauvage à dompter. 270

2) L'Afrique du Nord, méharis et sauteurs marocains. 274

3) De Bagdad au Bengale : l'Inde et les Mille et Une Nuits selon Hollywood 275

4) La Chine et le Japon. 281
B) L'Amérique de Buffalo-Bill : cow-boys, Peaux-Rouges et duperie. 284
C) De l'Espagne aux Pôles, autres imaginaires mobilisés. 289
1) De l'Espagne à la Volga. Imaginaires « voisins », imaginaires européens. 289
2) Ours blancs et pistes nautiques. Imaginaires polaires et marins. 292
D) Les oubliés ? Les (non) cas de l'Amérique latine ou de l'Océanie. 294
1) Pourquoi se passer de l'Amérique du Sud ? 294
2) L'Océanie. 297
a) La représentation marginale des îles du Pacifique. 297
b) L'Australie, un second Far West. 298
III) La question des artistes extra-occidentaux 302
A) Les troupes exotiques. Danseurs, acrobates et phénomènes. 302
B) Dompteurs noirs et cornacs « hindous » 307
a) Des Hindous pour parler aux Indiens ? Des cornacs venus des Indes. 307
b) La figure du dompteur noir. L'exemple de Williams-Damos. 311
C) « Des Romanis passés au brou de noix » 316
IV) Cirque et cinéma 317
1) Togare, Tarzan et Le Voleur de Bagdad. 318
2) Le cirque et ses Charlot 321
CHAPITRE IV : LES ANIMAUX AU CIRQUE : IMAGINAIRES, PRATIQUES ET PERCEPTIONS. . 323
I) Le cheval 328
II) Les bêtes féroces 331
A) Le lion, un souverain conquis. 334
B) Le tigre ou le contre-modèle du lion. 339
C) Les « petits félins » 347
1) Panthères et léopards 347
2) Le jaguar, une panthère d'Amérique. 357

3) Autres petits félins 360
a) Le puma ou le léopard sans taches. 360
b) Le guépard, plus lévrier que panthère. 363
d) Les panthères des neiges d'Alfred Court. La panthère longibande : pourquoi non ? 365
D) Hyénidés et canidés 368
1) La hyène, plus bête que méchante ? 368
2) Un loup qui n'effraie plus. 377
E) L'ours, ogre ou peluche ? 380
1) L'ours brun : mi-singe, mi-peluche. 382
2) Ours blancs et ours en cage. Fauves à part mais fauves tout de même. 383
III) Savants et comiques 388
A) Chiens, chats, perroquets et perruches : petits animaux savants 389
B) Le clown et la basse-cour : cochons, oies, mules, etc. 394
C) L'otarie, un chien amphibie ? 398
D) Les singes 401
1) « Petits » singes 402
2) Le chimpanzé ou le syndrome du surdoué 405
IV) Les éléphants 411
V) L'arche de Noé. Animaux de parade et bêtes de ménagerie. 421
A) En piste, la « cavalerie exotique » : camélidés, zèbres et bovins venus d'ailleurs ... 422
1) Chameaux, méharis et lamas 422
2) Le zèbre, un âne rayé 425
3) À chaque contrée son bovidé 427
B) Authentiques curiosités : hippopotames, girafes, rhinocéros et bien d'autres. 429
1) Hippopotames, rhinocéros et girafes : les joyaux de la couronne. 429
a) L'hippopotame : un monstre « charmant » 430

b) Le rhinocéros : onéreux et « féroce ». 435

c) La girafe, de présent royal à bête de foire. 438

2) Sacrifier au « démon des ménageries » 440

C) Quid des reptiles… 444

a) Les sauriens 445

b) Les serpents 448

D) … et des oiseaux ? 451

1) Les oiseaux ratites 451

2) Oiseaux multicolores des cinq continents 453

SOURCES **457**

BIBLIOGRAPHIE **459**

TABLE DES FIGURES **465**

TABLE DES TABLEAUX **470**

TABLE DES MATIÈRES ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.