

## **Chapitre I**

### **L'OBJET CIRQUE : DYNAMIQUES ET USAGE SOCIAL**

**culture circassienne au Brésil et aux Etats-Unis un état de lieux**



**Figure 5 Photo : malabares de la ville -jeune garçon fait du jonglage au milieu d'un carrefour de Barra da Tijuca – Rio de Janeiro – photo prise Paulo Roberto Freitas. Publié au Jornal O Globo le 11/06/2006.**

## DE L'IMAGINAIRE A L'ECRITE: LE CIRQUE UN ETAT DE LIEU

Anthony H. Coxe affirmait, dans un article « No principio era o picadeiro »<sup>5</sup>, l'existence de plus de seize mille articles sur le Cirque. Ces données faisaient référence principalement, aux travaux réalisés en Europe, aux Etats-Unis d'Amérique, au Canada, en Australie et dans certains pays asiatiques. Cependant, lors de mes recherches précédentes sur le cirque brésilien et en l'absence de l'« élément noir » dans cet espace artistique, je fus doublement surprise. Premièrement par le nombre limité de bibliographies spécialisées sur le cirque en général. Deuxièmement par l'absence de travaux touchant de près ou de loin à la question du nombre réduit d'artistes Noirs dans l'espace circassien brésilien<sup>6</sup>. Je me souviens, lors de ces premières recherches et à l'issue des premiers bilans bibliographiques, de n'avoir trouvé que deux études : le livre d'Antônio Torres sur l'histoire du cirque au Brésil et l'étude anthropologique sur le *Grande Circo Popular do Brasil* GCPB, de Gilmar Rocha, où la présence stéréotypée ou l'absence des Noirs dans l'espace circassien avaient été observées et interprétées comme symptomatiques de comportements discriminatoires<sup>7</sup>.

---

5 COXE, Anthony Hipsley. « No começo era o picadeiro... » in *Correio da Unesco* – O circo: arte universal, Rio de Janeiro, n. 03, p. 4-7, 16, mar 1988.

6 Bien que depuis mes premières recherches sur le cirque, le nombre d'études ayant pour objet d'analyse cette pratique artistique ait augmenté et cela dans différents champs disciplinaires, force est de constater que les travaux centrés ou ayant comme une des axes d'études les questions socio raciales dans cette pratique restent assez timides. Néanmoins, en 2010 un prix *Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo* (il s'agit d'un programme d'aide au cirque, aux troupes itinérantes de cirque, formation ainsi qu'aux chercheurs menant des recherches sur des sujets connexes) fut attribué à une recherche traitant de la question du Noir dans l'espace Circassien brésilien. Une subvention de R\$ 25.000 (Vingt mil réais) a été accordée au gagnant de ce concours. Je m'attarderais plus sur ce sujet au long de cette étude.

7 ROCHA, Gilmar. : *Corpo e alma de uma cultura viajante : um estudo antropológico do Grande circo popular do Brasil*, Rio de Janeiro, Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.; TORRES ANTÔNIO. : *O Circo No Brasil: colaboração Alice Viveiros de Castro e Marcio Carrilho*, Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atracção, 1998, 336 p (História Visual : 5).

Dans son livre, Torres cite des témoignages des artistes de cirque ou d'artistes ayant commencé leur carrière dans cet espace scénique avant de s'orienter vers le théâtre, le cinéma ou la télévision. Ce fut le cas par exemple de Dercy Gonçalves, comédienne brésilienne qui, au début de sa carrière, a travaillé dans différents cirques et notamment dans celui du afro-brésilien, Benjamin de Oliveira. Les propos de Dercy Gonçalves prouvent que la société brésilienne du début du XX<sup>ème</sup> siècle restait imprégnée de préjugés raciaux.

« [...] Benjamim de Oliveira, le clown noir qui grimait tout le corps, avec une sorte de peinture blanche, parce qu'il existait une idée reçue, celle que les Noirs ne pouvaient pas monter sur scène »<sup>8</sup>.

Dans son étude, Gilmar Rocha, lors de son inventaire sur le groupe circassien constitutif du Grande Circo Popular do Brasil, constate:

« [...] Et finalement, attire l'attention sur l'absence d'artistes noirs dans le GCPB. Cette vérité n'est pas une particularité spécifique à ce cirque, pratiquement tous les circassiens travaillent avec très peu d'artistes Noirs [...] »<sup>9</sup>.

Bien que ces deux affirmations soient révélatrices d'un phénomène social total sous-jacent au Brésil, le racisme, phénomène qui met en jeu réalité et imaginaire, syndrome d'une société productrice d'exclusion, celle des ghettos, du chômage, de l'échec scolaire<sup>10</sup>, on constate que les deux auteurs ne se sont pas penchés sur la question dans leurs travaux respectifs.

Aujourd'hui, au Brésil, quelques travaux de recherches directement ou indirectement liés au sujet, c'est-à-dire l'espace circassien en tant que possible espace d'exclusion, commencent à apparaître. En ce sens, un groupe de recherche est en train de se former à Belo Horizonte, la *Phábrica Cultural* organisé par Eliane Maris da Silva. L'objectif de ce projet est justement d'étudier la présence du Noir dans l'espace circassien brésilien. En 2010, pendant mon séjour au Brésil, j'ai eu l'occasion de discuter avec la responsable de ce projet par téléphone. Par ailleurs, d'après elle, je l'avais déjà contactée quelques années auparavant: lorsque j'avais entrepris cette démarche scientifique, j'avais

---

8 [...] Benjamin de Oliveira, « aquele palhaço [preto que se pintava de branco, de alvaiade, porque havia o preconceito de que preto não podia entrar em cena » Traduction personnelle. Cf.: TORRES, Antônio ; CASTRO, Viveiros Alice de ; CARRILHO, Marcio. *Op.cit.* p.40. c'est nous qui traduisons.

9 « [...] Por fim, chama a atenção a ausência de artistas negros no GCPB. Essa na verdade não é uma singularidade desse circo, praticamente todos os circenses trabalham com muito pouco artistas negros [...]» ROCHA, Gilmar. : *Corpo e alma de uma cultura viajante : um estudo antropológico do Grande circo popular do Brasil*, Rio de Janeiro, Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003, p.79. c'est nous qui traduisons.

10 LIAUZU, Claude.: « A l'aune des rapports Nord-Sud : racisme, xénophobie: que faire ? » in *Journal Monde diplomatique* En ligne, juillet 1991 < <http://www.monde-diplomatique.fr/1991/07/LIAUZU/14866> > consulté le 12 septembre 2009.

essayé de prendre contact avec différents acteurs sociaux liés directement ou indirectement au cirque et à même de me fournir des réponses ou d'autres éléments de réflexion sur l'absence ou nombre réduit d'artistes noirs dans l'espace circassien brésilien, un fait si notoire, mais en même temps très peu étudié.

J'ai écrit plusieurs fois à Eliane Marins, mais sans succès. Lorsque j'ai pensé que l'affaire était close, j'ai reçu un appel d'Eliane Marins<sup>11</sup>. Après avoir brièvement résumé son parcours professionnel, elle m'a raconté la naissance de son projet. Comme dans mon



**Figure 2** Exposition objets utilisés à l'occasion de la 2ème édition des olympiades de cirque à Belo Horizonte – Foto de Edu Bambu source : Journal webminas: [http://www.jornalwebminas.com.br/roteiro\\_noticia.php?noticia=27624](http://www.jornalwebminas.com.br/roteiro_noticia.php?noticia=27624)

cas, l'idée d'Eliane est née d'un constat. Eliane, depuis plusieurs années, est engagée dans l'univers théâtral et a toujours porté une attention particulière aux expressions artistiques directement liées à la culture africaine. Elle a décidé donc d'organiser une manifestation artistique, regroupant théâtre et cirque, avec une articulation permettant l'interaction entre ces différentes pratiques, mais aussi « forçant » l'implication et le soutien de l'Etat en ce qui concerne les manifestations artistiques à caractère populaire.

En 2008, avec l'appui de la ville, à travers la *Lei Municipal de Incentivo à Cultura*<sup>12</sup> et d'autres sponsors privés, elle organise une « Olympiade du cirque ». Selon Eliane, l'objectif de ces olympiades était de promouvoir la rencontre entre artistes circassiens, professionnels ou amateurs, de stimuler le développement de la pratique, d'offrir des opportunités à des artistes amateurs et de mettre en œuvre les principes de démocratie et d'inclusion dans l'espace circassien, qui, selon elle, reste encore très marqué par « *cada um no seu quadrado* », c'est-à-dire par le manque de concertation et de dialogue, principalement en ce qui concerne les cirques plus petits ainsi que les artistes de cirque traditionnel qui restent très réticents aux changements.

<sup>11</sup> Eliane Marins est économiste et art-éducateur.

<sup>12</sup> « Lei Municipal de Incentivo à Cultura prix d'olympiade » il s'agit d'une loi municipale visant la promotion de la culture. La deuxième édition de cette Olympiade a eu lieu à Belo Horizonte entre le 10 et le 14 juin, au « Centro de Cultura Lagoa do Nado e no Centro de Tradições Mineiras » In *Journal de Webminas* En ligne juin 2009. <[http://www.jornalwebminas.com.br/roteiro\\_noticia.php?noticia=27624](http://www.jornalwebminas.com.br/roteiro_noticia.php?noticia=27624) > consulté le 8 octobre 2011.

A l'occasion de cette première rencontre, Eliane a été surprise en observant que la plupart des artistes professionnels ou amateurs participant à cet événement étaient des artistes blancs. Ce constat l'a amenée à se demander si ce qu'elle avait observé à l'occasion de ces olympiades était une coïncidence ou une réalité. Une réalité tellement ancrée et tacitement admise que personne n'y prête plus attention. Comme moi, elle a cherché à trouver des réponses à ce questionnement à travers les références bibliographiques, mais aussi dans les registres du cirque; comme moi, elle a été surprise par l'absence de ces références; c'est alors qu'elle a décidé de créer son projet de recherche qui a remporté le prix *Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo* d'une valeur de R\$ 25 000 (vingt cinq mille réais) dont R\$ 6 000 (six mille) devaient servir à payer des impôts. Lorsque nous avons discuté en septembre 2010, cette somme n'avait pas encore été libérée, bien que le résultat du concours ou ait été rendu public en avril, ce qui lui posait des problèmes dans la mesure où elle ne pouvait pas avancer dans ses démarches pour mettre en place le projet. Autrement dit, les graines avaient été plantées mais le manque d'engrais semblait, à cet instant, les empêcher de pousser. Restait à savoir si la difficulté de libérer la subvention était uniquement liée aux élections qui auraient lieu en octobre 2010, ou au peu d'intérêt que le sujet inspirait.

En 2005, lorsque j'ai commencé à faire l'inventaire de la documentation spécialisée sur le cirque au Brésil, cela se résumait à quelques livres retraçant son histoire, des récits biographiques, peu de travaux de recherches (mémoires de maîtrise, thèse de doctorat), ainsi que des articles et textes littéraires. Je me souviens à cette époque avoir décidé de comparer ces résultats avec celui d'autres types de manifestations artistiques, telles que le cinéma, le théâtre, la télévision; pour cela, je me suis appuyée sur les données disponibles à la FUNARTE (*Fundação Nacional de artes*), un organisme gouvernemental en charge de la promotion de la culture. A cette époque, j'ai privilégié l'inventaire des documents écrits : des bibliographies, des affiches, des articles de journaux et des textes de théâtre.

Nombre de références bibliographiques sur le cirque, théâtre, cinéma, télévision.			
FUNARTE – Mai - 2005			
<i>Cirque</i>	<i>Théâtre</i>	<i>Cinéma</i>	<i>Télévision</i>
54 références	1962 références	229 références	89 références
la plus ancienne : 1910	la plus ancienne : 1911	la plus ancienne : 1959	la plus ancienne : 1951
la plus récente : 2005	la plus récente : 2005	la plus récente : 2004	la plus récente : 2004

Les résultats obtenus confirmaient que, par rapport aux autres manifestations artistiques citées, les études sur le cirque étaient moins nombreuses. D'après les informations fournies par Zezo de Oliveira, directeur de l'école nationale du cirque à Rio de Janeiro<sup>13</sup>, le mode de transmission du savoir qui jusqu'aux années 1970 avait été exclusivement oral était une des raisons de ce faible nombre de travaux. En effet, les premiers travaux scientifiques sur le cirque ont commencé à paraître à partir des années 1980: ces études étaient réalisées principalement par les enfants du cirque<sup>14</sup> et/ou par des passionnés du cirque qui essayaient de réhabiliter l'histoire de cette pratique socioculturelle. Nous verrons dans le chapitre suivant que ce processus de revalorisation du cirque s'inscrivait dans un processus beaucoup plus englobant qui était celui de l'étude du temps libre et de son utilisation.

Ces premières études furent principalement des études folkloriques, c'est-à-dire centrées sur l'observation des traditions et sur l'inventaire des aspects pittoresques de cet art populaire. Nous avons observé qu'en France le parcours bibliographique n'a pas été très différent. En effet, jusqu'au milieu des années 1980, les études sur le cirque ont été, comme au Brésil, centrés sur son histoire et sur ses aspects cocasses, originaux. La « scientification

13 L'école Nationale du Cirque de la Funarte, cette école entièrement financée par le Ministère de la Culture a été créée en 1982. Son objectif est de préserver et de diffuser l'art circassien à travers un enseignement régulier systématique, capable de former des professionnels performants. La formation se déroule en trois cycles : Premier cycle ou basique, cycle professionnel et cycle de spécialisation. L'école Nationale du cirque dispose également d'un site Internet : <http://www.funarte.gov.br/enc/porque.htm>

14 Bon nombre de travaux réalisés à partir des années 1980, ont été produits par des enfants du cirque, c'est-à-dire, les enfants des artistes de cirque, dont les parents ne voulaient pas que leur vie soit consacrée exclusivement au cirque. Ces enfants, après avoir fait parfois des études universitaires, ont eu des carrières ailleurs que dans l'espace circassien et ont décidé d'écrire, ou de réaliser des travaux sur le cirque. C'est le cas d'Erminia Silva, fille de Charles Barry, artiste et propriétaire de cirque. Après avoir obtenu son diplôme d'Histoire, elle décide de réaliser des travaux sur le cirque. Cf. : RODRIGUES, SILVA da, Helizete.: *L'illusion de la liberté : le Noir dans l'espace circassien (1964-1985)*, Clermont-Ferrand, Mémoire Master 1ère année, Université Blaise Pascal Clermont II, 2006. p. 21

du discours<sup>15</sup> » quant à elle, a commencé véritablement au milieu des années 80. La médiatisation du « nouveau cirque »<sup>16</sup>, où de nouvelles formes esthétiques émergeaient, a joué sans doute un rôle important dans ce changement. Selon Julien Rosemberg, à partir de 1978, grâce à l'étude réalisée par Christian Dupavillon sur l'histoire de l'architecture du cirque, des thématiques particulières à cet art ont commencé à faire l'objet de réflexions analytiques<sup>17</sup>. Le Brésil a été fortement influencé par cette nouvelle tendance artistique. Pierrot Bidon, un des pionniers de cette nouvelle vague, fondateur du cirque Archaos (1980), un cirque moderne et avant-gardiste, après avoir intégré des artistes brésiliens dans ses troupes, créera en 1997 le *Circo da Madrugada* au Brésil. Il me semble que l'influence de ces nouvelles esthétiques, ainsi que l'essor des « *novos circos* », au Brésil, ont poussé certains chercheurs à s'intéresser davantage aux arts de la piste.

Cinq ans après ce premier état des lieux bibliographique sur le cirque au Brésil, il est possible d'observer que le nombre d'études ayant le cirque comme objet d'analyse n'est toujours pas très significatif.

Nombre de références bibliographiques sur le cirque, théâtre, cinéma, télévision. FUNARTE – Juillet - 2010			
<i>Cirque</i>	<i>Théâtre</i>	<i>Cinéma</i>	<i>Télévision</i>
96	2160	568	29
références la plus ancienne : 1909	références la plus ancienne : 1911	références la plus ancienne : 1925	références la plus ancienne : 1951
la plus récente : 2009 (dont une référence de cette année)	la plus récente : 2009 (dont quatorze références de cette année)	la plus récente : 2009 (dont dix références de cette année)	la plus récente : 2008 (dont une référence de cette année)

15 ROSEMBERG, Julien. : *Arts du Cirque : Esthétiques et évolution*, Paris : L'harmattan, 2004 p.28

16 Dans le milieu des années 70, la France a misé à la fois sur le rajeunissement des expressions traditionnelles et sur l'invention d'un art expérimental hybride : le nouveau cirque. Le genre de spectacle proposé par le nouveau cirque associe aux techniques du cirque traditionnel différentes tendances artistiques : danse, théâtre. Les spectacles sont plus théâtralisés, afin de raconter une histoire. Les principales compagnies de ce genre sont le Cirque du soleil (Canada), Le cirque OZ (Australie), le Cirque Baobab (Afrique occidentale) le cirque *Parlapatões* (Brésil). A ce sujet Cf. : GABER, Florence. : « Le nouveau cirque international » in *Arts de la Piste*, Paris, Horslesmurs, n° 21-22, octobre 2001, p. 69-70.

17 *Idem*. Pp.25-26

Pour avoir une vision plus globale sur les études réalisées, ayant le cirque comme objet d'études, j'ai décidé d'élargir mes recherches en dehors de la Funarte, et ainsi de consulter d'autres bases de données bibliographiques, les bases de données universitaires qui regroupent un éventail exceptionnel de fonds documentaires : livres, monographies, revues scientifiques en format papier et électronique, mémoires de fin d'études, documents multimédia et dossiers documentaires. Ainsi j'ai consulté la *Rede Sirius* – Base de données de l'université UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); le *Núcleo de documentação - NDC* Base de donnée de l'université UFF (Universidade Fluminense do Rio de Janeiro), la base de données *Minerva* de l'université UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), ainsi que la *BDTD* – Bibliothèque Digital de Thèses et de dissertations. Bien que les bases de données choisies ou eussent été celles des universités de Rio de Janeiro, les résultats regroupaient différentes universités à travers le pays. Voici quelques résultats :

Base de données consultées en 2010 (voir signification des icônes en note de page <sup>18</sup> )											
<i>Rede Sirius</i> – Base de donnée de l'université UERJ Regroupe vingt-une bibliothèques.				<i>BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e dissertações (Bibliothèque Digitale Brésilienne de Thèses et de dissertations)</i>				<i>Núcleo de documentação - NDC UFF</i>			
	00	81	2	4	09	19	18	5	23	10	66

En analysant de plus près ces résultats et plus spécifiquement ceux de la BDTD, j'ai pu constater que plus de 80% de références dataient de moins de dix ans et qu'elles provenaient de différentes universités dans différentes Etats du Brésil : Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Paraná. Ces résultats ont montré également que cet objet, lorsqu'il était interrogé, pouvait s'avérer assez vaste et capable de dialoguer avec différents champs disciplinaires: l'histoire, la littérature, les arts du spectacles-théâtre, l'anthropologie visuelle, l'anthropologie sociale, les sciences de l'information et de la communication, la

musique, la psychologie sociale ...). Dix-sept des trente-quatre études référencées, avaient le cirque-théâtre comme objet d'analyse, huit de ces dix-sept travaux avaient été réalisés dans une université de l'Etat de São Paulo (Unicamp, Usp, Mackenzie). Six autres études avaient été réalisées dans des universités situées au Nordeste du pays : l'Universidade Federal de Bahia – Ufba, l'Universidade federal de Pernambuco -l'UFPE, l'Universidade Federal do Ceará – UFC, deux autres études dans des universités situées au sud du pays : l'Universidade federal do Rio Grande do Sul et l'universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc et une étude à l'universidade de Brasília – Unb.

Le cirque-théâtre, apparu à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et présent pendant une bonne partie du XX<sup>ème</sup> siècle dans les principales urbes portuaires<sup>19</sup> du pays, a été une forme hybride du cirque traditionnel, avec la particularité de mettre en scène, dans le même espace, spectacles de cirque traditionnel et de théâtre.

Ce genre artistique, dont la période entre 1930 et 1950 a été l'âge d'or, est apparu dans un scénario urbain en pleine ébullition culturelle et économique, celui de la Belle Epoque<sup>20</sup>. D'une pratique artistique composite, le cirque va tout au long de son existence établir des liens et puiser l'inspiration, pour la création de ses numéros, dans des initiatives culturelles, locales ou non, diverses. L'adoption du cirque-théâtre et de son langage artistique particulier par la plupart de compagnies circassiennes circulant à travers le pays a constitué une réponse du cirque aux changements socioéconomiques, politiques, culturelles et esthétiques de l'époque. Les ajustements auxquels ils ont dû faire face ont eu des répercussions au-delà de la scène: par exemple la transmission du savoir ne se faisait plus uniquement de manière orale, les enfants de cirque, c'est-à-dire les futurs artistes et imprésarios de cirque, ont commencé à être alphabétisés.

Par conséquent, un grand nombre des travaux réalisés sur le cirque-théâtre, d'après les références bibliographiques de la BDTD, ont été réalisés soit par ces enfants, soit par les petits-enfants de familles de cirque ou par des artistes liés à cette discipline artistique: c'est le cas par exemple de Erminia Silva qui n'a jamais été artiste de cirque et qui est la fille de

---

19 Motivés par les différents cycles économiques, particulièrement le cycle du café et du caoutchouc, des grands cirques étrangers ont visité le pays. Ils débarquaient dans les principaux ports, (Rio de Janeiro, Santos, Salvador), sillonnaient le pays, passant par les principales villes côtières, allant jusqu'à Buenos Aires. A cette époque, São Paulo partageait avec la capitale fédérale de l'époque – Rio de Janeiro – le rôle de centre artistico-culturel du pays. Cf. : RODRIGUES, SILVA da, Helizete.: L'illusion de la liberté : le noir dans l'espace circassien brésilien (1964 – 1985) Clermont-Ferrand, Mémoire Master 1<sup>ère</sup> année, Université Lumière Lyon 2, 2007 p. 59

20 En ce sens, les pratiques culturelles populaires par conséquent les cirques traditionnels ainsi que les cirques-théâtres étaient perçus par l'intelligentsia brésilienne comme une forme d'expression mineure, un espace de loisir populaire dépourvu d'une quelconque utilité au développement personnel et social du public qui le fréquentait, un lieu de désordre et de promiscuité. Cf. : RODRIGUES, SILVA da, Helizete.: Les couleurs du cirque : le Cirque-théâtre et les métamorphoses d'une pratique artistico-culturelle, Lyon, Mémoire Master 2<sup>e</sup> année, Université Lumière Lyon 2, 2007 . p. 99

Charles Barry, artiste de cirque né en 1931; Daniela Pimenta, elle-même artiste, est l'arrière petite nièce d'Antenor Pimenta, un artiste de cirque. Ainsi et comme le précise Daniela Pimenta, c'est plus qu'un travail de réflexion critique sur le cirque et/ou le cirque-théâtre, plus qu'un travail de préservation de l'histoire de cette discipline, qui malgré sa forte présence dans l'espace artistico-culturel du pays pendant les XIX et XXème siècles, malgré sa capacité de dialoguer et de s'adapter avec son temps et son public se fait plus ou moins oublier. Ecrire sur cet univers artistique, c'est un important travail de (re-) connaissance de la pratique circassienne elle-même.<sup>21</sup>

A l'heure actuelle, d'autres analyses sur le cirque émergent dans différents champs disciplinaires. L'éducation physique semble, dans les dernières années, être celle à s'être le plus intéressée à cette pratique, elle est aussi la discipline qui provoque le plus de débats et de controverses entre le milieu universitaire et artistique. En effet, l'éducation physique, à travers ses étudiants, professeurs et professionnels, souhaite l'introduction des pratiques circassiennes dans le cursus scolaire: pour cette discipline, ce croisement est nécessaire dans la mesure où les représentations du monde que l'homme a produites tout au long de son histoire, à travers ses diverses expressions corporelles le jeu, la danse, les luttes, le cirque..., sont de composantes culturelles et pédagogiques importantes pour l'acquisition des compétences nécessaires à l'entretien de la vie physique et citoyenne, un des objectifs de la discipline. Les circassiens, quant à eux, interprètent le rapprochement de la part de doctes comme une usurpation d'«identité», comme un danger qui peut se transformer en une concurrence déloyale sur le marché du travail<sup>22</sup>.

D'autres disciplines des sciences humaines et sociales telles que l'anthropologie sociale et culturelle, la psychologie, l'histoire, ainsi que les sciences de l'éducation semblent également s'intéresser à cet objet d'analyse<sup>23</sup>. En ce sens, l'analyse des faits et d'événements

---

21 PIMENTA, Daniela. : *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Campinas, SP: Thèse de doctorat - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes 2009.

22 Le FEF, département d'éducation physique de l'université UNICAMP, à São Paulo a créé un groupe d'étude le Grupo CIRCUS: outre les journées d'études, les recherches, ce groupe est responsable de la discipline "Circo e Educação Física", parallèlement il offre de cours d'activités circassiennes à un public âgé entre 4 et 12 ans, dans le cadre d'un projet d'extensão Universitária. Quelques publications : DUPRAT, ; Mallet et BORTOLETO, Marco A. C. (2007). Educação Física escolar: pedagogia e didática das atividades circenses. Revista CBCE , vol 29, janeiro 2007; DUPRAT, Mallet, Rodrigo.: Atividades Circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar; Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas; Vaz, Igor Adrian Louback Tristão - *O tecido acrobático na formação da imagem corporal*. São Paulo: Monografia apresentada como exigência final para apresentação do título de Licenciatura Plena à Faculdade de Educação Física da Universidade de Santo Amaro, 2003.

23 A titre d'exemples, quelques études parues dans ces champs disciplinaires, depuis l'année 2000: Silva, Daniel Marques da – *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social da Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes – UNI-RIO. Tese de Doutorado em Teatro, 2004.; Guzzo, Marina Souza Lobo - *Risco como estética, corpo como espetáculo*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Psicologia (Psicologia Social). Dissertação de Mestrado, 2004; Fernandes, Marli - *Derives*

passés à la fois constitutifs de l'émergence, de la consolidation du cirque et en même temps précurseur de ses transformations, transformations qui se déroulent selon les besoins de la société dans laquelle il s'insère, sont autant de faits « historiques » capables de "saisir l'homme" dans l'espace et dans le temps. L'oralité, autrefois une caractéristique particulière, en ce qui concerne le mode de transmission du savoir dans cet univers, devient aux yeux des historiens une source non négligeable dans la construction de réflexions sur le temps présent<sup>24</sup>.

L'objet cirque, en tant qu'organisation sociale, avec l'ensemble de valeurs, de normes, de comportements qui lui sont inhérents, de même que les jeux d'interactions qui permettent à ces groupes de s'adapter à des milieux sociaux et culturels divers, est un objet d'analyse polymorphe et polyphone, marqué par ces différences de langue, d'usages, de coutumes et de mœurs. L'objet cirque, au même titre que la société, est un révélateur des relations complexes et des rapports conflictuels qui intéressent depuis quelques années anthropologues, psychologues, sociologues...<sup>25</sup>.

Ce bilan permet donc de faire un premier état des lieux des apports bibliographiques sur la pratique circassienne au Brésil, sur les disciplines scientifiques qui les traitent, ainsi que les angles d'approches et les thématiques choisies. Bien que, vraisemblablement, la dernière décennie fut assez prolifique en ce qui concerne les réflexions sur le cirque ; force est de constater que certains aspects de cet univers artistique restent peu ou pas exploités.

---

*circenses*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Psicologia (Psicologia Clínica). Dissertação de Mestrado; 2004; Consoni, Adelaide Fátima – Brincar: Uma Trama de Harmonia no Tecido Social. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Serviço Social. Dissertação de Mestrado, 2000

24 Bonadio, Maria Claudia - *O fio sintético é um show. Moda política e publicidade (Rhodia S.A. 1960-1970)*. Campinas: Ifch/Unicamp - Departamento de História. Tese de Doutorado, 2005; SENNA FIGUEIREDO, Carolina Machado de.: *As vozes do circo social – Fundação Getúlio Vargas – CPDOC – Dissertação de Mestrado – História, Política e Bens Culturais (PPHC)*, 2007, 139p; SILVA Erminia.: « *As múltiplas linguagens na teatralidade circense : Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do século XX* », Campinas, thèse de doctorat, Unicamp, 2003. 370p.;

25 Au Brésil une des premières études anthropologiques ayant le cirque ou plus précisément le cirque-théâtre comme objet d'analyse, fut celui de José G. C Magnani (1982), dans une approche plus axée sur l'anthropologie urbaine. A travers l'objet cirque-théâtre et ses transformations, l'auteur cherche à observer les dynamiques de croissance et de ségrégation de l'espace urbain. Quelques années plus tard, une autre étude, mais, cette fois-ci, plus axée à l'anthropologie sociale, apparaît. C'est l'étude de Jacqueline Camargo (1989) dont l'humour fut l'aspect privilégié pour mener ses réflexions. Dans son étude, Jacqueline analyse entre autres la fonction sociale du rire et ce qu'il véhicule en termes de pouvoir, plus particulièrement, un des questionnements de Jacqueline était de savoir de quoi exactement on rit. Depuis, d'autres études sont parues, le plus souvent ces études traitaient l'expression comique, par conséquent le type clownesque est au centre des réflexions. Cf. : MAGNANI, J. Guilherme. (1998), *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo*, Hucitec [1 ed., Brasiliense, 1984].; CAMARGO, Jacqueline. : *Humor e violência : uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo*; Dissertação de Mestrado - Universidade de Campinas : Departamento de Ciências Sociais do Instituto Filosofia e Ciências Humanas – Campinas, 1988. 135 p.; KRUGER, Cauê.: *Experiência social e expressão cômica: os Parlapatões, Patifes e Paspalhões*, Dissertação de Mestrado – Anthropologia Social -Campinas, SP : 2008. 166 p. ; Matos, Lucília da Silva - *Equilibristas da vida cotidiana. Arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém-Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Dissertação de Mestrado, 2002.

Tout au long de mes enquêtes ethnographiques, aux Etats-Unis, mais aussi au Brésil entre 2008 et 2010, j'ai pu observer que la question de la discrimination dans l'espace circassien reste non discutée. Lorsqu'on aborde ce sujet, il y a systématiquement une négation énergique. Le plus souvent, les personnes interrogées sur cette question, curieusement les personnes concernées par ce phénomène, disent n'avoir jamais remarqué ou ressenti de la discrimination dans ces espaces. D'après elles, l'univers artistique est plus ouvert et les personnes dans ces espaces sont plus éclairées. Néanmoins et malgré ces réponses, il est notoire qu'aussi bien au Brésil qu'aux Etats-Unis, le nombre d'artistes Noirs en scène reste faible. Lorsqu'ils entrent en scène, on a l'impression que c'est pour renforcer l'antithèse entre la « grâce » d'un côté et le caractère « animal » de l'autre<sup>26</sup>.



Figure 3 Le travesti. Personnage du spectacle O - Cirque du Soleil - Las Vegas Etats-Unis. Source : Site Cirque du Soleil : Cf.:<http://www.cirquedusoleil.com/fr/shows/o/show/characters.aspx>



Figure 4 Gaya (Terre). Personnage du spectacle Dralion- Cirque du Soleil - spectacle en tournée à travers l'Amérique du Nord. Source : Site Cirque du Soleil Cf.:<http://www.cirquedusoleil.com/fr/shows/dralion/show/about.aspx>

Il ressort également de ce bilan que le nombre d'études sur les cirques à caractère social est encore assez restreint. En consultant différentes bases de données : celle du

26 COUTELET, Nathalie. : « Le corps noir selon Gémier » in Revue Ethnographie : Création, Pratiques, Publics n0 4 Paris : L'Entretiens. 2009, p. 39

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES qui regroupe les mémoires et thèses celle du *circoteúdo*<sup>27</sup>; celle de la Biblioteca Digital de Teses e Dissertações - BDTD, (Brésil) et celle de Scielo Brésil, le nombre de références recensées sur le sujet fut de seize documents répartis entre thèses, dissertations et articles. Néanmoins, on peut attribuer ce manque de travaux à la jeunesse du concept lui-même. Le concept de cirque social n'est apparu qu'à la fin des années 1990. D'autres sujets moins récents semblent néanmoins peu abordés : la question du genre, la question gay par exemple, les questions raciales et de discriminations de tout genre, mais aussi des études plus approfondies sur les influences subies par les cirques étrangers qui passèrent par le Brésil ou l'influence que notre cirque brésilien a pu exercer sur eux.

---

27 *Circoconteudo* est un site Internet dédié exclusivement aux arts du cirque. Cf. : <http://www.circoconteudo.com.br/v1/>

Tout au long de son existence, le cirque brésilien a subi les influences des différents cirques et artistes étrangers qui ont sillonné le pays. Pendant les années 1980, sous l'influence de ce qui se faisait aux Etats-Unis, certains circassiens ont mis en place un « nouveau » type de cirque : le Parques-circos (cirques-parcs). Comme son propre nom l'indique, le Parque-circo fut la jonction du cirque et du parc d'attractions. Mais les rapports et apports entre le cirque brésilien et le cirque Nord américain ne se limitent pas à cette expérience. Outre le nombre important d'artistes brésiliens circulant à travers les Etats-Unis dans différents cirques, l'innovation que fera le nord américain Joshua Purdy Brown en 1825, i.e. de réaliser le spectacle sous une tente légère et démontable, changera à jamais la structure traditionnelle du cirque et confirmera son côté itinérant, une idée qui sera suivie dans différents pays et notamment au Brésil. En outre, le réseau Rede Circo Do Mundo fait que le Brésil et l'Amérique du Nord, et plus particulièrement avec le Canada entretiennent des liens assez étroits grâce à la mise en place des cirques sociaux dans différents États brésiliens.

Le cirque a fait son apparition aux États-Unis en 1793. Depuis cette date, on peut dire que le cirque, par sa forme d'implantation, son intégration dans le scénario artistico-culturel du pays, de même que par l'ensemble des transformations qu'il a connues au fil du temps, a en quelque sorte matérialisé et mis en scène les différents aspects des changements par lesquels le pays lui-même est passé. En outre, le cirque a ouvert, à ce nouveau monde et à ses populations, des portes sur d'autres mondes et leur a fait découvrir l'exotique, les freaks, le moderne et la technologie qui s'installaient avec la révolution industrielle. Le cirque est devenu à la fois un espace de divertissement privilégié, spécialement pour la population vivant en dehors de grandes villes, un espace d'information et de « monstration<sup>28</sup> », monstration de l'Autre, mais aussi d'un pays en devenir. Bien qu'étant un objet d'analyse potentiellement riche, l'histoire du cirque nord américain garde certaines lacunes. En effet, les documents écrits pour pérenniser les informations et savoirs à propos de certaines pratiques culturelles considérées comme traditionnelles, ont été dispersés, au fil du temps, par négligence et/ou par le manque d'intérêt<sup>29</sup>.

Comme au Brésil et en Europe, le cirque en Amérique du Nord a connu au long de son existence la gloire, la déchéance et un regain de popularité avec l'arrivée du nouveau

---

28 Le terme « *monstration* » apparaît dans le livre *Zoos Humains, il renforce l'idée de que les individus étaient exhibés comme des phénomènes monstrueux* Idem p. 7. Voir à la fin de cette étude quelques caricatures de l'époque des expositions coloniales et autres de la même époque. Annexes 24-26

29 Albrecht, Ernest. : *The New American Circus*. Gainesville: University Press of Florida ; 1995 p. 4

cirque. De toute évidence, il existe un intérêt grandissant pour faire la promotion et la diffusion des arts du cirque en Amérique du Nord. En ce sens, il existe un nombre important de sources d'informations, publiques et privées, concernant le cirque nord-américain : des sources écrites, orales, iconographiques, numériques ; différentes sources sur Internet : des pages Web, des réseaux sociaux (facebook, twitter, orkut, myspace, ...).

A titre d'exemple, au Canada, l'école nationale du cirque abrite la Bibliothèque de l'École nationale de cirque qui possède l'une des plus importantes collections documentaires portant sur les arts du cirque dans toute sa diversité en Amérique. Les collections de la Bibliothèque regroupent plus de 10 000 documents en français, en anglais et dans d'autres langues; elles sont constituées notamment de livres, de vidéogrammes, de livres anciens et rares, de collections de périodiques, de programmes de spectacles et festivals, de dossiers documentaires d'artistes et de compagnies de cirque, de photographies, de cartes postales, d'affiches et de bandes sonores. Ces collections retracent principalement l'histoire des arts du cirque en Amérique et à travers le monde, depuis la naissance des arts du cirque jusqu'à nos jours, mais aussi sur le processus et la démarche artistique des circassiens d'hier et d'aujourd'hui. En outre, le fonds Jacob-William qui regroupe plus de 12 000 œuvres telles que des affiches, estampes, photographies, dessins, tableaux, bronzes constitués au cours des vingt dernières années par les passionnés de l'univers circassien, Pascal Jacob et Christian William, est une source d'information supplémentaire à la disposition du grand public, des professionnels, des chercheurs et des étudiants de toute provenance <sup>30</sup>. Cette bibliothèque dispose également d'un catalogue online. J'ai pu observer qu'au Canada, le cirque apparaît comme une pratique socioculturelle à part entière. A l'occasion d'une enquête ethnographique au Canada, plus précisément à Montréal, j'ai eu l'occasion de visiter la Cité des Arts du Cirque, un lieu de formation, de production et de diffusion en arts du cirque. Située au cœur du quartier Saint-Michel, la Cité des arts abrite le siège social international du Cirque du Soleil et son centre d'hébergement des artistes, l'École nationale de cirque, les bureaux d'En Piste ainsi que le pavillon public de la TOHU. Aux activités de l'organisme (qui incluent entre autres des services aux artistes, la diffusion d'événements culturels pour grand public et l'animation du Complexe environnemental de Saint-Michel) se greffe l'idée d'un espace virtuel où les projets et les rêves circassiens se rencontrent dans un but commun : le rayonnement des arts du cirque au Québec. Initialement centrée sur la volonté de faire de Montréal une capitale internationale des arts du cirque, la mission de la TOHU s'est

---

30 Cf.: <http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/institution/le-cirque-de-a-z>

progressivement élargie, au fil d'heureuses et enrichissantes rencontres avec ses voisins immédiats et plusieurs partenaires et supporters, privés comme publics. Soucieuse du contexte environnemental, économique et social dans lequel elle évolue, la TOHU a donc choisi d'ajouter deux autres volets à sa mission: participer activement à la réhabilitation d'un des plus importants sites d'enfouissement de déchets situé en milieu urbain en Amérique du Nord et contribuer à la revitalisation du quartier Saint Michel, l'un des plus sensibles au Canada<sup>31</sup>. Dans la perspective d'entretenir différents festivals de cirque ont lieu au Canada. A titre d'exemples, le Festival de cirque de Vaudreuil-Dorion, qui a eu lieu à Vaudreuil-Dorion entre le 1er et 11 juillet de 2010 ; le Montréal complètement cirque! qui a eu lieu à Montréal entre le 08 et 25 juillet 2010. Pour sa première édition, ce festival a dressé un bilan assez positif, 50 000 festivaliers ont assisté à l'une des 83 représentations des 15 spectacles donnés par plus de 200 artistes en provenance d'Allemagne, d'Australie, de Belgique, du Canada, d'Espagne et du Pays de Galles<sup>32</sup>.

Aux Etats-Unis, c'est à la base de données de la bibliothèque de l'université Georgetown que j'ai pu avoir un premier aperçu des productions bibliographiques et autres sur l'univers circassien, son expression et sa production dans l'univers culturel nord-américain. En consultant cette base de données<sup>33</sup>, quatre cent quatre-vingts deux références avec le terme circus sont apparues; dans l'ensemble de ces résultats étaient inclus des vidéos, de livres, des enregistrements audio. Aux Etats-Unis, l'histoire du cirque américain et sa relation avec l'histoire du pays est également retracée et exhibée dans différents musées, dont :

- The International Circus Hall of Fame situé à Peru dans l'Etat de l' Indiana
- The Barnum museum – situé à Bridgeport, dans l'Etat du Connecticut
- The Ringling Museum of the Circus situé à Sarasota dans l'Etat de la Floride
- Circus World Museum situé à Baraboo dans l'Etat du Wisconsin
- The Emmett Kelly Museum - Situé à Sedan dans l'Etat du Kansas

Il existe également d'importantes collections à propos du cirque dans différentes bibliothèques universitaires du pays :

---

31 Ces informations et bien d'autres sur la revitalisation du quartier Saint Michel sont disponibles sur le site de la TOHU. Cf. : < <http://tohu.ca/fr/TOHU/> >

32 Cf.: [http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2010/07/26/004-montreal-cirque-bilan.shtml](http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2010/07/26/004-montreal-cirque-bilan.shtml);  
[http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2010/07/12/004-cirque-accueil.shtml](http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2010/07/12/004-cirque-accueil.shtml)

33 Cf.: <http://www.library.georgetown.edu/>

- The Circus and Allied Arts Collection - Milner Library - Illinois State University –
- The McCaddon Collection of the Barnum and Bailey Circus - Princeton University,
- The Raymond Toole-Stott Circus Collection
- American Circus Collection, 1891-1939, The Newberry Library – Collection de

En outre il existe différents sites Internet, blogs, forums de discussion sur le cirque et son histoire aux Etats-Unis : en ce qui concerne le site Internet il existe

- Circus Fans Association of America (<http://circusfan.org/index.php>)
- Circus 4 Youth (<http://www.circus4youth.org/>)
- Buckles Web Log
- Circus News USA
- Ringling Bros. and Barnum & Bailey
- Circus Historical Society
- American Youth Circus Organization
- CHS – Circus Historical Society
- Wise Fool New Mexico

D'autres exemples de sites web, réseau social dédiés au cirque est possible d'être trouver dans des forum de discussion tel que facebook, orkut, twitter, ...qui sont une sorte de plateforme de réseau social, c'est-à-dire un site web sur lequel chacun peut échanger photos, vidéos, messages et exécuter des applications réseaux avec d'autres membres :

- Circus Historical Society
- Universoul Circus
- Circus Harmony
- Circus Flora
- World Museum in Baraboo, Wisconsin
- circusconnects
- wisefoolnm

Les différents musées avec exposition permanente sur le cirque :

- Circus World Museum [www.wisconsinhistory.org/circusworld](http://www.wisconsinhistory.org/circusworld) Baraboo, Wisconsin.
- Ringling Museum of The Circus [www.ringling.org](http://www.ringling.org)
- Barnum Museum [www.barnum-museum.org](http://www.barnum-museum.org), Bridgeport, Connecticut.
- International Circus Hall of Fame [circushof.com](http://circushof.com),
- Buffalo Bill Historical Center [www.bbhc.org](http://www.bbhc.org).
- Barnard Family Papers

- Brewster, New York

Ces différentes sources d'information, traditionnels ou contemporaines, sont autant d'outils qui nous permettent de mieux cerner les conditions socio-historiques d'émergence et d'évolution de la pratique artistique, de la profession d'artiste de cirque et, j'ajouterais d'éducateur social de cirque, ainsi que les conditions sociales d'accès à ces différents statuts. En ce qui concerne les conditions sociales d'accès à ces différents statuts, ceci me renvoie à la question des cirques sociaux. Il ressort de ce bilan bibliographique que l'objet cirque, aussi bien au Brésil, qu'au Canada, aux Etats-Unis ou en France, reste un objet peu exploité dans les recherches en sciences sociales. En tant que pratique artistique polymorphe, l'objet-cirque pourrait se prêter à la pluralité des orientations des recherches, et pourtant j'observe que certains sujets, tels que le vieillissement, l'homosexualité, l'obésité, les troubles de conduites alimentaires, l'addiction, l'exclusion, le racisme, ainsi que d'autres aspects sociaux de la réalité humaine sont peu ou pas du tout abordés dans ces analyses. J'ai pu observer également que les travaux ayant les cirques-sociaux et les possibles thématiques de recherche sont faibles. Par ailleurs, lors de mes enquêtes ethnographiques dans ces deux pays, à maintes reprises, j'ai entendu des commentaires du genre « Je suis bien contente que vous soyez là, votre recherche sera d'une grande aide, dans la mesure où les gens vont savoir ce qu'ils ont fait et reconnaître l'importance des cirques sociaux » ou encore « Merci de vous intéresser à notre travail, nous avons besoin d'autres personnes comme vous. Notre travail est peu reconnu. ». En effet, je ne peux pas m'empêcher de constater que le concept "cirque-social" est assez mal connu. Que peu de gens connaissent les champs d'action et d'intervention de ces cirques. Principalement, lorsque ces actions sont menées dans de cirques moins médiatisés tels que : le Cirque du Soleil et son réseau Cirque du Monde. Ainsi, « d'une certaine manière, faire du terrain revient à rendre justice, voire à réhabiliter, des pratiques ignorées, mal comprises ou méprisées »<sup>34</sup>.

---

34 BEAUD, S & WEBER, F. (2003). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris, La Découverte

## CIRQUE AUX AMÉRIQUES



**Figure 5** A gauche Chapiteau du cirque social Crescer e Viver à Rio de Janeiro à droite chapiteau permanent du cirque du Soleil à Orlando – Florida – 2008/2009 - © Avrillon

## CIRQUE AUX AMERIQUES

Tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire dans sa forme actuelle et avec ses attractions multiples, le cirque est apparu dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le mérite de la mise en scène de ce nouveau genre de spectacle revient à l'anglais Philip Astley. Néanmoins, il semblerait que ce type de divertissement associant voltiges équestres<sup>35</sup> et acrobaties<sup>36</sup> était une pratique assez courante entre militaires, d'autres noms comme Hughes, Hyam et Wolton pourraient être associés à cette nouvelle forme de divertissement. En effet, selon Pascal Jacob, ce qui a permis d'attribuer la paternité du cirque moderne à Philip Astley c'est que celui-ci a su très rapidement reconnaître les possibilités économiques de ces exhibitions, de les normaliser tout en conservant leur aspect ludique<sup>37</sup>.

Ainsi, la date retenue par la plupart des chercheurs à propos de l'avènement du cirque moderne est celle de 1770 lorsque Philip Astley fit construire dans la banlieue londonienne, à Westminster son premier Amphithéâtre « The Astley's amphitheatre ». La production proposée par Philip Astley connaît un franc succès, ce qui pousse ce dernier à vouloir conquérir d'autres horizons. Il part pour Paris, en 1774 où il s'installe rue des Vieilles Tuileries, au manège Razade, pendant six semaines. Encore selon Pascal Jacob, le passage de Philip Astley par la capitale française, se révélera à la fois prémonitoire et précurseur à très long terme des développements du cirque en France, dans la mesure où il donnera prétexte à la création de différents cirques, par exemple le *Cirque à l'ancienne* d'Alexis Grüss<sup>38</sup>.

Porté par son succès, le cirque s'embarque sous toutes les latitudes. Il est évidemment marqué par sa nationalité d'origine et, hors d'Europe, ce sont les territoires

---

35 Le spectacle de voltige consiste en la réalisation d'un ensemble d'exercices, de sauts acrobatiques exécutés sur un cheval au galop ou arrêté.

36 L'acrobatie désigne l'ensemble d'exercices réalisé par un acrobate dont la souplesse, l'agilité et la force sont artistiquement mises en valeur. L'acrobate anime la majorité des disciplines du cirque : au sol ou au tapis, numéros de portés acrobatiques, pyramides, sauts à la bascule (discipline d'origine hongroise où sur une planche basculante, articulée sur un axe, qui s'élève d'un côté lorsqu'on pèse de l'autre, les voltigeurs sont propulsés à grande hauteur. Il leur faut un espace au sol de 6m x 4m et un minimum de 5m de hauteur pour accomplir ce numéro)

37 Cf. : JACOB, Pascal, *Le cirque : un art à la croisée des chemins*, coll. Découvertes Gallimard n° 134, Paris : Gallimard, 2001, pp. 32-33 ; GUY, Jean Michel. : « Que sont les arts du cirque ? » in *Arts de la piste* ; Horslesmurs – édition spéciale p. 34 cité par : APPERT-RAULIN, Barbara. : *Enseignant des arts du cirque : une vocation, un art, un métier ?* Rouen : Master Ingénierie Et Conseil En Formation - Université de Rouen Dep. Psychologie, Sociologie et Sciences de l'Education – 2008 p. 23

38 *idem*. p.34

dépendant de la couronne britannique qui vont être les premiers touchés. Au début des années 1780, la forme, qui s'apparente désormais à un mélange de techniques acrobatiques et équestres, connue alternativement sous le nom d' « amphithéâtre » ou de « cirque », s'implante tour à tour en France, en Italie, en Russie, en Allemagne, en Autriche, et en Belgique, avant de s'étendre à l'Amérique du Nord, l'Inde, le Japon, l'Australie et l'Afrique du Sud<sup>39</sup>.

## LE CIRQUE CHEZ L'ONCLE SAM

En Amérique du Nord, c'est grâce à l'anglais John Bill Ricketts, un ancien écuyer de Charles Hughes, que le cirque voit le jour à Philadelphie en 1793. Bien que, pour des raisons logistiques, ces premiers cirques ne se déplacent que sur des courtes distances, en 1797 le Cirque Ricketts fait une tournée au Maine et au Canada passant par le Québec puis restant à Montréal où il s'installera pour plusieurs années. Comme pour son homologue européen, ces premiers spectacles sont réservés à un public bourgeois<sup>40</sup>, le spectacle étant composé par des exhibitions équestres, des numéros de clowns, jonglage et acrobaties. Au contraire des somptueux établissements européens, les premiers bâtiments américains étaient en bois, à ciel ouvert et sans grand confort. En raison de coûts élevés de constructions, ces premiers cirques s'installent principalement dans les zones urbaines : Boston, New York et Philadelphie où leur audience est très fluctuante<sup>41</sup>.

La création du premier chapiteau en 1825 par Purdy Brown aux États-Unis, le développement des nouveaux moyens de transports ainsi que les changements dans la conception du divertissement favorisent la popularisation de la pratique artistique circassienne et en même temps augmentent le périmètre d'action du cirque, jusqu'alors principalement concentré dans le Nord du Pays.<sup>42</sup> En effet, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle,

---

39 JACOB, Pascal. : *Le Cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste* ; Paris : Larousse/VUEF. 2002 p. 47

40 Comme en Europe le public fréquentant ces premiers spectacles était un public aisé. Le Président George Washington lui-même a assisté à ces spectacles. Néanmoins, au fur et à mesure que cette pratique est devenue un divertissement plus populaire, les autorités, principalement religieuses ont commencé à voir le cirque et ces artistes d'un mauvais œil.

41 DAVIS, Janet M. *The Circus age Culture and society under the big top* ; United States of America; The University of North Caroline Press; 2002, p. 16

42 CLEMENT, Eric. : « La grande histoire du cirque: de Londres... au Québec » in *Journal Cyberpress.ca- Journal online*. Publié le 08 juillet 2010 ; site consulté le 10 juillet 2010 : lien < <http://www.cyberpresse.ca/arts/festivals/autres-festivals/201007/08/01-4296477-la-grande-histoire-du-cirque-de-londres-au-quebec.php> >

sous l'emprise de la pensée puritaine, le divertissement est perçu comme dangereux<sup>43</sup>. Bien qu'admis comme faisant partie des bonnes choses de la vie, le plaisir et la récréation étaient également perçus comme capables de faire obstruction à la recherche du « bien commun ». Les représentants religieux, les politiciens ainsi que les instituteurs veillaient à ce que la population ne succombe pas aux appels de l'« *urban commercial pleasures* »<sup>44</sup>. Il fallait, absolument, que le peuple soit impliqué, corps et âme, dans la reconstruction du pays comme le précise Aron Cindy et le constate Alexis de Tocqueville « *“Working hard brought not only religious and patriotic satisfaction but material rewards.”* »<sup>45</sup>. L'américain modèle était celui « qui au lieu d'aller dans ses moments de loisir, danser joyeusement sur la place publique, ainsi que les gens de sa profession continuent à le faire dans une grande partie de l'Europe, se retire seul au fond de sa demeure pour y boire. Cet homme jouit à la fois de deux plaisirs: il songe à son négoce, et il s'enivre décentement en famille »<sup>46</sup>.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le cirque sera perçu comme immoral, un « *Amusement problem* »<sup>47</sup>. En ce sens, quelques États iront jusqu'à rendre certaines pratiques populaires, notamment le cirque, illégales: le Connecticut l'avait déjà fait en 1700 ; New York en 1819 et le Michigan en 1827. En 1900 la Georgie a imposé le paiement d'une taxe aux cirques issus d'autres États (les jours de cirque représentaient un manque à gagner énorme pour le commerce dans les villes où ils s'installaient)<sup>48</sup>. Les cirques d'avant la Guerre Civile (1861-1865) étaient fréquentés principalement par des hommes, le plus souvent des voyous. Ce genre de divertissement était interdit aux femmes et en effet, il était très mal vu pour les femmes de passer leur temps libre à l'extérieur ; en ce qui concerne les enfants, ils étaient jugés trop vulnérables et sensibles aux influences corruptrices de ces spectacles<sup>49</sup>, en outre à

---

43 En effet, il existait une distinction importante entre la notion d'« amusements and de *recreation* » (divertissement et détente) le premier était perçu comme « un productive or morally suspect » une incitation à l'oisiveté, à la paresse ; le second, fortement conseillé, était compris comme un moyen se détendre à travers l'apprentissage, de préférence liés à l'élévation spirituelle.

44 Il s'agit ici principalement des plaisirs et de supposés vices liés à la vie moderne : ARON, Cindy Sondik. : *Working at Play: A History of Vacations in the United States*; New York : Oxford University Presse, 1999 p. 113

45 « Outre la satisfaction religieuse et patriotique le travailler durement apporte aussi la satisfaction matérielle *Idem* p. 8 .

46 TOCQUEVILLE, Alexis. : *De la démocratie en Amérique II* ; édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay à partir de la 13e édition parue du vivant d'Alexis de Tocqueville du livre d'Alexis de Tocqueville (1840), *Démocratie en Amérique II*. Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales" Site web: <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>

47 *Id.* p. 35

48 Selon la taille de la ville, pour pouvoir s'y produire les cirques devaient payer entre trois cents et mille dollars par jour pour pouvoir s'y se produire, l'équivalent de cinq mil neuf cents quatre-vingt cinq dollars et dix-neuf mil neuf cents cinquante dollars en 2000. Cf. : Davis, Janet M. : *The circus age : culture and society under the American big top* ; North Carolina: North Carolina Press, 2002, p. 29; RENOFF, GREG.: RENOFF, Gregory J. : *The Big Tent : the traveling circus in Georgia, 1820-1930*; Georgia: The University of Georgia Press, 2008, 264 p.

49 L'« *Antebellum* » cirque, c'est-à-dire le cirque d'avant Guerre de Sécession attirait invariablement des jeunes hommes cherchant la bagarre et les boissons, en outre ces lieux étaient majoritairement par des Noirs (esclaves et/ou libres), par des prostituées, et par quelques hommes Blancs pauvres. En tant qu'espace de

l'occasion du *Circus Day*<sup>50</sup>, une hausse significative des crimes était annoncée dans les journaux.

Pendant la Guerre de Sécession, il a été observé à New York une augmentation significative de la fréquentation des théâtres, et des cirques. La fin de la Guerre de Sécession (1861-1865)<sup>51</sup>, la victoire des Etats Unis contre l'Espagne (1898), l'essor de l'industrialisation américaine, la décroissance des zones rurales en faveur des villes sont autant de facteurs qui favoriseront un changement significatif concernant la notion de divertissement<sup>52</sup>. En raison de ces différentes transformations sociétales, le cirque, ses acteurs sociaux, vont perdre peu à peu leur représentation « d'outsiders » et se métamorphoseront passant de spectacle proscrit à spectacle exemplaire, éducatif et symbole du progrès national.

Ainsi, peu à peu les « imprésarios », nombre d'entre eux adeptes des idéaux républicains, vont incorporer dans leurs spectacles un style et un langage assez semblable à ceux des classes dominantes américaines. Dans ce sens, les spectacles mis en scène adoptent une forte connotation patriotique voire xénophobe, l'espace circassien américain devient alors un lieu, parmi tant d'autres, d'affirmation de l'identité et de la suprématie de la « race blanche » des *WASPs* (*White Anglo-Saxon Protestant*), et de l'importance du rôle civilisateur et du plan expansionniste américain.

Paradoxalement, cet espace fut aussi celui des « *social outsiders* »<sup>53</sup>, en raison du fait qu'on pouvait, et ici seulement, y toucher des salaires à peu près corrects.

Pour ce qui est du rôle éducatif attribué au spectacle circassien en cette fin de XIXe siècle, l'imprésario Phineas Taylor Barnum en fut sans doute un des grands responsables Phineas Taylor Barnum après avoir débuté comme marchand et vendeur de billets de loterie,

---

signification sociale et raciale les groupes, ne se mélangeaient pas ou très peu. JOHNSON, Kelly F. : *Nationalism under the big top: Historical Spectacle and the rise of modern circus; Washington DC: A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Bachelor of Arts in History*, 2008, p. 5

50 Les jours de cirque ou *Circus Day* étaient comme des jours fériés, les écoles ainsi que certains commerces fermaient leurs portes, les agriculteurs, arrêtaient leur travail, vendaient leur récolte, pour pouvoir assister au spectacle.

51. Cf. : VIANA, Rosane. : *Um compositor Brasileiro na Broadway : a contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro musical Americano*; Mestrado em Música: Belo Horizonte;– Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. p. 18.

52 Le divertissement devient un mal nécessaire. Conscient de l'expansion aussi bien humaine que territoriale que connaissait le pays, à partir de 1880 le gouvernement, directement impliqué par la qualité de vie de ces concitoyens va prendre des mesures pour protéger les richesses naturelles du pays extrêmement touchées par le développement urbain (intense déforestation) et en même temps offrir à « la population » des espaces de loisirs moralement convenables et en dehors du chaos urbain. Seront créés ainsi des Parcs Nationaux, le premier créé fut celui de Yellowstone (1872). L'accroissement de la population en zone urbaine, et qui plus est une population multiethnique, fait naître le besoin de créer des espaces de sociabilité. Ainsi des lieux de rencontres, des tavernes (où de jeux diverses, ainsi que des combats de coqs avaient lieu) et autres formes de *commercial leisure* commencèrent à se répandre dans les villes. Cf. : KENNEDY, Douglas, SINGLETON, Jerome ; GENOE, Rebecca. : « History of Recreation » in *Introduction to Recreation and Leisure*; Illinois: Human Kinetics INC; 2006; pp. 18-35

53 C'est-à-dire, des personnes considérées comme étrangères à la société normalisée, soit en fonction de leur couleur de peau, soit en raison de leur origines, soit en raison de leurs croyances, genre et etc. Cf. : GELLATELY, Robert ; STOLTZFUS, Nathan. : *Social outsiders in Nazi Germany*; New Jersey: University Press, 2001, 320 p.

devient forain et se spécialise dans un genre « nouveau » de spectacle mélangeant des exhibitions de tous genres : cirque, théâtre, etc., mais aussi des exhibitions à caractère historique et scientifique. Outre la notoriété et l'argent acquis grâce à son sens des affaires Barnum devient un exemple de réussite pour l'Amérique un *self made man*<sup>54</sup>, dont le travail était le maître-mot de la réussite économique ; Barnum, James A. Bailey, William F. « Buffalo Bill » Cody étaient de véritables symboles de *l'Américan dream of life* à l'époque.

Phineas Barnum, a construit sa renommée sur des, « *Sideshow* », des « *Freaks Show* », c'est-à-dire l'exhibition de curiosités animales ou humaines. Ces spectacles d'abord présentés à l'*Américan Museum* de New York<sup>55</sup>, seront immédiatement et grâce au transport ferroviaire, présentés dans différents États. Ils seront très rapidement adoptés par d'autres cirques en Amérique du Nord mais aussi outre-Atlantique.

Ces spectacles donnaient aux Américains, principalement le peuple, un aperçu du monde qui existait en dehors de leurs frontières : un aperçu certes déformé et rempli de préjugés, qui servaient à renforcer les stéréotypes raciaux, notamment la suprématie de la population blanche américaine. Janet Davis observe que pendant des décennies les Afro-Américains furent engagés dans les spectacles en tant que « phénomènes » ou alors comme hommes à tout faire, renforçant ainsi, comme elle le souligne, « le stéréotype de la servitude noire ». Cette discrimination perdure au 20<sup>ème</sup> siècle. En effet en, 1966, John Ringling North un des propriétaires du *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus* renvoie, apparemment pour des questions raciales une apprentie de cirque afro-américaine. Mais les rapports sociaux inégaux ne se limitaient pas uniquement aux artistes Noirs. En effet, les artistes « Blancs » non américains, outre le fait d'être très mal payés, étaient contraints de travailler

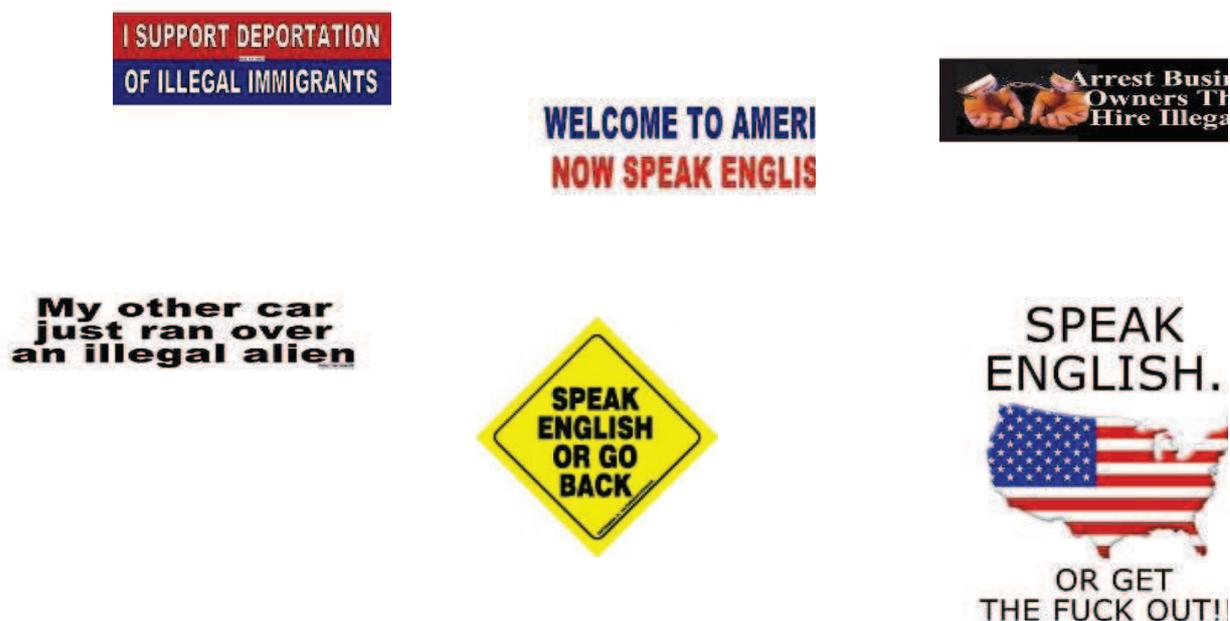
---

54 Issu d'une famille modeste et ayant perdu son père à l'âge de quinze ans Barnum a du très tôt assumer les responsabilités d'un chef de famille. Malgré cette situation qui aurait pu limiter voire même anéantir ses chances de mobilité sociale, celui-ci est devenu un remarquable entrepreneur.

55 Le *P. T. Barnum's American Museum* situé à l'angle de la Broadway et l'Ann Street pendant presque un quart de siècle fut un lieu incontournable à New York. Le musée, orné de fanions, peintures géantes, calicots, jardins suspendus et montgolfières, tout était fait pour attirer le public, on y donnait sur le mode du divertissement et de l'instruction mêlés, des « expériences scientifiques », des spectacles de magie, des conférences, des ballets et des pièces de théâtre. Pendant près de 60 ans P. T. Barnum fut une des plus prestigieuses figures que New York connu. Lorsqu'il décède en 1891 le *Journal Washington Post* écrit à propos de Barnum « *the most widely known American that ever lived* » (le nord américain le plus connu de l'époque). Entre 1841 et 1865 ce musée sera visité par environ 38 millions de personnes, il faut préciser qu'en 1860 la population des Etats Unis était inférieure à 32 millions. En 1865 le musée prend feu, la vaste collection de Barnum part en fumée, les baleines sont brûlées dans leur tank, pendant plusieurs jours des animaux exotiques errent dans la ville. Peu de temps après Barnum ouvre un *New American Museum* un peu plus loin, entre la Spring et Prince Streets. Ce deuxième musée brula en 1868. Ouvert en 1893 l'actuel *Barnum Museum* se trouve à Bridgeport dans l'Etat du Connecticut. Depuis le 24 juin 2010 le musée est fermé en raison d'une tornade qui en a endommagé les structures. Outre de nombreuses bibliographies consacrées à Phineas Taylor Barnum différents sites sont aussi disponibles sur Internet : Bluford Adams. : *E Pluribus Barnum: The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture* ; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997; Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* ;Chicago: University of Chicago Press, 1988; sites: The Barnum Museum (Bridgeport, Connecticut) < <http://www.barnum-museum.org/>>; *The Lost Museum* website < <http://www.lostmuseum.cuny.edu/barnum.html>>.

avec les artistes de même origine ethnique. Le plus souvent d'ailleurs présentés comme étant de la même famille, de la même fratrie<sup>56</sup>. A titre d'exemple, en 1903 *The Gollmar Brother circus* engage trois acrobates japonais, présentés comme des frères, alors qu'ils ne l'étaient pas, et payés, quarante dollars par semaine pour le groupe<sup>57</sup> ! Autrement dit, bien qu'admis sur sol nord américain, l'intégration et les modes de participation des immigrants à la société américaine n'ont jamais fait l'objet d'un consensus.

Lors de mon enquête ethnographique aux Etats Unis, j'ai pu constater que cette question d'intégration est toujours d'actualité. Par exemple en Floride j'ai vu assez souvent accroché aux vitres des voitures ou sur de t-shirts des messages du type : « Welcome to America Now Speak English ! » « Speak English, don't like it, go back to Mexico! »; « Speak English or Go Back ! » « I Support Deportation of Illegal Immigrants !» Cela a le mérite de la franchise !



**Figure 6 Quelques exemples de phrases qu'on peut lire sur des autocollants (sur les vitres de voitures) mais aussi sur des t-shirts.**

56 Aux États-Unis le concept de « race » est basé sur une construction sociale. En ce sens, selon l'US Census bureau, cinq catégories raciales peuvent être identifiées : Blancs, Noirs, Amérindiens, Autochtones d'Alaska, Asiatiques, Autochtones d'Hawaï ou du Pacifique. A ce clivage fondateur s'ajoute celui de la différenciation selon l'origine ethnique et une catégorie ethnique Hispanique/

57 Quarante dollars par semaine équivalait à \$ 767 en 2000. Cf. : Davis, Janet. Pp. 70-71

D'autre part le récit d'immigrants vivant depuis plusieurs années aux États-Unis, confirme le fait que leur intégration n'est pas toujours réussie<sup>58</sup>. Pour la plupart des brésiliens que j'ai pu rencontrer et avec qui j'ai pu discuter, la vie aux États-Unis est bien meilleure qu'au Brésil. Néanmoins, ils se rendent bien compte que non seulement, en ce qui concerne le travail, les tâches les plus pénibles leur sont réservées mais aussi que les américains, dès qu'ils le peuvent, essaient de les « entuber ! » Malgré cela, la plupart d'entre eux avouent que, jusqu'à la crise économique américaine, ils étaient plus heureux, vivant clandestinement, travaillant au « black » aux États-Unis que vivant légalement au Brésil.

A Las Vegas, j'ai eu l'occasion d'interviewer une circassienne brésilienne qui, à l'époque, travaillait au *Circus Circus*. D'après elle, outre la discrimination de genre, les artistes étrangers, principalement ceux d'origine latine et/ou Asiatique, étaient confrontés à des critères particuliers d'évaluation et de rémunération. Par exemple, à travail égal, certains artistes, en raison de leur origine et/ou de leur sexe, étaient moins bien payés que les artistes américains.

Au vu de l'histoire du cirque, de son avènement, de son développement dans l'espace culturel américain, on ne peut que constater que cette pratique, importée du vieux monde, fut à un moment donné un important représentant de l'idéologie dominante. Que ce soit à travers les structures les plus prestigieuses, à travers les plus modestes, le cirque par ses mises en scène livrait, de manière spectaculaire, une lecture de la société dans laquelle il s'inscrivait. Ainsi de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la moitié du siècle suivant le spectacle circassien construira sa notoriété par « l'exploitation des malheureux par les heureux<sup>59</sup> ». Les spectacles de phénomènes de foire seront fortement diffusés. Leurs exhibitions auront lieu pendant les expositions coloniales ou universelles, au jardin zoologique, au music-hall, sur les rings de boxe ou encore dans les théâtres à travers l'Amérique du Nord ainsi qu'à l'étranger. Si la mise en scène des *sideshow*s « se justifiait » par son caractère à la fois ludique et éducatif les concours exhibant des bébés, le « National *Baby Show*<sup>60</sup> », quant à eux, cachaient plus difficilement leur fond xénophobe.

---

58 Il faut préciser que ces récits et le sentiment d'appartenance à la société américaine varient, il me semble, selon : l'origine de l'immigrant, les raisons que l'on poussé à immigrer et selon le cadre socioéconomique dans lequel celui-ci se vit aux États-Unis.

59 Hugo, Victor. : *L'homme que rit* ; version digital : In libro Veritas - Date de publication sur In Libro Veritas : 6 juillet 2007 627p. Site < [http://www.inlibroveritas.net/telecharger/pdf\\_domaine\\_public/oeuvre10994.html](http://www.inlibroveritas.net/telecharger/pdf_domaine_public/oeuvre10994.html)>

60 Aux États-Unis, mais pas exclusivement, les concours de beauté pour enfant, les *Child beauty pageants*, sont récurrents. Chaque année environ 100 000 enfants âgés de moins de douze ans participent à ces concours. La sociologue Hilary Levey, qualifie ce phénomène social comme un *compétitif habitus*, en ce sens que l'esprit de compétition s'est imprimé dans l'inconscient américain de telle manière que la vie s'est structure autour de ce besoin de créer des champions. Cf. : ANDERSON, Susan; GREENE, Robert. : *High Glitz : the extravagant world of child beauty pageants*; New York: PowerHouse Books, 2009; 144 p.

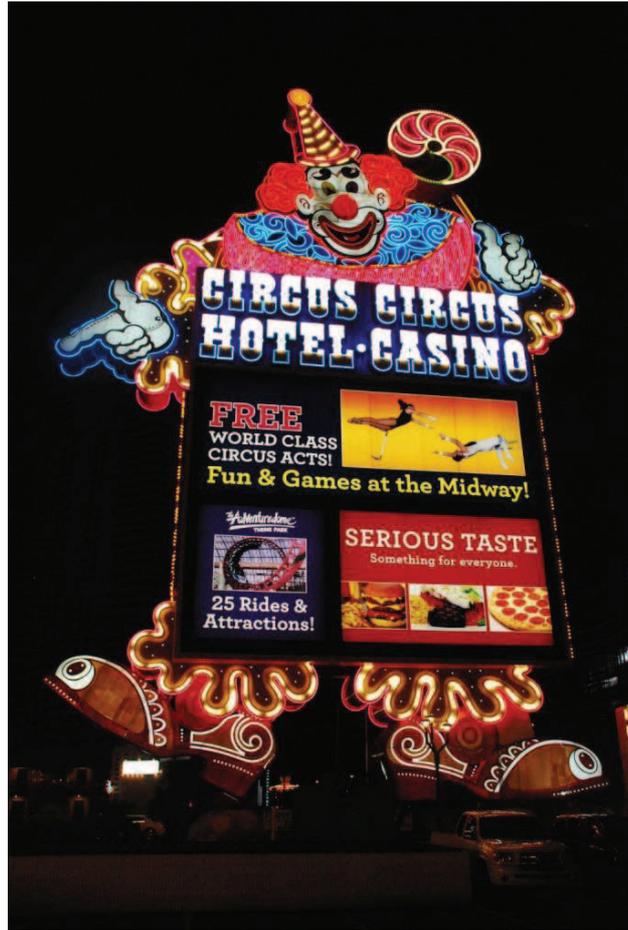


Figure 7 Entrée Casino *Circus circus* à Las Vegas

## THE NATIONAL BABY SHOW

Le premier concours de ce genre voit le jour en 1855. Pour ce premier concours, plus de 60.000 entrées sont comptabilisées et 143 bébés y ont participé. Parmi les différents critères qui garantissaient ou non le droit de participer à ce concours, celui de l'origine (ethnique ou sociale) était le plus important. De ce fait, étaient exclus de ces concours : les

enfants considérés trop pauvres, les enfants ayant une apparence d'étranger et bien évidemment les enfants Noirs. Un article apparu au New York Herald en juin 1855 explique clairement ces critères et laisse comprendre à quel type de public Barnum voulait s'adresser. Il s'agit du dialogue entre une spectatrice et une mère dont l'enfant avait participé au concours.

*LADY: That is a very fine fat baby you have, madam. – C'est un très beau et robuste bébé que vous avez ici madame.*

*EXHIBITOR: Yes, ma'am, but fine and fat as it is, it was not sufficiently so to get a prize at Barnum's show. – Oui madame, mais beau et robuste n'est pas suffisant pour gagner le concours Barnum.*

*LADY: Have you exhibited it there? – Avez-vous « exhibé » votre enfant ?*

*EXHIBITOR: Yes, ma'am, for two days. – Oui madame, pendant deux jours.*

*LADY: Has it not been there to-day? – Et il n'a pas participé aujourd'hui ?*

*EXHIBITOR: No, indeed, my baby and myself have been in that hot furnace long enough, and she has got sick in consequence. That old humbug Barnum shall not make any more money with my assistance. – Non, en effet, mon bébé et moi nous sommes restées dans cette fournaise beaucoup trop long temps et par conséquent il est tombé malade. Ce vieux charlatan de Barnum a décidé de ne plus couvrir nos frais.*

*LADY: How did it happen that you did not get a premium? Comment est-il possible que vous n'avez pas gagné le concours ?*

*EXHIBITOR: Had it not been for Mrs. Barnum my baby would have got a prize. She is far superior to any Mrs. Barnum ever had, or ever will have. – S'il n'y avait pas eu Mme. Barnum mon bébé aurait eu le prix. Elle est bien plus jolie que n'importe quel autre bébé que Mme. Barnum aura jamais vu.*

*LADY: What were the arrangements for awarding the premiums? Quels étaient les critères pour gagner le concours ?*

*EXHIBITOR: The babies and their mothers were all placed in a hot room, where a number of questions were put to us. Mrs. Barnum asked me what country I was from. That was none of her business, as my baby was born here in New York. What difference did it make if I did come from Ireland? She asked me what kind of a looking man my husband was, and I told her she might go to him if she liked, and see for herself. Only for her I would have got a prize. She thought I was poor, because my child and myself were not dressed as fine as some who were there, and that is another reason why my baby was rejected. But I can tell Mrs. Barnum I am not as poor as she might think me. My husband owns four houses and lots up town. – Avec nos bébés nous étions confinés dans une sale étouffante, là un certain nombre de questions nous étaient posées. Mme Barnum m'a demandé de quel pays je venais. Cela ne la regardait pas, dans la mesure où mon bébé est né à New York. Quelle différence pouvait-il y avoir si je venais d'Irlande ? Elle m'a demandé à quoi mon mari ressemblait, je lui ai dit qu'elle pouvait aller le rencontrer et voir par elle-même à quoi il ressemblait. C'est seulement à cause d'elle que je n'ai pas gagné le concours. Elle a cru que j'étais pauvre, parce que ma fille et moi nous n'étions pas aussi bien habillées que les autres mamans et leurs enfants, cela fut l'autre raison pour laquelle mon bébé fut*

disqualifié. Mais je peux dire à Mme Barnum que je ne suis pas pauvre comme elle le croit. Mon mari possède quatre maisons et des terrains en ville.

*LADY: Do you think your baby was surpassed by any that were there?*  
Madame vous pensez que votre bébé était moins joli que les autres ?

*EXHIBITOR: No, ma'am. My baby was the finest in the exhibition; but Mrs. Barnum favored the doctors and the big bugs, and I was turned off.* - Non, Madame. Mon bébé était le meilleur à l'exposition; mais Mme. Barnum a favorisé les docteurs et les gros bonnets alors j'ai été éliminée

*LADY: That was too bad.* – C'est vraiment dommage !

*EXHIBITOR: Yes, ma'am, it was. And I can tell you, ma'am, that this baby show is the biggest humbug old Barnum ever got up.* - Oui Madame c'est vrai. Et je peux vous dire que ce *baby show* est une grosse arnaque<sup>61</sup>.

Ce dialogue esquisse à gros traits l'arrière-plan social fortement marqué par les tensions qui se cristallisaient autour de l'altérité. Comme un miroir déformant, les spectacles circassiens proposés : *babys show*, *sideshow*<sup>62</sup>, *racial exotic*, *blackface minstrel*<sup>63</sup>, confrontaient l'homme à sa propre inhumanité, à ses vices et faiblesses. Par la *monstration* de l'Autre, exotique et effrayant, les imprésarios légitimaient, en quelque sorte, le rôle « civilisateur » que l'élite américaine, blanche et croyante s'octroyait, en même temps ils renforçaient, il me semble que l'exemple cité ci-dessus est assez parlant, des rapports sociaux inégaux et empreints de préjugés. Comme le souligne Zinn Howard dans son livre *Histoire populaire des Etats-Unis*, «la présence physique d'un être humain différent est un fait

---

61 En ce qui concerne l'immigration Irlandaise aux Etats Unis d'Amérique. Selon Kevin Kenny entre 1846 et 1855, à la suite de plusieurs récoltes catastrophiques de pommes de terre, l'Irlande perdit le tiers de sa population. Plus de 1 million de personnes mourut de faim ou de maladies liées à la famine, 1,5 million d'Irlandais partirent pour les États-Unis. Les immigrés irlandais qui quittèrent leur pays à l'époque de la grande famine furent parmi les plus désavantagés. Aux États-Unis, ils vivaient dans les sous-sols, dans des caves ou dans des appartements d'une seule pièce privés de lumière naturelle et de ventilation, et souvent inondés par les égouts. Le choléra, la fièvre jaune, le typhus, la tuberculose et la pneumonie y étaient particulièrement répandus. Cf. : KENNY, Kevin. : « Les immigrés Irlandais aux Etats Unis » in *America.gov Les États-Unis dans le monde d'aujourd'hui* on line 07 octobre 2008 < <http://www.america.gov/st/diversity-french/2008/October/20081007114057hmnietua0.996513.html> > ; The Lost Museum, archives « The Baby Show Again » in *New York Herald* - 10 juin 1855 ; <<http://chnm.gmu.edu/lostmuseum/lm/64/>>

62 Bien que moins nombreux qu'autrefois, les *sideshow* continuent à exister aux États-Unis. Néanmoins, les exhibitions ne sont plus centrées uniquement sur les difformités, car aujourd'hui celles-ci sont scientifiquement explicables et compréhensibles. Les *sideshow* contemporains étonnent leurs spectateurs non par l'abominable mais par l'extraordinaire, notamment *le self contrôle de ces performers*. Différents artistes, ou troupes circulent à travers le pays parmi eux : *The Brothers Grimm troupe* ; *The Bearded Lady*, *Fannie Bryson*, *The Rubberboy*, *The Jim Rose Circus*; *Zamora the Torture King*, et etc.

63 Le *Blackface* ou *Minstrel show* fut un genre de spectacle joué dans différents lieux et notamment dans les cirques. Dans ce genre de spectacle de variété des artistes Blancs se maquillaient pour représenter des Noirs. A cette époque, les États-Unis d'Amérique sont dans une affirmation de leur position dans le monde, et la classe moyenne Blanche réprimée est friande de ce type de spectacle. Il leur permet de se libérer du contrôle comportemental, moral et sexuel qu'ils vivent pour se conformer à l'image de classe sociale qu'ils veulent refléter. Les *Minstrel show* du départ sont donc de véritables exutoires pour cette classe sociale qui y trouve un moyen d'expression de sa supériorité de classe, un outil de distinction raciale. En 2000 le film *The very Black show (Bamboozled)*, écrit et dirigé par Spike Lee touche à la fois la question raciale ainsi que celle de l'éthique artistique en Amérique. A travers ce film et s'inspirant des divertissements racistes du début du siècle l'auteur expose de différents stéréotypes qui entouraient l'image du Noir en Amérique du Nord. En... En France, Etienne Chanteliez sort le film *Agathe Cléry*, un film abordant les mêmes thématiques. Cf. : YILAGNIN, Justine Bazie. : « Dans la peau d'un noir » in *Le Journal de la citoyenneté Plurielle – Pluricitoyen.com* ; online mis en ligne le 16 février 2009 < <http://diasporasnoires.tmp31.haisoft.net/spip.php?article76>> Consulté décembre 2009.

puissant, et les conditions dans lesquelles s'inscrit cette présence déterminent de façon cruciale le processus par lequel un préjugé initial contre une couleur, et j'ajouterais contre une ethnie, une religion, etc., parmi tant d'autres, dissociée de tout rapport à une humanité quelconque, se mue en violence et en haine<sup>64</sup> ».

Des imprésarios comme James Bailey, d'Adam Forepaugh, Lewis et Peter Sells (Sells Brothers), Ringling Brothers, Phineas T. Barnum parmi d'autres furent responsables de la consécration du cirque comme le spectacle le plus populaire dans l'espace culturel américain. Ces imprésarios, visionnaires et opportunistes, surent non seulement accompagner les changements politiques, économiques, technologiques et sociaux que l'Amérique connaissait mais se sont nourris, se sont inspirés de ces changements et les ont incorporés dans leurs spectacles, créant ainsi un produit en adéquation avec les normes générales en vigueur : un produit culturel fait pour répondre aux besoins et goûts d'un public avide de nouveauté et qui ne prend pas le temps de se questionner sur ce qu'il consomme<sup>65</sup>. Entre 1872 et 1905, le cirque américain va connaître un fort succès, cette période sera connue comme celle du « *Golden Age* » ou l'âge d'or du cirque américain. Pendant cette période, le nombre de cirques va se multiplier, en 1903 environ quatre vingt dix-huit cirques et ménageries circulaient à travers le pays (un tiers se déplaçaient par le train<sup>66</sup>). Pour « booster » leurs affaires et pouvoir accueillir un nombre plus important de spectateurs, certains propriétaires décidèrent de doubler, voire même quadrupler, la surface de leur chapiteau ; apparaissent alors les cirques avec deux, trois voire même quatre pistes. En outre, le développement de moyens de transports leur rend le déplacement à travers une grande partie du territoire américain plus facile et fait ainsi du cirque une pratique de plus en plus populaire.

Ces transformations s'opèrent dans un contexte socio-économique particulier, en Amérique le *Gilded Age*, l'âge d'or, américain, une période marquée par les excès, par une spéculation boursière galopante, par la corruption et les fraudes en tout genre ainsi que par la recrudescence des vols et des inégalités sociales. Le mot d'ordre de cette fin du XIXe siècle est le « business », le gouvernement encourage les initiatives privées comme un moyen de relancer l'économie nationale, ceci aux dépens des dégâts provoqués par une industrialisation

---

64 Idem p. 39

65 COELHO, Teixeira. : *O que é industria cultural* – Col. Primeiros Passos; Editora brasiliense; 1980; p. 7.

66 Le train reste encore aujourd'hui un moyen de transport privilégié par les circassiens. A titre d'exemple le train destiné aux déplacements du Ringling Bros est composé de 61 wagons, chaque wagon fait environ 90 feet (environ 27.43 mètres), soit 1673,36 mètres au total.

et commercialisation sauvages<sup>67</sup>. Cette période marque également un changement en ce qui concerne la notion de divertissement. Comme je l'ai mentionné en amont, le divertissement devient un « mal nécessaire » pour certains, une forme de distinction sociale pour d'autres. Les administrateurs des différents secteurs du divertissement saisissent l'occasion pour définir le besoin et déterminer comment en tirer profit<sup>68</sup>. Si cette période a été, faste, elle a été également marquée pas des conflits et par des crises économiques.

La période comprise entre 1906 et 1940 marquera le début du déclin du cirque traditionnel Américain. Différents événements, sociaux, économiques et politiques contribueront à accentuer ce déclin : La pandémie de la « grippe espagnole » (1918-1919) ; la Première Guerre Mondiale (1914-1918) ; l'apparition des premiers films avec un son synchronisé: les « *talking pictures* » (1926) ; la traversée de l'Atlantique (entre New York et Paris) sans escale de Charles Lindbergh (1927); la crise de 1929 « la grande dépression » ; l'accroissement urbain et par conséquent la raréfaction des sites capables de recevoir les grandes structures circassiennes, autant d'éléments qui ont contribué directement ou indirectement à l'éloignement du public de ces espaces et à l'essoufflement du cirque traditionnel<sup>69</sup>.

A partir de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, le déclin s'est accentué. La « *suburbanization i.e.* » mouvement connu après la seconde guerre mondiale où les américains, plus aisés, délaissent les centres urbains pour habiter dans les banlieues<sup>70</sup>. L'arrivée sur le marché de différentes formes de divertissement, notamment la télévision dans les années 1940, contribuent à ce déclin. En 1956, seulement treize cirques, restent debout. En 1956, pour diminuer ses dépenses, le cirque Ringling Bros, va abandonner le chapiteau, pour se produire dans des arènes, salles polyvalentes climatisées comme celle du Madison Square Garden de New York, à travers le pays. Des cirques traditionnels tels que The Clyde Beatty Circus, le *King Brothers Circus*, vont fermer tour à tour leurs « portes ».

Outre les soucis occasionnés par des transformations socioéconomiques et socioculturelles, les cirques traditionnels se trouveront également au milieu de tourbillons de mouvements idéologiques qui traversent le pays. Ainsi pendant les années 1960, le

---

67 Cf.: CLARK, Judith Freeman.: *The Gilded Age* - Rev. ed. of: America's Gilded Age – Col. Eyewitness history series – New York: Facts On File, Inc. 2006. 369 p.

68 Idem p.101.

69 Auteur inconnu. : « The circus in Amerique timeline : 1906-1940 » in *The Circus in America : 1793 – 1940*; En ligne < <http://www.circusinamerica.org/public/> > consulté en 2009 et 2010.

70 Comme nous verrons au cours de cette étude, depuis le début de la dernière crise économique dans les Etats, un mouvement inverse apparaît aux Etats-Unis. Les banlieues commencent à être désertées en faveur des « centres villes ».

mouvement culturel contestataire de la contre-culture, enfoncera un peu plus le cirque traditionnel dans sa crise. En effet, le cirque itinérant, spectacle de la culture populaire, inventé en Grande Bretagne devient peu à peu, non seulement en Amérique du Nord, mais aussi dans d'autres pays, un produit de « l'industrie culturelle »<sup>71</sup>, c'est-à-dire un spectacle standardisé, démesurément grand, et dont l'esthétique et les performances individuelles sont peu ou plus du tout mises en valeur. En ce sens, les cirques dont les spectacles sont considérés, comme classiques, « puritains », comme un produit de consommation, répondant aux attentes de la classe dominante, avec un discours nationaliste, patriotique sont sévèrement atteints par ce mouvement.

Paradoxalement, c'est de l'évolution de ce mouvement contestataire, de la contre-culture *hippie*<sup>72</sup> que les personnages responsables du renouveau du cirque, de la naissance d'un nouveau cirque, vont émerger. Ainsi, à partir des années 1970, un « nouveau » genre de cirque fera son apparition. La France apparaît comme la terre d'incubation et de développement de ce nouveau cirque. En Amérique du Nord, c'est à travers Hovey Burgess, professeur de l' *University Tisch School of the Arts New York*, que l'idée d'un nouveau cirque a vu le jour. Après avoir été diplômé en art du spectacle, à *The Pasadena Playhouse college*, où il étudie l'histoire de la *commedia dell'arte*, Burgess décide de partir en Europe où il fera l'expérience de travailler en tant qu'artiste de rue. De retour à New York Burgess est engagé à l'université de New York. Fort heureux de son expérience en Europe et convaincu que la fusion du cirque et de la *comedia dell'arte*, pouvait être porteuse d'un genre artistique différent, il décide de créer le *circo dell'arte* un groupe de cinq artistes qui se produisaient dans les coins de rues de New York. C'est, le début du nouveau cirque en Amérique du Nord ou plutôt ce sont les prémisses de ce qu'advierait le nouveau cirque. Comme Burgess, d'autres artistes font aussi ce voyage initiatique en Europe. La création du *Big Apple Circus* en 1977 s'effectue à l'issue du voyage en Europe de deux artistes, Paul Binder et Michael Christiansen, qui décident d'inventer un autre concept de cirque autour de la piste unique et

---

71 ADORNO, Theodor W. : *Indústria cultural e sociedade* ; (Traduzido pour Juba Elisabeth Levy) São Paulo: Paz e Terra, 2002; 70 p.

72 Le mouvement hippie comprend un ensemble de valeurs et de signes de références – qui sont restés en partie sous forme stéréotypées dans la mémoire collective – avec des slogans comme « Flower Power » ou « Peace and Love », et des thèmes comme la non-violence et le pacifisme, la drogue et les « trips » (Marijuana, Haschich, LSD, hallucinogènes...), les quêtes mystiques, spirituelles et religieuses (attirance pour les religions orientales, la méditation, le yoga, mais aussi pour la magie, l'occultisme, les sectes), la révolution sexuelle, l'anticonsumérisme, le rock'n roll, le végétarisme, etc, ensemble hétérogènes de valeurs qui s'opposent aux valeurs traditionnelles, conservatrices, nationalistes, matérialistes et capitalistes de la société américaine, au conformisme, à la course à l'argent, à la compétition, à la société perçue comme répressive et brutale, aux tabous et aux aliénations de la société moderne américaine. Cf. : HENTSCH, Geneviève. : *Le Café Zähringer : ethnographie d'un lieu alternatif zurichois*. – Mémoire de licence en ethnologie – Institut d'ethnologie – Université de Neuchâtel – Faculté des Lettres et Sciences Humaines – Suisse, 2003 ; Pp. 14-15

surtout de l'attacher à l'image d'une ville, New York. Leur chapiteau sera installé à Battery Park au sud de Manhattan. Cette nouvelle esthétique mettant en scène des codes traditionnels revisités, axée sur les performances individuelles se diffusera très rapidement à travers différents pays. Burgess, Paul Binder, Michael Christiansen au Etats-Unis, Arlette Gruss, Pierrot Bidon, en France, Bernhard Paul, André Heller, en Allemagne, Guy Laliberté au Canada seront responsables de la formation et du développement d'un nouveau cirque.

Faire ce bref aperçu sur l'histoire du cirque américain, de sa genèse à sa phase actuelle, m'a semblé nécessaire. Tout d'abord, ce tour d'horizon m'a permis de comprendre la place du spectacle circassien dans la culture américaine. Le moins que l'on puisse dire est que le cirque y tient « une place importante », au contraire de ce que j'ai pu observer au Brésil, où comme nous le verrons par la suite le cirque n'a toujours tenu qu'une place marginale dans la société brésilienne.

Ensuite, l'observation de la place occupée par le cirque dans l'espace culturel américain et les représentations collectives qui lui sont accordées, sont d'une extrême importance pour comprendre la place et la légitimité qui seront accordées aux cirques à caractère social et à ses acteurs sociaux. A travers cette observation, j'espérais pouvoir aussi comprendre la place occupée, dans ces dits espaces sociaux, par ses bénéficiaires. Seraient-ils des simples produits de consommation ? Les nouveaux « augustes » de nos sociétés modernes<sup>73</sup> ? Ces cirques dits sociaux, sont-ils vraiment perçus par la société comme un espace d'inclusion ? Ou à contrario une usine à faire des bandits ?

Ces premières observations me laissaient croire qu'aux Etats-Unis probablement ces cirques sociaux jouiraient d'une meilleure image. Au Brésil, d'après ce que j'avais eu l'occasion d'observer lors d'une première enquête ethnographique, le pari n'était pas gagné dans la mesure où le cirque lui-même jouissait d'une représentation négative associées au désordre et à la marginalité. Alors, comment un espace marginalisé, pourrait rendre à des personnes en situation de déchéance une certaine intégrité ?

---

73 Le terme Auguste, a été employé pour la première fois en 1869, em Berlim, lorsque Tom Belling, un cavalier a réalisé une représentation désastreuse sur scène. Le public se mit à crier : Auguste ! Auguste ! August, dans le dialecte berlinois, désignait les personnes qui se trouvaient dans une situation ridicule. Cf. : Bolognesi, Mário Fernando, Palhaços. São Paulo, Unesp, 2003. pp. 73-79.

## LE CIRQUE TROPICAL

Au Brésil la trajectoire, ou plutôt l'arrivée du cirque semble moins précise. Il est difficile, voire impossible, de déterminer avec précision la date et les acteurs de cette arrivée au pays. Au Brésil, le cirque n'est pas arrivé de manière structurée et avec des imprésarios du métier. Les artistes qui pour la plupart immigraient d'Europe, où ils étaient très souvent persécutés par les autorités qui veillaient au maintien de l'ordre et de la morale, s'organisaient de manière collective, combinaient leurs différentes activités afin de composer un spectacle circassien.

Des registres religieux datant des années 1700 font référence à la présence des artistes *ciganos*<sup>74</sup> au Brésil. Selon Alice Viveiros de Castro ces registres prouvent que l'art circassien existait au Brésil bien avant l'apparition de sa forme moderne en Angleterre. Les premiers artistes étaient des dompteurs, des illusionnistes et des cavaliers<sup>75</sup>. Selon Julio Amaral de Oliveira, les spectacles que se déroulaient dans des lieux publics de la « *cidade-menina*<sup>76</sup> », étaient très courts et improvisés.

«[...] Des hommes, des athlètes, ainsi que des gracieuses demoiselles, tous improvisaient des brefs spectacles dans la « *cidade-menina* » Et le peuple se rassemblait en cercle, curieux, appréciant, s'émerveillant et applaudissant. Après une petit assiette faisait le tour. Et le peuple, en fonction de leur enthousiasme donnait quelque chose. Les artistes vivaient de ces contributions [...]»<sup>77</sup>

---

74 Ciganos – Tsiganes – selon différentes études consacrés aux Tsiganes, il semblerait que ce peuple soit originaire du nord de l'Inde qu'il quittèrent vers la fin du premier millénaire. Les Tsiganes portent de noms différents selon le lieux d'où ils viennent ou les surnoms que l'histoire leur a conféré. Gitans : vivent au sud , en Espagne, au Portugal et dans le midi de la France. Manouches : (mot signifie « homme », dans une langue indienne) et renverrait au forain français, allemand, italien. Prétendant venir d'Orient les Tsiganes inspirent fascination et répulsion aux habitants des pays qu'ils parcourent. Les réactions qu'ils suscitèrent au Moyen Âge furent ambiguës. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les Tsiganes deviennent des « hors-la-loi » Entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans l'ensemble de l'Europe ils seront persécutés, condamnés aux galères ou à l'intégration de force. C'est ainsi que les Espagnols ont envoyé de force des Tsiganes en Amérique du Sud. Sur ce sujet voir : COUPRY, François « *Les Gitans* ». Toulouse. Collection les Essentiels n° 144. , Milan. 1999 64 p.

75 TORRES ANTÔNIO. : «o circo no brasil»: *Op.cit.* 1998, p.17. (voir aussi l'annexe n° 10 une Voir chronologie de l'arrivée des artistes au Brésil, annexe 17 à la fin de cette étude

76 Julio Amaral de Oliveira emploie l'expression « *cidade menina* », pour désigner la ville de l'état de Rio de Janeiro, qui devint le siège du vice-royaume de Portugal en 1763 et restera la capitale du Brésil jusqu'à l'inauguration de Brasília en 1960.

77 « [...] Homens e atletas, as graciosas mocinhas, todos improvisavam rápidos espetáculos na cidade-menina. E o povo se juntava, em círculo curioso, apreciando maravilhando-se e aplaudindo. Depois, o pratinho era corrido. E o povo, na medida do seu entusiasmo, contribuía. Os artistas viviam destas contribuições [...] ». GARINI, Antônio Oliveira Julio Amaral de . : Visões da história d'«o circo no brasil» in *Journal Ultima Hora*, Rio de Janeiro 02/06/1964.

C'est nous qui traduisons.

Ces premiers artistes itinérants, saltimbanques qui ont sillonné le Brésil, faisaient le plus souvent partie de petites troupes d'artistes qui jouaient ensemble, pendant une représentation ou plusieurs mois, ils n'avaient pas de contrats ou de lieux de spectacle définis et s'exhibaient à l'époque des Foires dans le continent Européen<sup>78</sup>. Entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle de nombreux artistes circassiens sillonnèrent l'Amérique Latine : São Paulo, Porto Alegre, Montevideú, Assunção, Lima, Rio de Janeiro et Buenos Aires<sup>79</sup> figuraient parmi les principales villes à recevoir ces troupes étrangères<sup>80</sup>.

« La venue des premiers cirques semble avoir stimulé beaucoup plus les pays étrangers, le bruit qui courrait dans le monde était qu'il y avait beaucoup d'argent à gagner par ici et ainsi ils commencèrent à venir et à former les grandes familles circassiennes qui construiront le cirque brésilien»<sup>81</sup>.

En 1780, arrivent au Brésil, venus d'Argentine, les premiers immigrants mentionnés par les historiens de ce pays comme des artistes circassiens. Néanmoins, tout porte à croire que les cirques qui circulaient dans ces pays d'Amérique du Sud et notamment au Brésil, n'étaient pas des cirques équestres, contrairement à ceux qui arrivèrent dans différents pays d'Europe et en Amérique du Nord. En effet, ce n'est qu'en 1821 que l'anglais Bradley, installera un « cirque olympique » équestre à Buenos Aires (actuelle capitale de l'Argentine<sup>82</sup>).

---

78 BOLOGNESI, Mário Fernando : Palhaços, São Paulo : Unesp, 2003, p.44

79 Dans une étude réalisée par Beatriz Seibel, sur l'histoire du cirque Argentin et plus particulièrement sur le cirque-théâtre plus connu comme circo criollo, Beatriz Seibel constate, à travers des registres consultés, que depuis 1757 des nombreux artistes : voltigeurs, saltimbanques, naviguèrent entre le Brésil, le Pérou et Buenos-Aires, Chili, Venezuela etc. En outre, et toujours d'après ces sources il semblerait que des esclaves Noirs se seraient produits, à côté de leurs maîtres. Beatriz cite l'exemple de l'artiste Antonio Verdún qui louait ou achetait des esclaves pour jouer de la clarinette et de timbales pendant ses spectacles (la présence d'esclaves, homme et femmes, sur scène était très commun à Buenos Aires). Après s'être produit à Buenos Aires pendant six mois Antonio Verdún part pour le Brésil où il restera pendant trois ans. Il est très probable que cet artiste se soit rendu au Brésil accompagné de ces trois hommes de couleurs et/ou d'avoir acheté ou loué sur places d'autres esclaves pour performer à son côté. Comme Antonio Verdún d'autres artistes ont certainement voyagé avec des esclaves. Malheureusement, il n'a aucune référence de ces « artistes » ou même de leur présence au Brésil. Cf. : SEIBEL, Beatriz.: *Historia del circo* 1<sup>a</sup> Ed. 1<sup>a</sup> reimp; Buenos Aires: del sol, 2005. 288 p.

80 SILVA, Erminia. : *As múltiplas linguagens na teatralidade circense : Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do século XX* Campinas, thèse de doctorat, Unicamp, 2003. p. 20

81 "A vinda dos primeiros circos parece que estimulou muitos mais lá por fora, correndo mundo a notícia de que havia bastante dinheiro a ganhar por aqui e, assim, eles foram vindo e formando as grandes famílias circenses que iriam construir o circo brasileiro". Cf. : RUIZ, Roberto.: *Hoje tem espetáculo ? as origens do circo no Brasil* Rio de Janeiro : INACEN, MINC, 1987. C'est nous qui traduisons.

82 Buenos Aires devient officiellement la capitale de l'Argentine en 1880. Cf. : CONSTANCE PAUL : «A idade de ouro de uma cidade : como Buenos Aires teve uma arquitetura européia », in Revista del Banco Interamericano

Si, en Europe, le cirque, fit son apparition dans une société marquée par les valeurs aristocratiques solides et si, dès son apparition, il était un genre de divertissement destiné à un public de qualité, noblesse et bourgeoisie<sup>83</sup>, au Brésil, c'est à une tout autre réalité que le cirque traditionnel va se heurter. Par exemple, le cheval, élément constitutif du spectacle circassien, n'a pas occupé la même place et la même importance qu'en Europe. Au Brésil, les chevaux n'étaient pas, en tout cas à cette époque, un symbole d'appartenance à la noblesse et donc de distinction sociale, mais un moyen de locomotion et de transport important. Ainsi, à ses débuts, au Brésil, ce sont principalement les spectacles de variétés qui gagneront de l'importance et, plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, les exhibitions avec des animaux et fauves domptés<sup>84</sup>. Malgré la forte influence exercée par les cirques européens, au Brésil sa consolidation se fait grâce aux « écarts » ou plutôt à la « *tropicalização*<sup>85</sup> » de celui-ci au contact de la culture brésilienne<sup>86</sup>. Toutefois, ceci ne peut pas être considéré comme étant un trait particulier du cirque brésilien.

Dans le scénario urbain bouillonnant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le cirque traditionnel, le cirque famille va se « métamorphoser », connaître son apogée et, en quelque sorte, le début de son déclin. En effet, les transformations physiques et sociales occasionnées par le processus de modernisation des espaces urbains, eurent comme conséquence une nouvelle ré-signification de ces espaces. Les rues, les trottoirs, les places publiques, des espaces autrefois privilégiés pour des manifestations artistiques gagnèrent en nouvelle signification symbolique et d'usage. Les rues deviennent un objet « inquiétant » pour les élites et les autorités qui en font la cible de projets destinés à les « domestiquer », à les rendre compatibles avec les nouvelles normes de l'urbain, tant au niveau de l'architecture, des règles hygiénistes que des codes moraux qui doivent y prévaloir<sup>87</sup>. Dans ces espaces, réinventés, les cirques ainsi que les manifestations artistiques ou religieuses liés à la culture populaire, trouvaient de moins en moins leur place. Hormis quelques grandes compagnies circassiennes, formées par de véritables dynasties du cirque, principalement, étrangères, les cirques plus modestes, le plus

---

de desarrollo. Mar/avr/2000 Revista électronique : <http://www.iadb.org/exr/idamerica/archive/stories/2000/por/3-4i2.htm>; Consulté en février/2004.

83 HOTIER, Hugues, op. cit. p.56.

84 Cf.: BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços, São Paulo : Unesp, 2003, p. 49

85 Tropicaliser signifie d'adapter s'adapter à l'environnement tropical. S'adapter à la culture locale.

86 Cf. : RODRIGUES, SILVA da, Helizete.: *Les couleurs du cirque : le Cirque-théâtre et les métamorphoses d'une pratique artisticoculturelle*, Lyon, Mémoire Master 2e année, Université Lumière Lyon 2, 2007 . p. 67

87 SANTIAGO, Jorge P. : : *Ethnographie(s) et anthropologie de la ville à Rio*, Paris, Manuscrit, 2010, pp. 94-95.

souvent des cirques-théâtres<sup>88</sup>, se voyaient contraints de réaliser leurs spectacles dans les périphéries des villes ou en zone rurale et dans des conditions précaires.

Outre ces contraintes, liées aux mécanismes de domination symbolique, visant la hiérarchisation de l'espace et de son usage par les individus, en raison du développement des technologies contemporaines, le cirque a dû faire face, comme en Amérique du Nord et ailleurs, à la concurrence des nouvelles formes de divertissements. Autrement dit, la trajectoire du cirque, non seulement au Brésil mais dans toutes les sociétés où cette pratique artistique s'est enracinée, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui fut marquée par un *jogo de cintura* créatif, c'est-à-dire, "jouer des coudes" constamment en quête de reconnaissance et de public.

Si en Amérique du Nord et en Europe, le concept des productions de spectacles de la « singularité humaine et/ou animale » ont redonné, pendant un certain temps, du punch aux spectacles circassiens, au Brésil, c'est à travers le *cirque-théâtre*, c'est-à-dire à travers la popularisation des œuvres théâtrales, que cette pratique va réussir à ne pas succomber. J'ouvre ici une parenthèse. Bien que n'ayant pas retrouvé une quelconque trace de spectacle du genre *sideshow*, je pense que ce même type de spectacle a pu avoir lieu dans le pays dans la mesure où le Brésil comme d'autres pays d'Europe, d'Amérique Latine et des Etats-Unis fut aussi partisan des expositions anthropologiques très courantes au XIXe siècle. A titre d'exemple, en juillet de 1882 fut réalisé l'*Exposição antropológica brasileira* (exposition anthropologique brésilienne) au Musée National du Rio de Janeiro, sous le regard de principales personnalités de la société *carioca* de l'époque ainsi que de membres de la famille royale. Pendant cette exposition on montra les indiens *Botocudo*- originaires de Goiás e Espirito Santo, les indigènes Xerente – originaire de Minas Gerais<sup>89</sup>, le manque de référence ne peut en aucun cas être pris comme une preuve que ce genre de présentations n'ait pas eu lieu dans les cirques brésiliens. Je pense que ceci pourrait être un sujet d'analyse intéressant.

En ce qui concerne le cirque-théâtre, la bibliographie spécialisée confère à l'ancien esclave Benjamin de Oliveira la paternité de ce nouveau genre artistique au Brésil<sup>90</sup>. Outre les

---

88 Les cirques-théâtres sont le plus souvent des cirques modestes qui, pour combler l'absence de certains numéros dispendieux, les numéros avec les animaux par exemple, vont mettre en scène des représentations théâtrales et/ou autres types de pratiques artistiques.

89 MARCOLIN, Neldson.: « 'Selvagens' no museu » In revista Pesquisa Fapesp [En ligne] <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/index.php?art=4216&bd=1&pg=1&lg=>> setembre 2010, consulté 18 octobre 2010.

90 SILVA, Erminia. : *Circo Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* ; São Paulo: Altana, 2007, 436 p.

spectacles habituels, les cirques-théâtres mettaient en scène des comédies, de pièces théâtrales inspirées des textes européens, principalement ceux d'auteurs français et portugais.

Au contraire du théâtre traditionnel, le cirque-théâtre ne s'est jamais investi d'une quelconque mission pédagogique et/ou civilisatrice<sup>91</sup>. D'une manière générale, le cirque dans ses différentes formes esthétiques était sous-estimé, perçu comme un lieu de divertissement réservé à une certaine tranche de la population et public<sup>92</sup>. Aux yeux de certains intellectuels du XIXe siècle, les spectacles circassiens annihilèrent les pratiques culturelles légitimes telles que le théâtre. En 1862, João Caetano a rédigé une missive au Marquis d'Olinda où il donnait des suggestions pour la régénérescence du théâtre brésilien, selon lui, en pleine décadence. Il ajoute, en faisant allusion aux spectacles circassiens, qu'il était important de préserver le théâtre dramatique de l'influence des compagnies volantes, et spectacles zoologiques. En outre, il demandait que ces compagnies fussent interdites de travailler les mêmes jours que les spectacles de théâtre sous peine d'avoir à payer une amende.

Au Brésil, la représentation du cirque a depuis toujours été marquée par une connotation négative, favorisée par la méconnaissance du mode de vie des circassiens. Leur espace de vie, perçu comme un espace de désordre et de promiscuité, a nourri les préjugés et de ce fait a contribué à créer l'amalgame entre cirque et danger. L'association du cirque à des pratiques considérées comme obscènes et/ou profondément marquées par la « malandragem »<sup>93</sup> a favorisé la construction de cette image négative. Ce fut le cas par exemple de l'association du cirque avec les « chanchadas »<sup>94</sup>, une des formes de représentation comique privilégiée par les cirques-théâtres. Dans l'acception de la culture

---

91 D'après mes observations sur cet univers artistique, ce choix n'a pas été un choix délibéré mais plutôt un choix imposé par une société dictatrice des codes ; de codes où le savoir populaire, le savoir circassien ne rentrait pas dans les « cases » préétablies d'ascension à une prétendue civilité. Une civilité quant à elle copiée des modèles européens et plus tard américain.

92 En opposition au cirque, le théâtre incarne quant à lui un rôle civilisateur. En raison de ce rôle accordé par l'église et par la suite l'Etat, les théâtres ont pu bénéficier de certains privilèges : la construction de plusieurs salles à travers le pays était une d'entre elles. A titre d'exemple, en 1860, le Brésil possédait le même nombre de théâtres que l'Angleterre, bien que n'ayant qu'un tiers de sa population. Cf. : DUARTE Regina, Horta. : Noites Circenses Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX; São Paulo :Unicamp 1995 p. 150

93 Dans l'univers socioculturel brésilien la Malandragem est l'art de la débrouillardise, de la combine et de l'improvisation dans les situations inédites cf. : LAPLANTINE, François. : Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale, Paris, Téraedre, 2005. 22-23, voir aussi DAMATTA, Roberto : Carnavais Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema da brasileiro; 6ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 350 p.

94 La *Chanchada*, c'est un sous-genre cinématographique ayant ses origines étymologiques en français, "pochade", et en italien, "cianciata". Les Chanchadas sont nées simultanément dans plusieurs pays, latino-américains en particulier, mais n'ont connu une très forte popularité qu'au Brésil. Cette popularité reposait sur leurs qualités musicales, carnavalesques même. D'ailleurs, l'histoire de la Chanchada est étroitement liée à celle de la médiatisation du carnaval brésilien, laquelle a évidemment commencé avec la naissance du cinéma parlant au Brésil. Sur la *Chanchada* au Brésil, voir . Cf. AUGUSTO Sergio : *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Gétúlio a JK*, São Paulo, Cinemateca brasileira, Companhia das letras, 1989.

officielle la « chanchada » était associée à un genre artistique populaire de mauvaise qualité et à un comportement peu sérieux.

Comme j'ai essayé de le démontrer en amont, l'évolution du cirque américain fut marqué par le foisonnement de registres : l'annexion des animaux exotiques, l'association du ludique et du scientifique, la normalisation de trois pistes, des changements qui attestent à la fois d'un nécessaire processus d'adaptation, imposé par les transformations de la vie contemporaine, se sont révélés également comme une forme d'égaré stylistique motivé par des considérations plus commerciales qu'artistiques<sup>95</sup>. Quoiqu'il en soit, pour avoir joui d'une représentation collective favorable, en Amérique, ces changements n'eurent pour objectifs que de pérenniser la pratique artistique au sein de la société et d'avoir un retour sur investissement. Au contraire de ce qui s'est produit au Brésil, où n'ayant, le plus souvent, joui que d'une représentation négative cette pratique culturelle, ses acteurs sociaux n'eurent de cesse que d'essayer de créer une image positive, singulière, d'essayer de trouver leur place au sein de l'univers culturel brésilien.

En 1915 Lima Barreto a écrit ceci dans le journal *Correio da Noite* :

[...] Le théâtre avec des prétentions artistiques est définitivement mort entre nous, à moins que nous décidions d'accepter la lente évolution par raffinement des pièces du *Circo Spinelli*. Insister à attendre que l'action du gouvernement puisse changer de tendance du goût de la foule, est d'une naïveté affolante. S'il ne se rend spontanément qu'à des "urucabacas"<sup>96</sup>, qui sont mis en scène un peu partout ils ne se rendront pas aux pièces du seigneur Pinto da Rocha<sup>97</sup> même si les *subdelegados* ; suppléants, inspecteurs, gardes civils, soldats, agents, informateur, chômeur les obligent. Il vaut mieux mettre de côté cet espoir de miracle du gouvernement en ce qui concerne le théâtre. Le gouvernement est le Dieu le moins miraculeux qui existe et, lorsqu'il fait des miracles, ceux-ci pèsent beaucoup dans nos poches. Ça ne vaut pas la peine qu'il nous retire encore quelques pièces de nos poches, pour représenter devant des chaises vides du Municipal<sup>98</sup>, pièces des Messieurs plus au moins bien placés dans notre société. S'ils veulent exhiber leur dramaturgie qu'ils le

---

95 Cf. : PASCAL, Jacob. : *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris : Larousse, 2002. p. 137.

96 Dans le texte en question l'auteur explique ce terme comme : pièce théâtrale sans public, suivit par le mauvais sort.

97 Artur Pinto da Rocha fut un auteur théâtrale *gaucho* (habitant du sud du Brésil) dont les textes, selon Lima Barreto, étaient trop mélodramatique et les dialogues excessivement littéraires.

98 L'auteur fait référence au théâtre municipal.

fassent dans les salles des magnâtes et de riches de Botafogo et Laranjeira [...] <sup>99</sup>

Dans un deuxième texte Lima Barreto décrit un quartier du *subúrbio*, celui de Méier. Il énumère les différents commerces qui font partie de la vie de ses banlieusards ainsi que les formes de divertissement qui leur sont offerts. On constate en lisant ce texte, dont un extrait est mentionné ci-dessous que le cirque-théâtre est présent dans le scénario culturel de ce quartier et de cette société en modernisation. Néanmoins, l'adjectif *tosco*, qui veut dire, rustre, grossier, employé par l'auteur ouvertement dans ce deuxième extrait et par ricochet dans le premier, laisse transparaître, à mon sens, non seulement l'aspect physique de ce cirque, de toute évidence un cirque-théâtre modeste, mais aussi de sa représentation disons moins prestigieuse dans la société moderne. Comme il l'affirme dans le premier texte la pratique circassienne attend son évolution, autrement dit-elle apparaît comme un vestige d'un passé non civilisé.

[...] Ce Méier la fierté de la banlieue et des banlieusards. Il y a des pâtisseries correctes, cafés fréquentés, il y a des boulangeries qui font des pains, appréciés et recherchés, il y a deux cinémas, un des deux fonctionne dans une maison construite à cet effet, il y a un cirque-théâtre, *tosco*, mais il y en a un, il existe des maisons de jeux avec une patente et garantie et dont la vertu n'est jamais mise en doute, appartenant à l'État, il y a des bohémiens, bien que de seconde zone ; et autres perfections urbaines soient-elles honnêtes ou malhonnêtes [...] <sup>100</sup>

Tout au long de mes recherches, j'ai pu observer que, de la même manière que la société élitiste percevait le cirque avec ses variations esthétiques comme une aberration culturelle, certaines familles et artistes plus traditionnalistes du cirque manifestaient eux-aussi beaucoup de résistance à l'adjonction de certains langages artistiques et voyait dans ceux-ci

---

99 O teatro com pretensões artísticas definitivamente morreu entre nós, a menos que queiramos esperar pela lenta evolução para refinamento das peças do Circo Spinelli Insistir em esperar que a ação do governo mude de orientação o gosto da multidão, é uma ingenuidade de pasmar. Se ele só vai espontaneamente às várias "urucabacas" que se representam por aí, não irá às peças do senhor Pinto da Rocha nem que os subdelegados, suplentes, inspectores, guardas civis, soldados, agentes, secretas, encostados obriguem-no. Convém pôr de lado essa esperança de milagre do governo em matéria de teatro. O governo é o Deus menos milagroso que há e, quando faz milagres, pesa sobre modo nas nossas algibeiras. Não vale a pena que ele nos tire mais alguns níqueis das nossas algibeiras, para representar diante das cadeiras vazias do Municipal peças de cavalheiros mais ou menos bem relacionados na nossa melhor sociedade. Se querem exhibir a sua dramaturgia que o façam nas salas dos magnatas e ricos de Botafogo e Laranjeiras.. BARRETO, Lima. : « A Propósito » in *Journal Correjo da Noite*, Janvier 1915.

100 É o Méier o orgulho dos subúrbios e dos suburbanos. Tem confeitarias decentes, botequins freqüentados; tem padarias que fabricam pães, estimados e procurados; tem dois cinemas, um dos quais funciona em casa edificada adrede; tem um circo-teatro, *tosco*, mas tem; tem casas de jogo patenteadas e garantidas pela virtude, nunca posta em dúvida, do Estado, e tem boêmios, um tanto de segunda mão; e outras perfeições urbanas, quer honestas, quer desonestas. Cf.: BARRETO, Lima. : "A Estação". In: *Feiras e Mafuás*, p. 145-146.

une forme de contamination, de profanation du spectacle circassien lui-même ainsi que de ses traditions.

L'entrée du théâtre dans l'univers circassien ainsi que les différentes stratégies commerciales : le cinéma, la radio, etc.,... mis en place pour répondre aux changements culturels de l'époque eurent pour conséquences des altérations d'ordre esthétique mais aussi d'ordre social au sein du groupe et de la famille circassienne. Parmi ces changements, celui de la transmission du savoir apparaît comme le plus significatif. En effet, à partir des années 1960 et 1970 celle-ci commence à se faire de manière formelle, soit à l'extérieur du cirque dans les écoles publiques, soit à l'intérieur du cirque, mais sous les auspices d'un professionnel de l'éducation engagé à cet effet<sup>101</sup>. Ce changement marque la fin de ce que Gilmar Rocha qualifiait de « *ethnocentrisme circassien* <sup>102</sup> ». L'éducation formelle devient dans le milieu circassien un moyen de valorisation sociale, un moyen aussi de rendre l'activité plus rentable, plus compétitive grâce aux nouvelles connaissances acquises à l'extérieur du cirque<sup>103</sup>. Autrement dit, l'éducation serait un moyen d'atténuer les différentes discriminations auxquelles les circassiens sont confrontés.

Globalement, la fin des années 1960 marquera le déclin du cirque traditionnel dans différents pays. Comme je l'ai mentionné en amont, en parlant du cirque américain, le phénomène classique, la répétition inlassable des actes altère inexorablement la forme circassienne originelle. Plus cela change, de costumes, de lumières ou d'accessoires, et plus c'est la même chose. Pascal Jacob observe que ce phénomène fut commun à tous les pays occidentaux qui n'ont pas, ou peu, anticipé les difficultés à venir<sup>104</sup>. Pour Hugues Hottier « le problème des cirques traditionnels est qu'ils veulent gagner deux sous mais ne veulent pas en investir un <sup>105</sup> ».

Bien que n'ayant jamais disparu complètement de la scène culturelle du pays, le cirque brésilien est passé par une phase de « décadence ». Comme aux Etats-Unis, les grands

---

101 En ce sens, loi N° 6.533, de 24 de mai 1978 garantie le droit à la scolarité dans des établissements public ou privé des enfants circassiens. L'article 29 précise que : Les enfants des professionnels sont concernés par cette loi, ceux dont l'activité est itinérante, seraient assurés l'inscription ainsi que du transfert du dossier scolaire et par conséquent d'une place dans un établissement public local d'enseignement élémentaire au lycée et autorisés dans les établissements privés de même niveau, sous présentation d'un certificat de scolarité de l'école d'origine. Bien que, comme le montre l'article ci-dessus le droit à l'éducation soit un droit, XAVIER, G. do C. e SANTOS, A. A. de O. – Exclusão escolar e a criança de circo. Revista Eletrônica de Educação. São Carlos, SP: UFSCar, v.3, no. 2, p. 118-129, nov. 2009. Disponível em <http://www.reveduc.ufscar.br>.

102 c'est à dire, une vision où toutes les autres choses sont mesurées en fonction du cirque. ROCHA, Gilmar. : *Corpo e alma de uma cultura viajante : um estudo antropológico do Grande circo popular do Brasil*, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003. P. 214

103 RODRIGUES, SILVA da, Helizete op cit. : 81

104 PASCAL, Jacob. Op. Cit. p. 140

105 Extrait d'un entretien réalisé en février 2008 à Sin le Noble, à l'occasion d'une enquête ethnographique.

circus eurent de plus en plus de difficultés à trouver dans les grandes villes des emplacements pouvant les accueillir, en outre, est apparue dans les années 1950, d'un adversaire de taille, la télévision, dont la popularité n'a cessé de croître et principalement après l'apparition des feuilletons<sup>106</sup>. Ce sont, quelques éléments qui contribuèrent à ce déclin.

Les années 1960 furent particulièrement paradoxales pour le cirque brésilien. Le cirque s'est trouvé au milieu de deux tendances idéologiques : d'un côté celle issue de mouvements contestataires originaires d'Amérique du Nord, la contre-culture qui se caractérisait entre autres par un combat contre l'autoritarisme, le puritanisme, le spectacle de consommation, etc..., le cirque traditionnel brésilien incarnant ce modèle s'est vu abandonné par un certain type de public. De l'autre, celle du régime militaire qui essayait de convaincre la population, de gré ou de force, du bien fondé de son projet d'organisation et de restructuration dans la conduite de la vie sociale du pays.

Dans ce sens, au long des 21 ans de régime militaire, et à travers ses différents dirigeants, l'idée de construire une nouvelle et véritable démocratie a été répandue. Cette démocratie était basée sur des idées telles que : l'assainissement moral, c'est-à-dire une morale encadrée par l'idéologie de l'Etat, avec l'importance de la famille, et des traditions.<sup>107</sup> A l'occasion d'un premier travail de recherche ayant comme objet d'analyse le cirque pendant la période comprise entre 1964 – 1985, c'est-à-dire celle de la dictature militaire, le manque de travaux de recherches et de bibliographies sur le sujet ne m'ont pas permis d'avoir une vision plus globale du sujet pendant cette période charnière de l'histoire du pays<sup>108</sup>. Néanmoins, à travers un certain nombre d'articles publiés entre le 2 juin 1964 et le 16 juin 1964, par Julio Amaral de Oliveira, il est apparu clairement qu'il y a eu une forte campagne de revalorisation des arts du cirque à travers le pays. Cette revalorisation passait premièrement par l'apologie de la « Famille », ceci à travers l'exaltation des familles fondatrices, l'exaltation aussi du côté populaire de l'art, un retour à l'essence, un retour à l'art fait par des gens du peuple pour le peuple.

---

106 Sur l'histoire de la télévision au Brésil, voir : MATTOS, Sergio, *Um perfil da Tv brasileira : 40 anos de história*, Salvador : A tarde S/A, 1990

107 REZENDE Maria José.: « *A ditadura militar no Brasil : repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984* », Londrina, UEL, 2001, 387p.

108 RODRIGUES, Silva Helizete da.: *L'illusion de la liberté : le Noir dans l'espace circassien (1964-1985)*, Mémoire de Master 1ère année, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal Clermont II, 2006, Cf. : sous la direction de Monsieur le professeur Jorge P. Santiago. Pp. 135-137.

Cette période fut particulièrement difficile pour le cirque brésilien. À titre d'exemple, ci-dessous quelques titres d'articles de journaux publiés pendant les années 1970 et qui indiquent l'état d'agonie du cirque à cette époque<sup>109</sup>.

10 /08/1971	Folha de S. Paulo	O circo precisa reviver , Piolim (ao lado) espera que isso aconteça.	Le cirque doit renaître Piolim, le souhaite
27 /05/1971	Folha de S. Paulo	O velho palhaço não vê futuro no circo.	L'ancien clown ne croit pas au futur du cirque
02 /02/1971	Folha de S. Paulo	Senhores e Senhoras: era uma vez um circo.	Madame et Monsieur il était une fois le cirque
09 /07/1972	Folha de S. Paulo	A difícil sobrevivencia do nosse circo.	La difficile survie de notre cirque
22 /06/1972	Folha de S. Paulo	Na cidade não há mais lugar para os circos; mas quem se importa ?	Dans la ville il n'y a plus de place pour les cirques ; mais qui s'y intéresse ?
02 /12/1973	Folha de S. Paulo	Este espetáculo já foi bem longe.	Ce spectacle est allé très loin
17 /08/1973	Folha de S. Paulo	Vá ver este espetáculo. Ele também pode acabar.	Allez voir ce spectacle. Il peut aussi se terminer
11 /08/1974	Folha de S. Paulo	Circos fechados.	Cirques fermés
21 /04/1974	Folha de S. Paulo	Carlinhos busca o circo que rejeita os seus pais.	Carlinhos, recherche le cirque qui est rejeté par ses parents
25 /03/1974	Folha de S. Paulo	O circo está morrendo mas pode renascer.	Le cirque est en train de mourir mais peut renaître
10 /07/1975	Folha de S. Paulo	Circos terão mais auxílio da Prefeitura.	Les cirques n'auront plus d'aide de la préfecture
08 /05/1975	Útima hora	O fim do maior circo do mundo.	La fin du plus grand cirque du monde
20 /04/1975	Folha de S. Paulo	O espetáculo continua, so que cada vez mais triste.	Le spectacle continue, mais à chaque fois plus triste
20 /04/1975	Folha de S. Paulo	Os circos estão ameaçados de extinção.	Les cirques sont menacés d'extinction
08 /04/1975	Folha de S. Paulo	Artistas de circo pedem ajuda ao MEC.	Les artistes de cirque demandent de l'aide au

109 Ces articles, font partie d'une archive personnelle, que j'ai constituée à l'occasion d'un premier travail de recherche sur le cirque. Cette archive est constituée par 157 articles des principaux journaux de villes de Rio de Janeiro et São Paulo, acquis en 2004 à travers la Folha de São Paulo

			MEC
19 /07/1977	Folha de S. Paulo	Assis: prefeito não autoriza permanência de circo na cidade.	Assis : le préfet n'autorise pas la permanence du cirque dans la ville.
20 /07/1978	Folha de S. Paulo	E assim vai o circo enfrentando o seu pior inimigo a novela das oito	Et c'est ainsi que va le cirque, essayant de se battre contre son pire ennemi le feuilleton de 8 heures.
25 /06/1978	Jornal do Brasil	Garcia vê no circo uma tradição que morrerá.	Garcia voit dans le cirque une tradition prête à disparaître.
19 /06/1978	Folha da tarde	Circo estrangeiro tem mais amparo que o nacional	Le cirque étranger bénéficie de plus d'avantage que le cirque national.
22 /04/1978	Folha de S. Paulo	Uma chance para os pobres circos do Brasil	Une chance aux pauvres cirques du Brésil.
04 /01/1978	Folha de S. Paulo	O pobre futuro dos circos do suburbio	Le triste avenir des cirques des faubourgs

Comme cela s'est produit en Europe et aux Etats-Unis, l'émergence du nouveau cirque a permis au cirque brésilien de retrouver en quelque sorte son souffle. Au Brésil, cette nouvelle tendance fut introduite par Pierrot Bidon, qui a révolutionné l'art de la piste en France avec sa compagnie Archaos dont l'esthétique résolument contemporaine puise ses formes dans la culture urbaine et met en scène une imagerie faite de rock, de bruit et de provocations<sup>110</sup>. Pour Pierrot Bidon, « s'il était important de rester fidèle à la tradition, la forme devait être de son temps »<sup>111</sup>. Ainsi, les chevaux seront remplacés par des véhicules urbains à deux, quatre ou plusieurs roues, l'artiste forain d'autre fois est à la fois athlète, acteur, danseur et artiste. Ce nouveau cirque éclectique plaît aux jeunes autrefois peu enclins à venir au cirque. Par ailleurs il attire un public différent de celui fréquentant les cirques traditionnels.

Au Brésil, Pierrot Bidon monte le projet Circo da Madrugada en 1996<sup>112</sup>. Ce projet repose sur un volet social : aide aux écoles de cirque et création d'écoles ouvertes aux enfants défavorisés, mise en réseau de ces écoles et mise en place de cursus de formation en vue de professionnalisation, création de débouchés au niveau international. L'autre volet de ce projet consiste en la création de spectacles. En 2000, le spectacle « Caiu do Céu » (Tombés du ciel)

110 COUGOULE, Odile .: « Archaos » in revue *Arts de la piste* n° 21-22, oct.-2001

111 Idem

112 Pierrot Bidon est missionné par l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) afin de créer un projet au Brésil. L'AFAA est une association de la loi 1901 née en 1922 de l'initiative des intellectuels et des diplomates français qui décidèrent de se regrouper afin d'améliorer les échanges artistiques entre la France et les autres Pays.

voit le jour et crée, dès sa mise en production, une remise en question des concepts circassiens au Brésil, comparable à celle provoquée en Europe par Archaos à la fin des années 1980. Fruit de trois années d'expériences et de formations, menées par le metteur en scène Pierrot Bidon et son équipe au Brésil le spectacle Circo da Madrugada va réunir trente jeunes artistes circassiens et cinq musiciens. Les acteurs de ce spectacle sont tous initiés à la comédie dell'arte, à la danse et aux techniques de la spéléologie et de l'alpinisme appliquées aux arts de la scène<sup>113</sup>.

Pendant huit ans, entre les années 2000 et 2008, le Circo Da Madrugada avec le spectacle *Caiu do Céu* va alterner des tournées à l'étranger et en France.

	Décembre 2000	"Madrugada Auditorium"	Lyon (France)
	Septembre 2001	"Création Caiu do céu Abattoirs"	Marseille (France)
(France)	Janvier 2002	"Janvier dans les Etoiles"	Seyne Sur Mer
	Juillet 2002	"Antwerpen Open Festival"	Anvers (Belgique)
	Juillet 2002	"Fulgor"	Algarve (Portugal)
	Août 2002	"Festival d'Aurillac"	Cantal (France)
(France)	Décembre 2002	"Le Dôme"	Clermont-Ferrand
(France)	Janvier 2003	"Les foudroyantes"	Cergy-pontoise
	Mai 2003	"Ciudad de las Artes"	Valencia (Espagne)
	Juin 2003	"Bokrijk festival"	Bokrijk (Belgique)
	Juin 2003	"Le Mans fait son cirque"	Le Mans (France)
(France)	Juillet 2003	"Les fêtes de l'III"	Illkirch-Graffenstaden
	Juillet 2003	"100 ans du pont Adolphe"	Luxembourg
	Septembre 2003	"Imaginaris"	Porto (Portugal)
	Septembre 2003	"Les Accroche Coeurs"	Angers (France)
	Septembre 2003	"Tournée au Maroc"	Oujda, Fès, Tétouan,
Rabat			
	Octobre 2003	"Tournée au Maroc"	Casablanca,
Marrakech, Agadir (Maroc)			
	Octobre 2003	"Fira teatro" Manresa	(Espagne)
	Juin 2004	"Feux de la Saint Jean" Tenerife	(Espagne)
	Juillet 2004	"Sztuka Ulicy Festival" Varsovie	(Pologne)
	Août 2004	"fêtes dans la ville" Saintes	(France)
	Février 2005	"Halle Tony Garnier" Lyon	(France)
	Mai 2005	"Telefonica - Movistar" Madrid	(Espagne)
	Mai 2005	"Fira international" Madrid	(Espagne)

113 Le Circo da Madrugada est soutenu par l'A.F.A.A (Association Française d'Action Artistique-Ministère des Affaires Etrangères), de l'association BPUM2 (Association pour un Monde meilleur- Marseille), de Funarte (Ministère de la Culture-Bราซิล), de la Préfectura de Rio de Janeiro, du Centre National des Arts du Cirque de Châlon-en-Champagne, et de nombreuses institutions françaises et Brésiliennes.

Juin 2005	"Fira teatro" Viladecans	(Espagne)
Juillet 2005	"Fêtes de la mer"	Martigues (France)
Août 2005	"Festival Mezzapark"	Riga (Lettonie)
Décembre 2005	"31 décembre capo d'ano" Olbia	(Sardaigne, Italie)
Janvier 2006	"Ouverture Patras, Capitale culturelle 2006"	
Patras (Grèce)		
Juin 2006	"Festival quartiers libres"	Grenoble (France)
Juillet 2006	"Tour de France"	Gap (France)
Juillet 2006	"Festival les Noctibules"	Annecy (France)
Août 2006	"Festival River side"	Stockton (UK)
Septembre 2006	"Noche Blanca"	Madrid (Espagne)
Décembre 2006	"Noel à Arles"	Arles (France)
Mai 2007	"Fête du soleil"	Aubagne (France)
Juin 2007	"Festival viva cité"	Notteville-lès-Rouen
(France)		
Juin 2007	"Festival Koln"	Koln (Allemagne)
Juillet 2007	"FIS 32 SEGOVIA"	Segovia (Espagne)
Août 2007	"Les Odyssées"	Ambes (France)
Août 2007	"Orestadsselskabet"	Copenhague (Danemark)
Septembre 2007	"Banesto Event"	Madrid (Espagne)
Septembre 2007	"Festival Théâtre de rue"	Mons (Belgique)
Mars 2008	"Festival FITB Bogota"	Bogota (Colombie) <sup>114</sup>

Lorsqu'on observe l'itinéraire international parcouru par cette compagnie, au long de ces huit années de tournées, et notamment son passage en Amérique du Sud, plus précisément en Colombie, son absence de programmation au Brésil me laisse un peu perplexe. Par ailleurs lorsqu'on cherche à trouver des traces de spectacle réalisé par le *Circo da Madrugada* au Brésil, le résultat est nul. La seule trace, est celle de 2009 lorsque la compagnie s'est produite à Belo Horizonte à l'occasion des festivités de l'année de la France au Brésil, elle ne fut plus présentée en tout cas dans les médias, comme une compagnie Franco brésilienne comme cela fut le cas auparavant, mais uniquement comme une compagnie française.

Ce tour d'horizon de l'histoire du cirque au Brésil et aux Etats-Unis m'a permis de tirer quelques conclusions sur le sens ou plutôt sur les représentations qui se sont construites autour de la pratique culturelle dans ces deux pays. Il me semble évident que le spectacle circassien a trouvé très tôt une place dans l'univers culturel et social américain. Le nombre de travaux, de recherches (bien que considéré encore modeste), de sites Internet, etc., attestent de l'importance et de l'intérêt à l'égard de cette pratique en tant qu'objet d'étude et de réflexion. L'excitation qui entourait autrefois et même aujourd'hui le *Circus Day* prouve

clairement que ce genre de spectacle intéresse encore petits et grands. L'expression puritaine qu'a acquise très tôt ce type de divertissement en Amérique du Nord, lui confère son rôle à la fois ludique et pédagogique qui l'a également mis au rang d'héritage culturel.

Au Brésil, le spectacle circassien n'a jamais vraiment trouvé sa place au sein de l'univers culturel brésilien. En effet, au contraire d'autre pays, notamment ceux d'Europe, et comme nous venons de le voir en Amérique du Nord, la culture circassienne a souvent été perçue comme une culture archaïque, aliénée, sans un quelconque rôle pédagogique ou civilisateur. Dans un pays où la notion de tradition était le plus souvent associée à celle de retard, de barbarie, l'acception épicurienne accordée au cirque brésilien, fragilisait le cirque lui-même. En ce sens, lorsqu'on observe la genèse et le développement de cette pratique artistique dans ces deux pays, il est impossible de ne pas associer, toute proportion gardée bien évidemment, celle de nos respectives genèses et développements en tant que Nations et de ne pas nous interroger sur le retard qui séparent ces deux cirques, par analogie à ces deux pays.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle cette question, à propos du retard brésilien par rapport aux USA a taraudé l'esprit des intellectuels ou des politiciens du pays<sup>115</sup>. Comment était-il possible de comprendre ce retard si l'histoire de notre genèse ainsi que de notre développement ont été marqués de nombreux points communs ? Toute proportion gardée on peut se poser la même question en ce qui concerne le cirque dans ces deux pays. Comment comprendre ce « retard » manifeste du cirque brésilien, par rapport celui d'Amérique Nord, qui malgré les crises économiques, les guerres, les mouvements idéologiques, etc..., reste une référence dans le scénario socioculturel américain.

Les intellectuels qui se sont penchés sur l'histoire du cirque au Brésil affirment que l'image négative que les acteurs sociaux du cirque subissent au Brésil était autrefois directement liée au mode de vie nomade de ces acteurs, un mode de vie n'inspirant pas confiance. Cette image négative a eu comme résultat des rapports sociaux conflictuels établis entre circassiens et les habitants de la ville et/ou régions visitées ainsi qu'avec l'administration locale. Ceci c'est traduit par des difficultés d'intégration, notamment des enfants lorsque ceux-ci allaient à l'école, par le manque de subsides de la part de l'administration, par l'affectation systématique, principalement en ce qui concerne les petites

---

115 J'ai employé la conjonction de coordination OU dans la perspective de faire la différence entre intellectuel et politicien. En ce qui concerne le Brésil, pour devenir politicien il suffit d'être majeur et de savoir lire un minimum. A titre d'exemple aux élections de 2010 furent élus : un ancien joueur de football, un ancien pugiliste, une ancienne stripteaseuse, des chanteurs, un artiste de télévision et de cinéma, et le Clown brésilien *Tiririca* - Francisco Everardo Oliveira Silva - grande révélation, mais pas une surprise, de ces élections..

structures, de terrains mal placés, ou en mauvais état et sans infrastructures (l'eau, électricité etc.)<sup>116</sup> Ces constats, ces situations faisaient référence aux cirques circulant à travers le pays au XX<sup>e</sup> siècle. Mais quelle est la situation au XXI<sup>e</sup> siècle ?

Le 11 septembre 2010, un colloque organisé au *Ponto de Cultura Circo –Inclusão Social* a eu lieu à São Paulo. Sur le thème de difficultés imposées aux artistes circassiens au Brésil une série de revendications issues de ces discussions fit surface. La question de la représentation négative associée au mode de vie nomade semble encore poser problème. En effet, il semblerait que les individus ayant adopté ce mode de vie ne bénéficient pas des mêmes droits que les citoyens sédentaires. La discrimination est ressentie dans différentes sphères de la société, à titre d'exemple certaines églises refusent de marier les circassiens

Le travail du circassien brésilien est rendu difficile par le nombre important d'autorisations payantes, (pompiers, police, préfecture, autorisation de la CEG et de la CEDAE -l'équivalent d'EDF en France- etc.) qu'ils sont censés avoir pour exercer leur métier ; en outre les artistes doivent aussi gagner la sympathie du Maire de la ville faute de quoi et malgré toutes les licences, le cirque peut être interdit, certaines villes ont à leur entrée des affiches où il est écrit : « nous n'acceptons pas les cirques et les fêtes foraines »<sup>117</sup>. Paradoxalement, la complexité pour obtenir les autorisations ou les excès de zèle dans les contrôles effectués envers les cirques brésiliens, semblent être moins contraignants, lorsqu'il s'agit de cirques étrangers, notamment le *Cirque du Soleil*, qui semble avoir bénéficié de subventions importantes, payées avec l'argent public, et dont le prix des spectacles est exorbitant.

Malgré ces points de désaccords et le manque de soutien dont ils semblent disposer, les circassiens brésiliens ne se résignent pas et continuent à se battre, à lancer des revendications, à voir certaines d'entre elles aboutir, d'autres pas. Certains intervenants présents sur ce colloque constatent que le cirque est en train de passer par une rénovation, en dehors des pistes, les entreprises commencent à proposer ce genre de spectacle à leurs fonctionnaires comme forme de détente après une journée de travail, les acteurs de théâtre semblent s'intéresser de plus en plus aux processus dialogiques qui s'instaurent entre artiste

---

116 Nous avons trouvé dans différents travaux et bibliographies consultés des renseignements, montrant que très souvent les gens du cirque étaient obligés de faire des « gatos » c'est-à-dire faire des raccordements clandestins entre le cirque et les maisons mitoyennes (contre le paiement des factures et /ou échanges de services ainsi que des entrées gratuites) afin de pouvoir avoir l'eau, l'électricité.

117 Il faut préciser que certaines villes notamment dans l'Etat du Rio de Janeiro, les représentations avec des animaux sont interdites par la loi. D'autres Etats et capitales tels que São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná, Pernambuco, Mato Grosso do Sul et Alagoas appliquent la même législation.

et spectateur. Malgré cet intérêt, Sula Mavrudis, avoue sentir qu'il manque dans toute cette mouvance, ces dynamiques, la présence d'un professionnel du cirque traditionnel, Selon elle

« Não se encontra um circense tradicional neste espaço. O circo não é uma mera técnica, é um estilo de vida. Existem diversas pessoas que nasceram ali e tem no circo o seu habitat, porém, por conta das condições difíceis de sobrevivência, muitas vezes os pais circenses não passam sua arte para os filhos, pois não querem que passem pelo que eles tiveram que passar.<sup>118</sup> »

Comme je l'ai mentionné en amont, ces informations résument d'une certaine manière la situation actuelle du cirque au Brésil et explique son retard par rapport au cirque américain. Comme un miroir inversé de la société brésilienne, toute proportion gardée, on pourrait voir dans les différents maux qui affligent cette catégorie, ce qui afflige la société brésilienne toute entière et pérennise notre retard, non seulement vis à vis des Etats-Unis mais vis-à-vis du reste du monde. Au vu de ces éléments, de la morosité qu'entoure cette pratique au Brésil, de l'institutionnalisation que connaissent les cirques en Amérique du Nord, Etats-Unis, Canada, où les valeurs novatrices de la contre-culture ont été en quelque sorte absorbées par la société, par les besoins de la classe dominante donnant naissance à quelque chose d'ambigu : d'un côté, la nouvelle valeur est d'une certaine manière « récupérée », neutralisée, banalisée et rendue inoffensive, voire commerciale, de l'autre elle a contribué au changement social ; la création de projets sociaux, peut en être un exemple<sup>119</sup>.

Au vu de tout cela, je m'interroge sur les cirques à caractères sociaux. Dans quel terrain, dans quel contexte sont-ils nés ? Qui sont ces acteurs sociaux ? Quelle représentation ces cirques acquièrent au sein de ces respectives sociétés ? Plus particulièrement dans une société comme la société brésilienne où l'espace circassien est naturellement un espace de ségrégation ? Dans les prochains chapitres, je vais essayer de répondre à ces questions et commencer à poser les bases de ce concept, qu'est le cirque social.

---

118 On ne trouve pas un artiste traditionnel dans cet espace. Le cirque n'est pas simplement une technique c'est un style de vie. Il y a de nombreuses personnes qui sont nées dans ces espaces et ont le cirque comme habitat, cependant, en raison des conditions de survie de leur métiers, souvent les pères ne transmettent plus leur arts à leurs enfants, parce qu'ils ne veulent pas que leurs enfants passent par les mêmes difficultés que celles qu'ils ont endurées. – Propos de Sula Kiryacos Mavrudis Directrice du secteur cirque du syndicat des artistes de Minas Gerais à l'occasion du colloque organisé à Sao Paulo le 11 septembre 2010.

119 Idem. : HENTSCH, Geneviève. : *Le Café Zähringer : ethnographie d'un lieu alternatif zurichois*. P. 25

## ETHNOGRAPHIE DU CIRQUE SOCIAL



Figure 8 Artistes de rue à gauche jongleur en Floride 2009, au centre devant un public attentif l'artiste se prépare à réaliser un numéro de monocycle, à droite jongleur au Brésil ©Avrillon ; Journal O Globo 2006.

## LE TERRAIN : LA TRAVERSEE DES FRONTIERES

*“We believe the path to peace is a path of cooperation and communication”<sup>120</sup>”*

Jessica Hentoff

L’approche théorique choisie pour conduire ces recherches fut une approche inductive c’est-à-dire à travers une vérification pratique, par l’observation in situ et le contact direct de phénomènes sociaux. Au cours de cette étude, j’ai découvert qu’en effet le travail ethnographique est un travail de résistance, d’adaptation et de renégociations constantes. Il faut sans cesse essayer de trouver la bonne mesure face aux impératifs scientifiques face aux difficultés qui peuvent apparaître tout au long du travail de terrain. J’essaierais ici de montrer les étapes qui ont marqué la progression de la collecte des données.

« Les arts du cirque comme moyen d’aide à l’insertion sociale des jeunes en difficulté [...]. Le cirque comme un espace de communication destiné à ceux qui en ont le plus besoin et leur permettant d’apprendre à travailler et à vivre ensemble [...] ». Voici quelques-uns des *leitmotifs* utilisés par les organisations impliquées dans ces projets pour définir le concept de cirque social.

Si je me suis rendue en Amérique du Nord pour mener la première partie de mon enquête ethnographique, c’est d’abord pour comprendre l’utilisation des arts du cirque, une pratique artistique encore aujourd’hui « marginalisée », en tant que outil de reconnexion sociale, comme le lieu d’acquisition d’une langue, d’une culture, de valeurs capables de rendre à ses utilisateurs (jeunes marginalisés en situation de risque, enfants en situation de rue, réfugiés, malades du sida, femmes maltraitées, etc..) l’accès à un monde commun de sens permettant leur libre expression et leur intégration sociale dans la « société normalisée <sup>121</sup> ». C’est aussi pour mieux appréhender les modalités et le déroulement de ce travail de

---

120 Nous croyons que le chemin vers la paix est celui de la coopération et de la communication [Traduction libre]  
121 TESSIER, Stéphane. : Langages et cultures des enfants de la rue ; Paris : Karthala, 1995, p. 40. TESSIER, Stéphane. *L’enfant des rues*, Paris ; l’Harmattan, 2005, 471 p.

construction ou de reconstruction du lien social<sup>122</sup>. Ce choix fut initialement, dû au fait qu'au premier abord l'émergence et l'utilisation des arts du cirque en tant qu'outil d'intervention sociale étaient intrinsèquement liées au programme mondialement connu le *Cirque du Monde* créé en 1994 par le cirque du Soleil. Ce programme, implanté initialement dans trois pays - Canada, Chili et Brésil- est devenu, une référence en ce qui concerne des projets à caractère social utilisant cette pratique artistique comme une des stratégies d'intervention en milieu défavorisés et outil de reconstruction des liens sociaux.

D'après les résultats de mes premières investigations au Brésil, le cirque du Soleil était le précurseur de ces projets dans le pays. Bien que la naissance du programme « *Circo do Mundo Brasil* » en 2000 fut le résultat des efforts de coopération entre différentes organisations brésilienne et québécoises, tout le mérite quant à la création et au succès de ce projet ne semblait être attribué qu'au Cirque du Soleil<sup>123</sup>. Si la coopération québéco-brésilienne marque le début du réseau *Circo do Mundo*, au Brésil, il ne faut néanmoins pas perdre de vue que le projet lui-même, à travers ses différents acteurs sociaux, s'est nourri de différentes sources, de différents modèles culturels. En ce sens, la deuxième raison qui m'a poussé à choisir de faire cette analyse en allant du Nord vers le Sud fut d'appréhender les différentes sources et modèles qu'ont pu donner forme et vie à ce genre de projet social ainsi que de comprendre les apports et les rapports entretenus entre ces différents pays et la mise en place d'un projet commun.

Le nombre limité des travaux de recherches, de références bibliographiques sur la pratique circassienne, et encore plus limité lorsqu'il s'agit de cirques sociaux, m'a amenée à fonder ce travail de recherche sur une démarche ethnographique, sur l'observation de comportements et les résultats concrets produits par celui-ci, sur les échanges permanents, et la construction du sens dans le moment de l'interaction, sur la capacité des acteurs -éducateurs et éducateurs- et à comprendre et à rendre compte de leur action, à constituer ainsi la réalité et à renégocier en permanence leur rapport au monde.

---

122 L'expression lien social désigne ce qui permet aux hommes de tenir ensemble et de vivre en société. Avant de devenir un objet d'interrogation pour les pères fondateurs de la sociologie, la réflexion sur le lien social et sur sa nature a été l'apanage des penseurs du contrat social, tels Thomas Hobbes, John Locke et bien sûr Jean-Jacques Rousseau, chacun d'entre eux cherchant à sa manière à rendre raison du « vivre ensemble ». cf. : DESMULIER, Delphine. : « Lien Social : Civilité, sociabilité, solidarité » in *Revue électronique Sciences Humaines* – Hors-série n° 38 – Septembre/Octobre/Novembre 2002 page < > consultée le 01 septembre 2008.

123 Parmi les organisations brésiennes: *Se essa rua fosse minha, AfroReggae* (Rio de Janeiro) ; *Acende* (Belo Horizonte/MG) ; *Arrircirco et EPC (Escola Pernambucana de Circo)* la F.A.S.E (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional<sup>123</sup>.), le Serviço de Análise e Assessoria a projetos ( SAAP) et l'organisations canadiennes : le *Cirque du Soleil, Jeunesse du Monde, Oxfan Quebec, Pueblito*.

Au cours de cette étude, j'ai découvert que le travail ethnographique peut se montrer quelque fois un travail de résistance surtout lorsqu'on se voit confronté à des problèmes d'ordre administratif comme ce fut le cas au début de mes recherches aux États-Unis, ou au spectre de la violence urbaine vécue au Brésil, qui peuvent mettre en « péril » la réalisation de nos recherches. C'est dans un climat de stress et de suspicion que mon travail de recherche et mon entrée sur le terrain se sont faits aux Etats Unis d'Amérique. Pour la première fois depuis le début de mes enquêtes ethnographiques j'ai compris le sens du terme « inconfort ethnographique »<sup>124</sup> ; si un tel inconfort me faisait de la faisabilité de mon projet, d'un autre côté le projet me donnait les premiers éléments de réflexion sur l'Amérique et ses rapports avec l'Autre.

Il faut préciser que la méfiance américaine n'était pas sans raison en effet, depuis les attentats du 11 septembre 2001 un sentiment de suspicion avait gagné l'ensemble du pays, de ce fait les administrations étaient devenues plus pointilleuses face à tout ce qui semblait déroger à une certaine règle : les fouilles rigoureuses dans les aéroports, sur certaines « frontières » d'Etat<sup>125</sup>, l'interdiction stricte d'utiliser des portables ou des ordinateurs portables dans l'enceinte des services gouvernementaux : DMV (l'Equivalent de la préfecture en France) ; bureau de Sécurité sociale (Social Security), etc., ne sont que quelques exemples du climat de peur et d'impuissance qui avait gagné le pays.

Dans ce climat de méfiance, sans le savoir et surtout sans le vouloir je me suis retrouvée dans une situation complètement atypique, lorsque, dans le cadre de mes enquêtes ethnographiques j'ai choisi de vivre dans un motor-home<sup>126</sup>. Ce choix a été fait pour des

---

124 C'est terme est fréquemment employé pour évoquer la manière dont sont ressenties les difficultés d'ordre pratique et éthique de l'ethnologue sur son terrain. Cité par BOUILLON Florence, « Pourquoi accepte-t-on d'être enquêté ? Le contre-don, au cœur de la relation ethnographique in *Terrains Sensibles expériences actuelles de l'anthropologie*, Paris : Centre d'Etudes Africaines, EHESS, 2ème tirage, 2006, pp. 76.

125 Lors d'un déplacement au Canada pour me rendre au siège du Cirque du Soleil, nous avons eu droit à un contrôle Douanier qui a duré environ une quarantaine de minutes (avec une inspection en bonne et due forme de tous les coins et recoins de notre motor-home et le passage du véhicule sous un scanner), nous avons été un peu surpris par une telle procédure de même que par le nombre de policiers qui ont réalisé la dite inspection, ils étaient au moins six, quatre à entrer et à sortir du motor-home et deux que sont restés pendant toute la inspection à notre côté, sans un mot et sans un sourire. Nous avons également eu droit à un contrôle frontalier lors de notre entrée dans l'État de Californie. Lors de ce contrôle il nous a été demandé le lieu de notre provenance lorsque nous avons déclaré que nous venions du Nouveau Mexique, il nous a été demandé de jeter, pour être incinérées, les denrées alimentaires achetées dans cet État : fruits, légumes etc., d'après les agents, fortement armés, cette mesure était due à l'épidémie de la grippe HN1 qui sévissait dans le pays et plus particulièrement dans l'État du Texas et les États adjacents. En outre un des agents frontalier s'est mis sous le camping-car à l'aide d'un plateau coulissant pour vérifier s'il n'y avait rien de caché sous le motor-home, les endroits où elle ne pouvait pas avoir accès, en raison de sa corpulence, furent inspectés à l'aide d'une espèce de bras mécanique équipé d'un miroir. Nous avons appris plus tard que cette mesure était une mesure de contrôle vis-à-vis de clandestins qui pouvaient, et par ailleurs le font assez souvent, se cacher sous les véhicules.

Premièrement ils nous ont demandé si nous avions des denrées alimentaires : fruits, légumes, viande etc. Comme nous l'avions ils nous ont invités à les jeter dans une grande poubelle prévue à cet effet

126 Motor-home, est l'équivalent de Camping-car en France.

raisons économiques et pratiques, étant donné qu'un motor-home est à la fois un moyen de transport et un « lieu de vie », cela me permettrait de conduire ces enquêtes, à « moindres » frais<sup>127</sup>. En outre, j'avais constaté à l'occasion d'un précédent travail de terrain, réalisé en France auprès d'un cirque à caractère social le *Cirque Educatif*<sup>128</sup> en mars 2008, que les relations instaurées avec l'objet d'analyse et ses acteurs sociaux dans leur contexte spatio-temporel permettait une meilleure compréhension, de l'intérieur, de la façon dont les enquêtés réfléchissaient sur leur rôle de pratique artistique engagée dans de projets de développement social. De plus, j'avais constaté que le fait de vivre plus au moins comme vivaient les circassiens autrefois facilitait le contact. Cela m'avait permis à l'occasion de créer une certaine familiarité avec le groupe (artistes, bénévoles, intervenants sociaux) et de retenir les données les plus pertinentes, en faisant ainsi la part entre l'anecdotique et ce qui relevait du changement social<sup>129</sup>.

C'est donc à partir de cette première expérience et en raison des localisations géographiques des cirques sociaux que je comptais visiter en Amérique du Nord -Canada, New York, Saint-Louis, Florida, Las Vegas, New Mexico, Californie-en, que j'ai fait le choix de tenter l'expérience de me déplacer à travers le pays et de vivre dans un motor-home. Mes dix années d'expérience en tant que *Camping cariste* voyageant à travers l'Europe me confortait dans l'idée que cette solution serait moins coûteuse, moins contraignante, plus efficace et m'approcherait le plus du mode de vie, itinérant, de certains circassiens.

Malencontreusement, en choisissant ce mode de vie, nomade, je me suis retrouvée dans une situation incongrue, tout au moins vis-à-vis d'une partie de l'administration de l'université Georgetown<sup>130</sup> plus précisément vis-à-vis de l'OIP (*Office of International Programs*). En effet, comme cela m'a été répété maintes fois, je dérogeais à la règle qui consistait à suivre des cours et/ou à mener des recherches dans l'enceinte de l'université et uniquement dans le périmètre de Washington DC. J'ai très vite compris que le ou les désagréments provoqués par le choix de ce mode de vie dépassaient largement les enceintes de l'université, cela posait des problèmes dans différentes sphères de la vie quotidienne<sup>131</sup>. Je

---

127 Avant mon départ pour les Etats Unis j'avais établi différents contacts avec différents acteurs sociaux de l'univers circassien en Amérique du Nord ainsi que de l'Amérique du Sud. Parmi ces déplacements j'avais prévu de me rendre au Canada où je rencontrerai Guy Lafortune directeur et un des fondateurs du Cirque du Soleil, ---- directrice de l'organisation Circusday\* au Missouri et Denise, ----, directrice Big Apple Massachusetts

128 expérience Cité infra ou supra

129 SUREMAIN, Charles-Edouard de. : « Les visiteurs verts. La guérilla dans les plantations guatémaltèques » in AGIER, Michel. : *Anthropologues en dangers* ; Paris : Jean-Michel Place, 1997 pp. 48-49

130 Dans le cadre de mes recherches je me suis inscrite au programme *Visiting Researcher* organisé par l'université Georgetown à Washington DC.

131 J'ai constaté qu'aux Etats Unis rien ne peut se faire si on ne dispose pas d'une adresse fixe. Pour ouvrir un compte bancaire il faut une adresse fixe, pour enregistrer une voiture il faut une adresse fixe, pour avoir un permis

commençais à m'interroger sur ce qui en réalité suscitait autant de méfiance. Le fait de vivre dans un motor-home et/ou le fait d'être des étrangers vivant dans un motor-home et par conséquent pouvant « échapper » aux contrôles de sécurité mis en place après les attentats du *september eleven* (onze septembre) <sup>132</sup>.

Par ailleurs, il m'a été répété à maintes reprises que depuis les attentats le gouvernement américain était devenu beaucoup plus intransigent et tous les étudiants étrangers devaient être « joignables » vingt-quatre heures sur vingt-quatre, ceci faisait partie des nouvelles règles, faute de quoi une collaboration entre l'université et les étudiants serait impossible.

Ainsi il m'a été dit qu'il me fallait, absolument, justifier d'une adresse fixe. Ensuite, qu'il fallait pour me déplacer, en dehors de Washington DC, informer à l'OIP, ceci avant même d'informer le département d'Espagnol et de Portugais auquel j'étais affiliée, la destination ainsi que la durée exacte de mes déplacements. En outre, il m'a été demandé de fournir des preuves que ces déplacements étaient nécessaires et que j'étais attendue quelque part. Ces exigences m'ont obligée à demander à certains de mes interlocuteurs d'écrire à l'OIP pour confirmer mes propos <sup>133</sup>

---

de conduire il faut une adresse fixe. Ayant dès le départ vécu dans le Motor-Home, la première adresse que j'ai pu fournir à l'OIP fut celui du Bull Run Regional Park à Centreville en Virginia. Bien que n'étant pas très commun, - il s'agit d'un parc régional où les séjours sont temporaires *i.e.*, ne peuvent dépasser quinze jours consécutifs et une fois dépassée cette limite il faut atteindre environ un mois pour pouvoir y revenir - j'ai réussi à avoir de la part de la Rangers et directrice du parc, une lettre où elle affirmait que je résidais dans ce parc. Cette adresse fut acceptée mais sous condition de que nous trouvions le plus vite possible une adresse fixe, par ailleurs nous avons compris assez rapidement que nous ne pourrions rien faire sans une adresse fixe. Me fixer signifiait ne pas pouvoir mener à bien mon enquête ethnographique, concrètement parlant à Washington Dc et ses environs n'existait aucun cirque social. Ainsi, n'ayant pas l'intention de nous fixer, pour les raisons expliquées en amont, nous avons dû faire comme beaucoup d'étrangers voire d'américains. Nous avons dû faire ce que au Brésil nous appelons *dar um jeitinho*, i.e trouver une solution pas tout à fait inscrite dans la règle établie. Ainsi nous avons sous-loué, une chambre dans la maison. Dans cette maison habitaient plusieurs personnes, couples, célibataires, qui, pour différentes raisons ne pouvaient pas se permettre de louer une maison mais qui comme nous avaient besoin d'une adresse faute de quoi, tout leur était impossible.

132 En 2009, le Recreational Vehicle Industry Association estimait à 400.000 le nombre d'américain vivant à temps plein dans ce qu'ils appellent *Transitory Residences* à savoir dans de Camping, hôtels, motels, mobil homes, marines, camping-car. Après le début de la crise économique aux Etats-Unis, notamment après le début des *Foreclosures* (il s'agit de la vente de biens immobiliers saisis par les institutions financières lorsque les propriétaires n'arrivent plus à payer l'hypothèque, les biens saisis sont vendues à des prix incroyablement bas) le nombre de personnes habitants dans de Camping-Car (RV ou Motor-home), mobil-homes, motels ou etc ont beaucoup augmenté. Certainement les résultats du recensement qui aura lieu en 2010 et dont les résultats seront disponibles à partir le mois février 2011, montreront la recrudescence de ce mode de vie. Néanmoins, dans certaines États comme la Florida, Californie et le Nevada ceux le plus touchés par les *foreclosures* et par conséquent ayant un plus grand nombre de personnes en situation d'exclusion, vivant dans des Camping-cars, les situations conflictuels commencent à s'installer entre les camping-caristes et les habitants et commerçants de différentes villes. En effet, ces derniers se plaignent du faite que les camping-caristes s'installent n'importe où, le plus souvent dans de sites très touristiques. Le nombre de communes ayant adopté des nouvelles réglementations pour empêcher les camping-cars de circuler sur certaines zones et/ou de stationner ne cessent d'augmenter.

133 A cette demande, Jessica Hentoff et Michel Lafortune, alors directeur du cirque social du Cirque du Soleil, ont répondu promptement.



Figure 9 Terrain de Camping à Apopka situé à environ 15 minutes du centre de désintoxication où des ateliers de cirque sont proposés par le programme Cirque du Monde. Juillet 2009 – Apopka – Florida © Jean-Claude AVRILLON

En ce qui concerne l'attestation de « domicile », dans un premier temps j'ai réussi à avoir une attestation de l'assistante manager et « *Ranger* » (garde forestiers) du *Bull Run Park*, un Parc national et camping, situé à Manassas - Virginia, qui attestait que nous avions temporairement élu domicile dans ce parc<sup>134</sup>.

---

134 En temps normal, les personnes visitant ce parc n'avaient le droit d'y séjourner que pendant 14 jours consécutifs une fois cette période écoulée, il fallait attendre un mois avant de pouvoir y revenir s'installer. Lorsque j'ai expliqué m'a situation j'ai réussi à avoir une dérogation, ainsi au bout des quatorze jours, nous étions certes obligés de quitter le parc mais seulement pendant trois ou quatre jours. Lorsque nous quittions le parc nous séjournions soit dans un autre parc, soit nous passions les nuits sur le parking du supermarché *Wal-Mart* qui acceptait les motor-home pour la nuit.



Figure 10 Camping-car utilisé lors de mes déplacements en Amérique du Nord. Juillet 2009 - Apopka - Florida © J-C AVRILLON

Lorsque quelques jours plus tard, je suis revenu à l'université avec l'attestation, changement radical, je ne pouvais plus, quitter Washington DC. Je devais me contenter de conduire mes recherches à Washington DC et/ou les Etats proches :Maryland et Virginia.

Cette décision mettait en péril mon projet initial. Je me trouvais dans une impasse, si je ne respectais pas les règles, je risquais de voir le contrat signé avec l'université rompu. Fort heureusement, j'ai rencontré dans la personne de Vivaldo Santos, mon tuteur, à l'université Georgetown un médiateur et un allié. Vivaldo a plaidé ma cause notamment auprès du Doyen du département, il a pris des risques en m'aidant dans ce projet, plutôt loufoque aux yeux de l'OIP et d'une Amérique encore en état de choc<sup>135</sup>. Malgré son intervention, j'ai dû attendre deux mois avant de pouvoir quitter Washington Dc et d'être vraiment en contact avec mon objet d'analyse<sup>136</sup>. En raison du retard provoqué par ce contretemps, j'ai dû revoir mon planning annuler certains rendez-vous et décaler d'autres. Par

---

135 Lorsque j'ai fait ma demande pour participer au *Visiting research program* c'est avec l'anthropologue Joanne Rappaport (professeur d'études *Latin American cultural studies* and d'anthropologie dans cette université) que j'ai eu mes premiers contacts, mon projet avait été approuvé par celle-ci néanmoins et entre-temps celle-ci fut conviée à réaliser un travail ethnographique à l'étranger. Ainsi, elle m'a présenté, à travers email, à Vivaldo Santos pour que celui-ci puisse accompagner mon travail pendant mon séjour aux Etats-Unis et il a été convenu que, lorsque Mme Rappaport serait aux Etats-Unis nous essaierions de nous rencontrer pour discuter de mon travail. Nos *timings* ne nous ont jamais permis de nous rencontrer.

136 Entre 2008 et 2009, période pendant laquelle je suis restée aux Etats-Unis il n'existait pas un seul projet de cirque social à Washington DC.

exemple j'ai n'ai pas pu assister, comme cela était prévu, à un programme d'échange organisé par la fondation de Jessica Hentoff au mois d'août. A cette occasion, Jessica Hentoff recevait des adolescents d'Israël dans son cirque<sup>137</sup>. J'ai dû également décaler ma rencontre avec Michel Lafortune, à l'époque responsable du programme *Cirque du Monde*.

Ce début d'enquête fut plein de rebondissement. Entre le moment de mon arrivée aux Etats-Unis et mon premier contact, physique, avec un cirque social, j'ai dû franchir non seulement des frontières spatiales, mais aussi administratives, socioculturelles et techniques. Si d'un côté les différents désagréments causés par une administration universitaire extrêmement astreignante me donnait du fil à retordre, me confrontait à de dilemmes méthodologiques et éthiques, de l'autre côté ces premiers contacts avec l'Amérique et ses acteurs sociaux mettait en exergue un certain nombre d'éléments d'analyse de la société américaine, son rapport avec l'autre dans un contexte et un cadre spatial particulier, dans mon cas, celui d'après les attentats et dans une situation nomade<sup>138</sup>. Ces différentes situations et réactions montraient la complexité relationnelle dans laquelle le chercheur doit parfois se retrouver lors de la phase d'enquête.

---

137 Selon l'ONU, sont considérés adolescent les jeunes âgés entre 10 et 19 ans

138 Bien que les attentats aient eut lieu en 2001, encore aujourd'hui cet épisode tragique détermine certains comportements et réactions de la vie américaine.

Comme je l'ai précisé en amont, compte tenu de la situation, j'ai dû revoir la méthodologie et le planning que je m'étais fixé avant mon départ de France. De toute évidence ce qui me semblait un choix judicieux pour mener à bien ce projet d'ethnographie multi-site<sup>139</sup>, un choix méthodologique qui semblait, à mon sens, capable de répondre aux objectifs que je m'étais fixé au départ, à savoir d'être le plus près possible des acteurs sociaux (éducateurs, élèves) de leurs lieux de vie, du temple circassien, (en tant que lieu de spectacle mais aussi lieu d'échanges et de (re) construction du tissu social). Ce choix était également dû au désir de m'immerger autant que possible dans ce mode de vie nomade, commun à cette catégorie socio artistique et à l'origine de représentations collectives pas toujours flatteuses.

En outre, l'ascension fulgurante de Barak Obama, un afro-américain, à la présidence des Etats Unis, un pays connu pour son passé institutionnellement raciste semblait donner à mes recherches un nouveau tournant. Dans ce contexte, historiquement, particulier il me semblait important de porter un regard attentif, bien que la politique américaine ne fût pas le sujet de mes recherches, à cette nouvelle configuration politico-sociale qui s'esquissait et qui aurait des incidences directes et/ou indirectes sur mon objet d'analyse et ses acteurs sociaux.

Lorsque je suis arrivée aux Etats-Unis le scénario politique américain était en pleine ébullition. Les Américains se passionnaient pour la prochaine élection présidentielle qui aurait lieu en novembre 2008 et qui opposait le candidat Démocrate afro-américain Barack Obama au candidat Républicain John McCain. Le résultat de ce suffrage fut la victoire de Barack Obama. Les avis d'un tel choix étaient partagés. Certains mettaient en avant l'importance d'élire un afro-américain à la présidence du pays : ce choix aiderait à mettre un terme aux hiérarchies socio-raciales anti-démocratiques américaines ; pour d'autres, ce choix mettrait en péril l'image de superpuissance et compromettrait ses ambitions politiques et économiques.

Ce qui m'a semblé étonnant, c'est que les avis, concernant l'arrivée d'Obama au pouvoir, étaient très partagés au sein de la communauté noire. J'ai eu l'occasion de discuter avec un afro-américain peu de temps après que Barack Obama fut officiellement désigné comme le candidat de son parti. Lorsque je lui ai demandé s'il pensait que Barack Obama avait des chances de vaincre les élections, il ma répondu qu'il n'y croyait pas trop. Par

---

139 George Marcus. : « Au-delà de Malinowski et après *Writing Culture* : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie ». *ethnographiques.org*, Numéro 1 - avril 2002 [en ligne]. (<http://www.ethnographiques.org/2002/Marcus> - consulté le 7.11.2010)

ailleurs, lui-même ne pensait pas voter pour Barack Obama mais plutôt pour John McCain. La raison de ce choix était simple, il ne pouvait pas donner son vote à quelqu'un qui était favorable au mariage gay et voulait mettre fin à la politique *Don't ask, don't tell* (celle qui interdisait aux militaires d'assumer ouvertement leurs homosexualité). Ceci était aux yeux de mon interlocuteur inconcevable :

« Dieu a créé l'homme et la femme, on n'a pas besoin des gays et moins encore de gays dans l'armée. Ils risqueraient de mettre en danger leur collègues [...] De plus les gays ne peuvent pas avoir d'enfants alors comment va évoluer notre société ? »

Pour d'autres personnes, certains projets politiques de Barack Obama représentaient une menace au maintien de la morale et de l'union familiale. L'avis favorable du Président américain vis-à-vis de l'avortement n'a cessé de diviser non seulement la majorité démocrate, mais aussi les catholiques américains<sup>140</sup>. J'ai entendu d'un jeune afro-américain, chrétien, dont un des membres de la famille fréquentait le cirque de Jessica Hentoff, qu'il n'avait pas souhaité la victoire de Barack Obama car pour lui celui-ci était contre la vie, contre la famille, la morale chrétienne et en faveur des aberrations (en faisant référence à l'avortement mais aussi à l'homosexualité). Paradoxalement, ce jeune-homme, qui était farouchement contre l'avortement, était très fier d'intégrer l'armée américaine et de rejoindre ces compagnons d'armes en Afghanistan. Lorsque je lui ai demandé si aller se battre en Afghanistan n'était pas un geste aussi criminel que celui de faire un avortement, il m'a répondu que cela n'était pas du tout pareil, selon lui, dans la bible, il était question de se battre pour défendre son pays, son peuple et la liberté au nom de Dieu. Mais il n'était pas

---

140 La question de l'avortement insérée dans le plan de réforme de santé a suscité un vif débat et l'Église catholique tout en haut de la hiérarchie, a marqué, lors de la conférence épiscopale, son opposition ferme à la teneur du projet de loi, jugeant que celui-ci pourrait avoir pour résultat l'utilisation de l'argent du contribuable pour financer l'avortement. Or, un amendement de 1976 l'interdit formellement. Ce projet de réforme a mis en exergue un profond clivage générationnel au sein de la population américaine : les plus âgés, qui ont majoritairement soutenu John McCain en 2008, se sont fortement mobilisés contre la réforme ; les plus jeunes, pro-Obama et se sentant « invulnérables » face aux soucis de santé, ont moins ressenti l'importance d'une réforme et sont restés absents du débat.

FONTENOY, Stéphanie. : « Aux États-Unis, l'avortement au cœur du débat sur la santé » in *Journal La Croix.com* [on line] < <http://www.la-croix.com/Aux-etats-unis-l-avortement-au-coeur-du-debat-sur-la-sante/article/2419218/4077>> 21 mars 2010 consulté le 07 novembre 2010 ; PLANEL, Niels. : « L'incroyable épopée de la réforme de la santé américaine » in *Journal Ilovepolitics.info* [on line] <[http://www.ilovepolitics.info/L-incroyable-epopee-de-la-reforme-de-la-sante-americaine\\_a1551.html](http://www.ilovepolitics.info/L-incroyable-epopee-de-la-reforme-de-la-sante-americaine_a1551.html)> 28 mars 2010 consulté le 07 novembre 2010.

question dans la bible de tuer une vie envoyée par Dieu. En ce sens, il ajouta que l'avortement n'était pas une œuvre de Dieu mais une supercherie du démon.

J'ai entendu de la part d'autres personnes des commentaires qui, de toute évidence, laissaient transparaître que, malgré tout la place et l'intégration sociale dans la société américaine demeurent, comme l'avait observé Robert Park, parfois difficile pour certaines populations, surtout si elles sont marquées par une connotation « raciale », selon Park « Le principal obstacle de l'assimilation sociale des races n'est pas leur différence mentale, mais leurs traits physiques divergents <sup>141</sup> ».

Ainsi, pour certaines personnes, Barack Obama, malgré son parcours exceptionnel, avait de bonnes intentions, il était beau, il savait s'exprimer mais il n'avait pas l'envergure nécessaire pour diriger un pays comme les États-Unis<sup>142</sup>. Dans ces discours, ce qui ressortait le moins était les difficultés que l'homme politique aurait à redresser la barre d'un pays, en raison d'une situation sociopolitique et économique difficile, à « la dérive ». Mais ce qui était plutôt sous entendu, c'était une incapacité plus fondamentale, un homme Noir ; dans les représentations construites au fil du temps, serait dans l'incapacité à diriger un pays, dont l'idéologie reste foncièrement ségrégationniste.

---

141 PARK, Robert Ezra. : *Race and Culture. Essays in the sociology of contemporary man*; Glencoe: The Free Press, 1950, p. 353..

142 J'observe depuis longtemps que lorsqu'on fait allusion à une personne appartenant à une certaine minorité, ayant depuis toujours fait l'objet de préjugés, mais qu'à un moment donné a acquis une reconnaissance sociale ces personnes sont décrites ou qualifiées d'abord par rapport à leur aspect physique (il est beau, il n'est pas très noir, elle est belle, discrète, élégante on ne dirait pas qu'elle est lesbienne, Il est très discret (pour parler d'un homosexuel), ils sont mignons ses enfants (pour parler d'enfants de favelas), rarement on entend ces personnes faire référence aux caractères intellectuels. Barack Obama, bien qu'avocat était souvent apprécié par son élégance et de son talent « exceptionnel » d'orateur.



**Figure 11: Dans un Article apparu dans la presse américaine, une caricature comparait implicitement Barack Obama à un singe**

Néanmoins, d'après ces opinions le fait d'avoir un président afro-américain semblait redonner confiance à une partie importante de la population, l'afro-américaine, jusqu'alors écrasée et aujourd'hui presque minoritaire par rapport à la communauté hispanique. Par exemple, Jessica Hentoff, responsable cirque social à Saint Louis - Missouri avait observé un changement important au sein de la communauté noire dès la candidature d'Obama :

« [...] Vous pouvez observer maintenant, lorsque vous vous promenez dans les rues ou que vous prenez un bus vous pouvez remarquer que les Noirs sont beaucoup plus fier, ils ne baissent plus la tête [...] ! »<sup>143</sup>

En ce sens, les différents articles publiés, principalement, dans la presse noire<sup>144</sup>, confirmaient ces propos, vraisemblablement il y avait une valorisation et/ou une revalorisation de l'image des afro-américains. « *The first black* » à avoir fait ceci, « *the first black* » à avoir atteint un poste important, j'ai pu observer pendant ces deux mois et principalement après l'élection d'Obama, que les unes des journaux évoquaient la réussite d'un Noir, soit à Saint Louis, soit dans l'État du Missouri, soit dans le pays. En ce qui

---

143 Ces propos ont été recueillis l'heure de discussions informelles avec des personnes que j'ai connues pendant ce séjour ainsi qu'avec des amis vivant depuis des années aux Etats Unis.

144 Rien qu'à Saint Louis, j'ai pu recensé cinq journaux afro-américains : The Evening Whirl ; Saint Louis American Newspaper ; Saint Lous Argus ; Saint Louis Crusader ; Saint Louis Sentinel Newspaper .

concernait la presse « blanche », force était de constater que les articles concernant les afro-américains restaient le plus souvent liés aux réussites sportives et/ou à la violence.<sup>145</sup>



**Figure 12 A l'occasion de son meeting à Saint Louis en octobre 2008, Barack Obama a rassemblé plus de 100.000 au Gateway Arch. Source : Huffington Post – 18 octobre 2008.**

Il y avait aussi ceux pour qui l'élection de Barack Obama représentait un danger économique et social pour la nation : « Vous allez voir il va prendre l'argent de ceux qui travaillent pour donner aux pauvres ! » Ou encore « Obama veut piquer notre retraite [...] ! »<sup>146</sup>.

---

145 Pendant sa campagne électorale, et par coïncidence pendant mon séjour à Saint Louis Barack Obama a réalisé une allocution qui a rassemblé environ 100.000 personnes à la Grande Arche. Ce meeting fut largement médiatisé. Cela peut s'expliquer par le fait que le Missouri est considéré comme étant un « swing state », autrement dit, une sorte de baromètre politique. En effet, depuis 1904, cet État de 5,8 millions d'habitants grand comme un tiers de la France a toujours voté pour le vainqueur de la présidentielle, avec une seule exception en 1956 (préférant Adlai Stevenson à Dwight Eisenhower), en 2004 il a voté Bush. Autrement dit, un État qui devait être à tout prix conquis par Barack Obama. Selon Peter Kastor, professeur d'histoire et de culture américaine à l'université Washington de Saint Louis: « Les grandes cultures politiques régionales se fondent ici », explique-t-il, en découpant le Missouri en rouge et bleu. Les deux grandes métropoles, Saint Louis à l'est et Kansas City à l'ouest, représentent une projection de l'Est américain, où les démocrates dominent largement « une culture politique urbaine agressive. » Le Sud, avec ses champs de coton et ses « mega-churches » activement impliquées dans la mobilisation électorale, ressemble à la « ceinture de la Bible » et reste un bastion républicain inexpugnable. Le Nord reflète le Midwest, empruntant à la « ceinture du maïs » dans sa partie rurale conservatrice et à la « ceinture de la rouille » démocrate dans ses régions industrielles en déclin. L'Ouest compte de grands espaces où l'on élève le bétail en cultivant une méfiance viscérale du gouvernement fédéral... « Bienvenue dans le Midwest, résume Peter Kastor. Ou, si vous préférez, dans l'État de l'Est le plus à l'Ouest. » Cf. : GELIE, Philippe : « Pas de meilleur État que le Missouri pour la politique » in Journal Le Figaro.fr [online] « <http://www.lefigaro.fr/elections-americaines-2008/2008/10/07/01017-20081007ARTFIG00060-pas-de-meilleur-etat-que-le-missouri-pour-la-politique-.php> » Consulté en juillet 2008.

146 Propos recueilli d'un Français expatriés aux États-Unis depuis des nombreuses années.

J'ai eu l'occasion de discuter également avec un certain nombre de brésilien vivant, légalement ou illégalement aux Etats Unis, pour ces personnes, principalement celles vivant dans l'illégalité, l'arrivée de Barack Obama au pouvoir signifiait l'espoir d'obtenir le droit de vivre aux Etats-Unis dans la légalité, de ne plus avoir à adopter des solutions d'extrême risque pour entrer dans le pays, de pouvoir amener ses enfants, laissés au Brésil depuis une, deux voire plusieurs années aux soins d'une tante, d'une grand-mère. Tous étaient convaincus que les nouvelles lois sur l'immigration seraient, comme l'avait promis lors de sa campagne Barack Obama, l'occasion de régulariser la situation des clandestins vivant dans le pays ; pour mémoire en 2008, on comptait environ douze million d'illégaux aux Etats Unis<sup>147</sup>.

Des commentaires sur l'ascension de ce « fils d'un noir du Kenya et d'une blanche du Kansas »<sup>148</sup> au plus haut poste politique aux États-Unis et les répercussions que celle-ci a pu provoquer tant au niveau nationale qu'au niveau international sont nombreuses, les énumérer n'est pas l'objet de cette étude. Néanmoins, « ce qui a commencé comme un chuchotement a gonflé jusqu'à devenir un chœur [...] <sup>149</sup> » l'inimaginable, l'impensable, il y a encore quelques années est devenue réalité. Le mythe du président américain Noir est sorti des scénarios de films de science fiction ou de catastrophes hollywoodiens<sup>150</sup> pour devenir une réalité, pour prendre place à la Maison Blanche et devenir le symbole d'une Amérique peut-être en quête de changement.

Si les différents contraintes connues avant et dès mon arrivée en Amérique m'avaient donné, *a priori*, le sentiment d'avoir raté un temps précieux en ce qui concerne le travail de terrain, *a posteriori* et avec le recul je me suis rendu compte que j'étais une privilégiée de pouvoir assister aux étapes finales de cette « saga » politique, qu'en réalité ma démarche ethnographique avait commencé au moment même où j'ai pris l'avion de Paris vers les Etats-Unis. Bien que le contact, à proprement parler, avec l'objet d'analyse i.e., le cirque social, s'est fait un peu plus tard que prévu, le contact avec le terrain, avec la société américaine, s'est fait très rapidement. En effet, le fait d'être confrontée à un certains nombre de difficultés, les multiples négociations et stratégies de contournement que j'ai dû mettre en place m'ont permis dès le départ de me mettre dans le bain, d'avoir mais aussi de donner une

---

147 En raison de la crise financière que frappe le pays durant l'exercice budgétaire 2010 (qui va d'octobre 2009 à Septembre 2010) selon l'Agence de protection des frontières (CBP), une baisse de 17% par rapport à la période précédente et une chute de 54% par rapport à 2004 des illégaux dans le pays fut observée.

148 Propos de Barack Obama à l'occasion de son fameux discours prononcé le 18 mars à Philadelphie.

149 Idem

150 Coïncidence ou pas la plupart de films américains où le président des Etats Unis est afro-américain, sont des films de science fiction ou filme catastrophe : *Deep Impact*, la série *24 heures Crhono*, 2012

lecture de ces contraintes et faits observés à la fois en tant qu'étrangère, en tant que noire, en tant que femme, en tant que brésilienne et en tant que chercheur sur la réalité socioculturelle, et politique américaine. Par ailleurs, au long de cette étude, j'ai été doublement privilégiée dans la mesure où l'année d'après, soit en 2010 j'ai eu l'occasion de vivre une nouvelle élection présidentielle mais cette fois-ci au Brésil et où cette fois-ci une femme fut élue présidente du pays.

Si aux Etats-Unis, la crainte des nouveaux attentats m'ont mis face à une administration plus tâtilonne et m'a contrainte d'établir des ajustements de stratégie afin de mener mes enquêtes, au Brésil c'est la violence et le comportement humain en espace urbain, qui m'ont permis de comprendre le scénario dans lequel les cirques sociaux émergeaient et m'ont obligée à adopter d'autres stratégies pour mener ces recherches.

## SUR UN FIL TENDU

Dans le projet initial de cette étude, je comptais mener mes enquêtes ethnographiques à Salvador de Bahia, mais pour des raisons diverses, j'ai fini par mener celles-ci à Rio de Janeiro ma ville natale. Le choix de Salvador de Bahia s'est fait pour différentes raisons. Premièrement c'est une affirmation faite par Erminia Silva à l'occasion d'une interview réalisée lors d'un premier travail de terrain à Rio de Janeiro avec elle. Selon Erminia Silva, au Brésil, jusqu'aux années 1950 le nombre d'artistes circassiens noirs, mulâtres et indiens était significatif dans différentes cirques et régions du pays. Après les années cinquante, ceux-ci sont devenus moins représentatifs dans les cirques circulant entre le Sud, Sud-est et Centre-ouest du pays et plus importants dans ceux sillonnant les régions Nord et Nordeste.

Lorsque j'ai entendu ces affirmations, j'ai cherché à comprendre le contexte dans lequel se trouvait le Brésil au moment de ce changement. Entre la fin des années 40 et jusqu'aux années 1960 le pays était devenu le terrain privilégié des recherches sur les relations interethniques<sup>151</sup>. Ces études parrainées par l'UNESCO et connues sous le nom de *Projet Unesco*, ont été réalisées dans les régions Nordeste et Sud-est du pays<sup>152</sup>. L'objectif de ces études, c'était de rendre intelligible les tenants et les aboutissants de la deuxième Guerre Mondiale, de remettre en question les fondements du racisme scientifique, de réfuter et de rejeter les doctrines et idéologies racistes qui ont abouti à l'extrême de la cruauté humaine, l'Holocauste. Plusieurs spécialistes se sont réunis et ont travaillé sur ce thème et ont conclu que le Brésil était un lieu de convivialité dans le mélange racial. Malgré l'existence de certaines tensions et la persistance de certains préjugés, le conflit racial n'était pas

---

151 En effet, la persistance du racisme aux Etats-Unis et en Afrique du Sud, le début de la Guerre Froide, le processus de décolonisation africaine et asiatique rendait les discussions sur le racisme des questions de l'actualité. Le Brésil grâce au mythe de la démocratie raciale devient en quelque sorte un des piliers, une référence idéologique en matière d'intégration raciale. Cf. : MAIO, Marcos Chor. *O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50*. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 1999, vol.14, n.41 [cited 2010-11-10], pp. 141-158 . Available from: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091999000300009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000300009&lng=en&nrm=iso)>. ISSN 0102-6909. doi: 10.1590/S0102-69091999000300009.

152 Ce projet fut adopté pendant la conférence organisée par l'Organisation des Nations Unies pour l'Education et la Culture, à Florence, en mai 1950. Des recherches ont été menées dans d'autres pays de l'Amérique Latine notamment le Mexique. Entre les différents travaux réalisés nous pouvons citer : Oracy Nogueira, « Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem », *Symposium Etno-sociológico sobre comunidades humanas no Brasil*, Separata dos Anais XXXI Congresso Internacional de Americanistas (1955); Florestan Fernandes et Roger Bastide, *Branços e pretos em São Paulo* (1959); Fernando Henrique Cardoso et Octavio Ianni, *Cor e Mobilidade Social em Florianópolis* (1960); Octavio Ianni, *As metamorfoses do escravo* (1962); Charles Wagley : *Races et Classes dans le Brésil rural* (1952), Thales de Azevedo : *Les élites de couleur dans une ville brésilienne* par (1953) et l'étude de Michel Leiris, *Contacts de civilisation en Martinique et en Guadeloupe* (1955) entre autres.

structurant<sup>153</sup>. Les résultats, visibles, de ces études contribuèrent à la consolidation du mythe de la démocratie raciale au Brésil. En lançant ces études, l'Unesco s'est placée dans une position délicate puisqu'elle prenait pour postulat que les situations qu'elle se proposait d'étudier étaient positives, alors que les enquêtes menées ont dans l'ensemble révélé le contraire<sup>154</sup>

En ce sens, le cadre décrit par Erminia Silva me semblait intéressant à double titre. Premièrement parce qu'il suggérait un processus migratoire interne atypique dans la mesure où au Brésil celui-ci s'est le plus souvent fait dans le sens inverse, i.e., Nord-Sud. Entre les années 1950 et 1990 les capitales situées au sud et sud-est du pays virent affluer, par vagues successives, des émigrants attirés par l'imaginaire d'une Terre promise, un imaginaire bien souvent démenti par les conditions d'existence rencontrées, bien moins magiques que celles idéalisées<sup>155</sup>. Les propos du Clown Benedito, habitant du Morro Dona Marta, une des favelas de Rio de Janeiro<sup>156</sup>, montrent l'effet désorganisateur que peut avoir sur un individu le passage d'une forme ancienne à une forme nouvelle d'organisation sociale si celui-ci n'est pas dirigé consciemment et rationnellement<sup>157</sup> :

« Lorsque je suis arrivée ici, j'ai eu de problèmes sérieux de santé, de problèmes mentaux. Vous imaginez, je venais du Nordeste, là je connaissais tout le monde, je m'amusais avec des animaux, nous avions une vie simple mais beaucoup plus facile qu'ici. [...] Lorsque je suis arrivée ici à Rio de Janeiro je me suis vu entouré par le concret de la ville, dans la favela je me suis vu confronté à la violence, beaucoup de violence et aux drogues [...] <sup>158</sup>»

Des témoignages comme celui du clown Benedito, dont je parlerais plus amplement au cours de cette étude, j'ai eu l'occasion d'en entendre, de manière informelle, à plusieurs reprises notamment lorsque j'ai visité d'autres favelas. Les favelas de Rio de Janeiro, ainsi que les quartiers plus écartés du centre ville et qui sont peuplés par des migrants, comme le

---

153 AGIER, Michel. : « Brésil, épopée métisse » in *Autres Brésils : un décryptage de la société brésilienne pour un public francophone* ; Compte-rendu de l'intervention de Michel Agier à Sciences-Po le 15 mars 2004, par Marie Vidal et Genevieve Kidd-Bouchard, dans le cadre du cours "Brésil, la diversité comme identité". [on line] : consulté le 08 juin 2009.

154 MAUREL Chloé « « La question des races » », *Gradhiva*, 5 | 2007, [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2010. URL : <http://gradhiva.revues.org/815>. Consulté le 24 septembre 2010.

155 Pendant la période comprise entre 1950 -1990 le nombre de villes avec plus de cent mil habitants a passé de onze à quatre vingt-quinze, représentant 48,7% de la population urbaine du pays.

156 En 2005, la ville de Rio de Janeiro comptait 750 favelas cadastrées distribuées sur cinq zones ou *Área de Planejamento (AP)* comme suit : AP1 – Centro - 63 favelas ; AP2 Zona Sul - 52 favelas ; AP3 Zona Norte - 312 favelas; AP4 Barra e Jacarepaguá - 150 favelas; AP5 Zona Oeste - 173 favelas. Source: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro - Instituto Pereira Passos "Coleção Estudos da Cidade" IPP/DIG – SABREN e Cartografia digital in - *Rio Estudos* n° 233 - Decembre 2006; 50 p.

157 ZNANIECKI F, Thomas W.,, *Le paysan polonais en Europe et en Amérique*, Paris, Nathan, 1998. P. 95

158 Benedito est arrivée à Rio de Janeiro, encore enfant, accompagné de sa mère et dix frères. Il n'a plus jamais rencontré son père ayant quitté le nord-est quelques années auparavant pour « *tentar a sorte* » à Rio de Janeiro.

Clown Benetido, des hommes et de femmes qui se sont rendus seuls ou accompagnés par leur famille dans les grandes villes pour tenter leur chance. Ces récits de vie, de même que la concentration incontestablement importante d'individus venus du Nord et du Nordeste du pays dans les favelas de Rio de Janeiro ou dans les quartiers les plus retirés et moins bien desservis de la ville m'ont semblé en contradiction avec l'observation faite par Erminia Silva et avec l'affirmation que des artistes noirs se seraient concentrés au Nord et Nordeste du pays. Ceci m'a amenée à me demander si les déplacements Sud-Nord des artistes noirs, mulâtres et indiens, cités en amont, furent significatifs et spontanés ou tout simplement si ceci n'avait pas été, comme pour les études de l'Unesco mentionnées en amont un choix de postulat.

Pour vérifier si la tendance observée par Erminia était toujours d'actualité, il fallait que je mène mes enquêtes au Nordeste. En m'appuyant sur ces éléments, les propos d'Erminia Silva, les études de l'Unesco, j'ai choisi Salvador de Bahia comme terrain privilégié pour mener ces recherches au Brésil. Lors de mes différents contacts avec des artistes et/ou des organisations sociales au Brésil et au Canada le nom de l'école *Picolino de Artes do Circo* est revenu sans cesse. En 2005 une étude du marché des arts du spectacle au Brésil conduite par l'*Articultura* et commandée par le ministère du Patrimoine Canadien, par le programme de Routes commerciales dressait un bilan du marché culturel dans toutes les régions du Brésil<sup>159</sup>. L'école Picolino est alors citée comme exemple d'école qui développe des projets sociaux pour les jeunes en situation de risque et d'exclusion dans la capitale bahianaise. Grâce à l'opportunité du projet mis en place par cette école, un élève était parvenu à travailler pour le Cirque du Soleil.

Lorsqu'on arrive à Salvador de Bahia après avoir passé quelques mois aux Etats-Unis c'est un véritable choc culturel et, même si en tant que chercheur on essaie de garder un regard « neutre », on ne peut pas s'empêcher de sentir et de ressentir certaines choses. Ces sentiments, qu'on le veuille ou pas, ont une incidence importante sur le travail qu'on va réaliser et sur ses résultats. Je me souviens que lorsque je suis arrivée à Bahia ma famille et moi nous avons été reçus par une amie qui était installée depuis six mois à Salvador, cette

---

159 En mai 2001, dans le cadre de son investissement de 500 millions de dollars intitulé *Un avenir en art dans les arts et la culture du Canada*, le gouvernement du Canada a annoncé une série de projets pour assurer la croissance et le développement de la culture canadienne. Le programme Routes Commerciales, doté d'un budget de 23 millions de dollar sur trois exercices, a été officiellement lancé le 28 novembre 2001. Outre accroître les marchés étrangers du secteur canadien des arts et de la culture, l'objectif stratégique de ce projet était de veiller à ce que les entrepreneurs des secteurs culturels puissent tirer le meilleur parti des occasions d'affaires internationales tout en minimisant les risques associés à l'évolution rapide de l'économie mondiale. Un rapport détaillé sur ce programme fut publié en 2003. En 2008 ce programme a été aboli. Cf. : Ministère du Patrimoine Canadien. : *Evolution formative du programme Route Commerciales : Rapport Final*. Ottawa, 2003 102 p.

amie avait vécu plusieurs années en France. Je me souviens que son premier commentaire sur la ville de Salvador fut comme une douche froide : « Tu vas voir ce qu'est devenu Salvador, on dirait une bande de sauvages ! Les gens n'ont pas d'éducation, la ville est sale, la violence est à chaque coin de rue, Salvador est devenu une horreur [...] Tu le verras ! »

Un peu plus tarde, cette amie nous a conduit, à Barra, dans l'appartement que j'avais loué par Internet quelques mois auparavant. Barra est un quartier traditionnel de Salvador. D'après les informations d'amis, d'agents immobiliers et d'inconnus c'était un bon quartier et, plus important encore, pas très loin du cirque social où je mènerais mes enquêtes. Lorsque nous sommes arrivées, à Salvador et plus tard à Barra, nous avons été surpris par le bruit : bruit de klaxons, bruit de moteurs, des pots d'échappements mal réglés ou réglés à cette fin, i.e., pour faire du bruit, pour montrer « la puissance » de la voiture, bruit des freinages brusques et celui des conversations animées par les passants. Je dois avouer que ma famille et moi-même, nous avons tous été abasourdis par le bruit, par l'activité fiévreuse et par l'organisation particulière qui régnait ici<sup>160</sup>.

Nous sommes arrivés à l'appartement et une nouvelle surprise, une surprise qui peut arriver dans n'importe quel pays du monde, en effet entre les photos envoyées par le propriétaire de l'appartement et l'état de celui-ci il y avait une grande différence ; bien que très grand et selon le propriétaire « bien localisé,<sup>161</sup> » l'appartement était assez vétuste. Malgré mon mécontentement comme il s'agissait d'une location provisoire, juste le temps de trouver autre chose, nous nous sommes accommodés comme nous avons pu.

Lorsque le propriétaire s'est rendu compte que mon mari était français, celui-ci a voulu revoir le prix du loyer à la hausse et modifier certains accords passés verbalement, par exemple : le garage n'était plus inclus dans le prix du loyer ; il nous réclamait une caution, l'équivalent d'un mois de loyer, en espèces, il voulait absolument que nous engagions sa femme comme femme de ménage pendant la durée de notre séjour dans son appartement.

Après l'épisode du logement, l'heure était venue pour nous de (re) découvrir Salvador. Le lendemain matin, nous sommes partis repérer et rechercher un quartier qui

---

160 Aux Etats-Unis, partout où nous avons stationné notre camping car que ce soit dans un camping à Las Vegas, à New York, sur un parking du Wal-Mart ou dans un Parc national comme le Yosemite le respect d'observer le silence à partir d'une certaine heure était appliqué. A titre d'exemple, une fois dans un camping nous avons été convié à prendre un apéritif avec des américains, à 22 heures comme nous rigolions et parlions un peu plus fort une « voisine » est venue nous demander d'arrêter de faire du bruit, les américains se sont excusés auprès de cette femme et notre apéritif a pris fin. Ayant voyagé en Camping-Car à travers la France et dans différents pays d'Europe je peux affirmer n'avoir jamais vu quelque chose de comparable auparavant.

161 En effet, l'appartement était situé au cœur de toute sorte d'animation : des nombreux bars avec musique, des boîtes de nuits, point de taxi, point de prostitutions ... « La totale ! »

pourrait correspondre à nos besoins : il fallait qu'il soit près de l'école Picolino, qu'il soit agréable à vivre et offre une certaine sécurité ceci était un critère important, dans la mesure où nous avions avec nous notre fille adolescente, et en même temps c'était le critère le plus difficile à satisfaire.

Cela n'était pas la première fois que j'allais à Salvador de Bahia. J'avais eu l'occasion de visiter la ville en 1995, avec mon époux. A cette occasion nous avons passé deux semaines dans un quartier relativement neuf assez aéré, avec des infrastructures plus adaptées et plus modernes. Nous étions également dans un contexte différent, nous étions en vacances, chez des amis qui ont toujours vécu à Salvador, qui savaient où nous amener ou pas, qui savaient également comment nous faire profiter des points attrayants de la ville et nous éviter les plus déplaisants.

Cette fois-ci, nous étions « seuls » nous découvrons Salvador dans ses interstices dans ses limitations et possibilités à travers nos propres perceptions et interprétations. En outre, nous venions d'arriver d'un pays où, l'organisation et le respect des règles émanent d'une culture civique traditionnelle, fondée sur la nécessité de transmettre des connaissances concernant les règles de la vie sociale (comportements attendus du citoyen dans la société) et le fonctionnement des institutions était très rôdé<sup>162</sup>. Ainsi, les expériences vécues pendant ce voyage étaient encore très présentes dans nos esprits. Bien qu'étant moi-même brésilienne, la ville de Salvador éveillait en moi des sentiments contradictoires, un sentiment d'étrangeté : je me sentais étrangère. Ce sentiment d'étrangeté, d'inconfort ont augmenté au fur et à mesure que je découvrais la ville et lorsque que j'étais confrontée à des questions pratiques comme par exemple, louer un appartement, faire un transfère bancaire. Je pense que ces expériences méritent d'être décrites car celles-ci donnent un aperçu de la société bahianaise.

Avant de prendre contact téléphonique avec l'école Picolino je voulais me débarrasser des toutes les questions disons techniques et administratives afin de pouvoir avoir l'esprit tranquille pour démarrer mon enquête. Ainsi deux ou trois jours après notre arrivée à Salvador nous avons commencé à rechercher un appartement à louer. Je me souviens avoir consulté différentes agences immobilières, avoir questionné directement les concierges des bâtiments avoisinants ou dans d'autres quartiers. En ce qui concerne les agences

---

162 AUDIGIER F. : « Enseigner la société, transmettre des valeurs : la formation civique et l'éducation aux droits de l'homme : une mission ancienne, des problèmes permanents, un projet toujours actuel ». In *Revue française de pédagogie*, n° 94, p. 37-48. Cité par Mc Andrew Marie, Tessier Caroline, Bourgeault Guy. « L'éducation à la citoyenneté en milieu scolaire au Canada, aux Etats-Unis et en France : des orientations aux réalisations ». In: *Revue française de pédagogie*. Volume 121 N°1, 1997. pp. 57-77. [online] [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfp\\_0556-7807\\_1997\\_num\\_121\\_1\\_1146](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfp_0556-7807_1997_num_121_1_1146) consult2 le

immobilières, j'ai été un peu surprise de la manière dont ils traitaient leurs futurs clients. Une fois nous sommes arrivées dans une agence, il était environ onze heures, deux agents discutaient calmement, lorsque mon mari et moi sommes entrés dans l'agence les deux agents sont restés assis. Nous, nous sommes présentés, avons spécifié nos besoins ainsi que le montant que nous acceptions de payer : comme je n'ai pas de bourse pour conduire mes recherches ce critère était important. Avec ces informations un des deux agents immobiliers nous a proposé trois ou quatre appartements à visiter. Comme nous ne connaissions pas la ville, nous avons demandé un plan afin de mieux repérer les appartements à visiter. Etonnés par notre demande ils nous ont conseillé d'acheter un dans une librairie ou dans une « *banca de jornal*<sup>163</sup> ». Lorsque j'ai demandé si nous pourrions visiter quelques appartements la jeune femme nous a répondu :

« Pas de problème, je vous donne les clés mais n'oubliez pas qu'il faut que les clés soient de retour avant la fermeture de notre bureau. Autrement nous serons obligés de vous faire payer une amende. »

Je lui ai demandé alors, si quelqu'un pouvait nous accompagner et ainsi nous faire connaître un peu le quartier. A cela elle m'a répondu :

« Ici nous ne travaillons pas comme ça ! Vous allez visiter les appartements et, lorsque vous viendrez pour rendre les clés, si l'un d'entre eux vous intéresse, à ce moment-là, on vous donne toutes les informations. Si vous avez des doutes pour arriver aux adresses, vous pouvez prendre un taxi à la sortie du shopping, ils ne sont pas chers<sup>164</sup> »

Nous avons constaté que ce comportement était commun dans plusieurs agences. Pendant ces visites, nous nous sommes livrés à une véritable course contre la montre dans la mesure où nous n'avions le droit de garder les clés que pendant deux heures, au-delà de ce temps, soit on devait appeler l'agence et demander un peu plus de temps, soit on devait payer une amende, comme à cette occasion nous ne disposions pas d'un téléphone, nous avons été obligés de courir et de courir sous le soleil pas clément de Salvador. Lors de ces prospections, nous avons été confrontés à une méthode de travail particulière, mais à laquelle nous pouvions nous adapter. Par contre cela a été beaucoup plus difficile de comprendre les prix très élevés des loyers, les comportements agressifs des agents ainsi que de la ville (qui semblait prête à éclater à tout moment). L'agressivité latente qui s'est emparée, à mes yeux,

---

163 Il s'agit d'un petit kiosque où sont vendus les journaux, magazines et etc.

164 Ce renseignement était erroné car les taxis étaient assez chers, principalement aux heures de pointe où tout est bloqué.

de Bahia n'est pas un cas isolé : elle est présente dans tout le pays. L'indifférence à laquelle nous faisons face, tous les jours, est, me semble-t-il, un révélateur de notre propre déshumanisation.

Quelques jours après m'être installée à Barra, Salvador, j'ai assisté, par la fenêtre de mon appartement, à une scène qui m'a beaucoup choquée. Il était six ou sept heures du matin un samedi, lorsque j'ai entendu des cris. J'ai couru vers la fenêtre et là j'ai vu un homme frapper violemment une femme ; d'après l'accoutrement de celle-ci et le carton qu'elle tenait précieusement à la main, il devait s'agir d'une sans abri. Pendant que l'homme la frappait et l'insultait sans retenue, la femme vociférait et essayait de rendre les coups. J'ai remarqué que, à quelques mètres de là, un ou deux hommes, assistaient, impassibles, à la scène. J'ai remarqué également que comme moi quelques personnes observaient la scène de leur fenêtre, je ne sais pas si comme moi elles n'avaient pas un téléphone, mais toujours est-il qu'aucun policier n'est apparu. Au bout de quelques minutes, la femme est partie en courant et en criant, je pense qu'elle était blessée. Son agresseur quant à lui criait :

« Je te l'avais dit de ne plus venir te coucher ici, si tu reviens, je te taperai à nouveau ».

Un peu plus tard, lorsque je suis descendue pour faire quelques courses j'ai profité pour demander au concierge s'il savait ce qui s'était passé. Il m'a répondu qu'une personne qui travaillait dans le bar à côté de notre immeuble avait « tabassé » une sans-abri parce que celle-ci avait passé la nuit dans l'enceinte du bar. Il ajouta, en rigolant, que cela arrivait souvent.

La scène et l'indifférence dont témoignaient ce concierge mais aussi les personnes qui ont assisté de près ou même de loin à la scène, mettaient en exergue la banalisation de la violence, ou plus particulièrement la banalisation de la violence associée à la position socio-économique de l'individu. Ainsi, sous prétexte que cette femme était une sans-abri elle pouvait se faire « tabasser » en toute impunité, sa condition sociale lui avait oblitéré, aux yeux de la société, à la fois toute sa dignité et toute son « humanité ». Ce constat m'a amenée à m'interroger sur les cirques sociaux, lieu fréquenté par des exclus, par des individus sans-abri, comme la femme en question, par des délinquants, etc... Quel regard peut porter la société sur ces espaces ? De même que sur les spectacles issus de celui-ci ? Quels sont les effets produits par ces cirques sociaux sur les individus les fréquentant en tant que « bénéficiaires primaires » et sur la société en tant que « bénéficiaire secondaire » ?

On se rend bien compte qu'aujourd'hui on ne prête plus attention à la violence ou à la souffrance à côté de soi. J'ai pu observer au Brésil, que la culture du don, dans ce pays, est plus disposée à se mobiliser pour envoyer des dons aux victimes des séismes au Chili ou à l'Haïti qu'aux victimes des séismes sociaux qui ont lieu quotidiennement au sein de son propre pays<sup>165</sup>.

Comme l'observa Patrick Declerck en parlant du cas de sans abri en France « la société ne tient pas à soulager la souffrance des personnes sans-abri, mais avant tout à mettre en scène une leçon de moralité publique [...]. Le spectacle de leur souffrance sert de leçon de moralité publique aux esclaves volontaires que nous sommes. Il nous dit « Regardez ce qui va vous arriver, si vous vous laissez dériver en dehors du champ de la normalité et de ses obligations [...]»<sup>166</sup>.

Compte tenu de tous ces éléments et du leitmotiv de la plupart des cirques sociaux, à savoir ne pas former des artistes, mais faire de ces lieux un espace de communication pour ceux qui en ont le plus besoin et leur apprendre à travailler ensemble, je m'interrogeais de plus en plus sur le rôle de ces cirques dits sociaux. Seraient-ils les laboratoires visibles de ces dérives, la scène privilégiée pour ces leçons de moralité ?

Pour revenir sur cette question de l'indifférence face à violence, les journaux brésiliens, révèlent des faits qui illustrent à la fois la banalisation et la médiatisation de la violence: violences conjugales qui finissent en meurtre, parricides, matricides, infanticides, violence dans l'école, dans les rues sans compter bien entendu les vols, les homicides liés aux trafics de crack, en hausse au Brésil. Certains de ces « faits divers » éclatent au grand jour notamment lorsque ceux-ci impliquent des célébrités ce fut le cas, par exemple, du gardien de but, afro-brésilien, d'une des plus grande équipe de football de Rio le Flamengo. L'ancien gardien de but Bruno, actuellement en détention, a été accusé d'avoir été l'instigateur de la disparition d'une de ses ex-petites amies. Ce cas aux rebondissements macabres a fait pendant plusieurs mois la Une des médias brésiliens.

Ce cas, dont la trame était digne d'un feuilleton brésilien, était l'objet de discussions et de polémiques partout, dans les rues, dans les bars, dans les foyers,... Chacun donnait sa version des faits, chacun pensait être capable de comprendre l'incompréhensible. Les avis étaient partagés, Bruno était tantôt coupable, tantôt une victime. Victime de son succès,

---

165 A titre d'exemple, en 2010, le Brésil a consenti une aide d'urgence de US\$ 5 millions à l'Haïti

166 DECLERCK, Patrick. : *Les naufragés avec les clochards de paris* ; Col. Terre humaine : Paris : Plon ; 2001 468p.

victime de son passé et du stigma de ses origines. Dans les médias, dans les rues tout le monde parlait de trahison mais d'une trahison qui n'était pas uniquement celle commise par le mari envers son épouse. Bruno, le garçon issu d'un milieu pauvre, devenu star du football national, avait trahi des millions de brésiliens.

Le « Caso Bruno » comme les médias ont pris l'habitude de présenter les faits, est un exemple parmi tant d'autres de la médiatisation de la violence : un phénomène en partie lié au changement de nature de la violence, qui cesse d'être un fait de déviance exceptionnel pour se hausser au statut de fait social, largement incorporé à la vie quotidienne<sup>167</sup>.

Mais que se passe-t-il lorsque cette violence touche des individus en situation d'exclusion sociale, des anonymes comme l'épisode de la femme sans abri cité en amont ? Que se passe-t-il lorsqu'on croise dans les rues des enfants ou des familles entières sans abris, en situation de rue depuis de générations ? Que se passe-t-il lorsqu'un artiste de cirque, Noir et habitant dans une favela, est abattu, « par erreur », par la police brésilienne<sup>168</sup> ? Que se passe-t-il lorsque nous nous arrêtons à un feu rouge et qu'un enfant, ou un jeune adulte se met à jongler devant nos yeux ?

A Salvador de Bahia et à Rio on a tendance à fermer les vitres de nos voitures, à verrouiller les portes, à faire semblant de ne pas les voir et à démarrer le plus rapidement possible. Dans les rues de Salvador, comme dans celles de Rio, ces acrobates du quotidien sont nombreux. Malheureusement, le côté artistique et la dextérité de leur geste passent inaperçus en raison du cadre et du contexte particulier où ils exercent leur « métier ». Plutôt que des artistes ils sont perçus comme des marginaux. Pour les cirques sociaux, ils ne font pas partie de leur « projet », ils donnent même une image négative des projets.

Pendant ma période d'approche la ville de Salvador à la recherche d'un appartement ou tout simplement lors de mes promenades de « loisirs » j'ai eu l'occasion d'observer un

---

167 MACE, Eric et PERALVA, Angelina, « Jacobinisme vs. Industrie culturelle médiatisation de la violence en France et au Brésil », in *Cultures & Conflits*, 59, automne 2005, [En ligne], mis en ligne le 14 février 2006. URL : <http://conflits.revues.org/index1897.html>. Consulté le 13 novembre 2010.

168 En 2008, le circassien Ricardo Matos dos Santos âgé de 21 ans, ancien élève de l'école Picolino de cirque - résidant de la favela Bate Facho à Salvador- fut abattu par huit coups de feu par la police. Cet assassinat a provoqué beaucoup d'indignation au sein de la favela, de l'école de cirque et de quelques ONGs à Salvador. Ricardo était considéré un exemple de réussite. En effet, il est arrivé à l'école Picolino, par indication du projet Axé (projet social travaillant avec des enfants en situation d'exclusion social depuis 1990), alors qu'il avait treize ans, il fut promu en tant que Instructeur d'arts circassiens en 2005 et, en 2008, il venait de se faire engager en tant qu'acrobate par une compagnie française, Le Cirque. Selon une note publiée dans le Journal *A tarde*, écrite par Anselmo Serrat, coordinateur de L'école Picolino, Ricardo fut tué par la barbarie qui s'est installée à Salvador. Malheureusement, Ricardo accumulait un certain nombre de stigmas : être Noir, habiter dans une favela, être artiste de cirque, tout cela le mettait dans la ligne de mire à la fois de l'exclusion, du racisme et discriminations sources de la violence urbaines SERRAT, Anselmo. : « Nota da Escola Picolino de Artes do Circo » *Journal A tarde Online* [En ligne] 2008, mis en ligne 24 janvier 2008 ; consulté le Juin 2009 ; URL <http://www.atarde.com.br/cidades/noticia.jsf?id=827653>

certain nombre d'exclus : des SDF qui erraient dans la ville, des enfants d'âges divers qui vendaient tout et y compris leur corps, des mendiants, infirmes, qui dormaient sur des cartons ou à même le sol à côté ou pas loin des détritiques les plus divers. J'ai eu l'occasion d'observer ces situations du quotidien qui sont vécues et perçues dans la plus totale indifférence. C'est avec ces images de la vie quotidienne, des contextes et des manifestations diverses de l'inégalité et de l'exclusion que je me suis rendu pour la première fois à l'école Picolino de circo. Le cadre dans lequel s'insérait ce cirque dans le paysage de ville, la pauvreté qui l'entourait et en même temps le sourire innocent des enfants qui jouaient dans cet espace m'a fait penser à une chanson de Charles Aznavour *Emmenez moi* et à l'idée que la misère est plus supportable au soleil. Et non, elle ne l'est pas !

L'objet d'analyse dont il est question dans cette étude porte sur le cirque social, sur les pratiques formelles ou informelles mises en place par des acteurs sociaux liés, directement ou indirectement, par passion ou par affinité à cette pratique artistique et dont l'objectif premier, comme je le montrerai au long de cette étude, n'est pas de créer des artistes de cirque mais d'aider les individus faisant l'objet d'une forte stigmatisation et vivant des situations marquées par le danger, la violence, l'exclusion et/ou la souffrance, à sortir de ces situations.

Si, au premier abord, les expériences personnelles que j'ai essayé de décrire jusqu'ici semblent ne pas avoir un lien direct avec l'objet de ces recherches, et peuvent même apparaître comme une envie déplacée de parler de soi et de ses expériences personnelles, cette démarche me semble néanmoins un exercice dans la mesure où comme l'observe François Laplantine la description ethnographique n'est jamais un simple exercice de transcription ou de « décodage », mais une activité de construction et de traduction<sup>169</sup>.

En effet, dans la mesure où le terrain n'est jamais un objet ou un lieu hermétique par conséquent il se nourrit et en même temps nourrit la société qui l'entoure, qu'en tant que chercheur menant un travail ethnographique je, nous, sommes assujettis à des expériences sensibles chargées à la fois d'affects, d'épreuves, que ses expériences auront, qu'on le veuille ou pas, des incidences sur le comportement et l'éthique adoptée sur le terrain de même que sur le texte qui ressortira de cette disjonction entre l'expérience et le savoir.

Alors et lorsqu'on réfléchit, si peu soit-il, on se rend compte que la critique de faits quotidiens, le souci de dégager le caractère pluridimensionnel et collectif du quotidien auquel

---

169 LAPLANTINE, François. : *L'enquête et ses méthodes : la description ethnographique* ; Paris : Armand Colin, 2010 ; p. 39

le chercheur est confronté, soumis, rend l'écriture de ces observations primordiales pour la compréhension du terrain dans sa globalité<sup>170</sup>. Le terrain en tant qu'espace matériel et symbolique (lieu où se déroulent les ateliers de cirque social : chapiteau, rue, usine désaffectée, centre de rétention, ville, favelas, etc...); le terrain comme lieu de l'observation de dynamiques, des conditions sociales de ses acteurs sociaux (enfants en situation de rue, enfants en situation d'exploration sexuelle, délinquants juvéniles incarcérés, filles-mères, homosexuels etc.)

En ce sens, l'enquête ethnographique fondée sur l'expérience de terrain et par l'implication personnelle du chercheur parmi ses interlocuteurs, ne consiste pas seulement, par une méthode strictement inductive, à collecter une moisson d'informations, mais à s'imprégner des thèmes obsessionnels d'une société, de ses idéaux, de ses angoisses<sup>171</sup>. Dans ces conditions, l'ethnographe devient une sorte de funambule, un acrobate évoluant sur un câble tendu à grande hauteur. Tout au long de son déplacement, ou de son immersion sur le terrain il va se déplacer sur un fil/terrain tendu à la recherche perpétuelle d'un équilibre parfois fragile, essayant de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie et de traduire en écriture ce qui lui a été donné à voir.

Dans le chapitre qui suit, j'ai, à travers le récit des observations faites lors de deux spectacles de cirques traditionnels, auxquels j'ai eu l'occasion d'assister à Saint-Louis dans le Missouri, celui de l'Universoul Circus (un cirque Afro-Américain) et celui du Ringling Bros. And Barnum & Bailey Circus (un cirque multiethnique), je vais essayer de montrer comment, concrètement, un cirque Blanc et un cirque Noir, s'installent premièrement dans l'espace urbain, deuxièmement dans l'imaginaire des citoyens de cette ville et comment ces choix sont directement liés à des logiques sociales qui dépassent le cadre de ces cirques.

Si on considère qu'un cirque dont la composante ethnique, tant au niveau de ses artistes qu'au niveau du public qui le fréquente, majoritairement noir, s'installe ou est installé en marge, dans des quartiers sensibles, dont les représentations sociales sont souvent liées à celle de la transgression, de la marginalité et, d'un autre côté, qu'un autre cirque dont la composante ethnique est essentiellement blanche, s'installe au cœur même de la ville dans des lieux symboliques, on constate premièrement que le choix et/ou l'imposition des lieux ne

---

170 MATTHEY, Laurent ; ROMER, Roger, « Approches plurielles du quotidien », *Articulo - revue de sciences humaines* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 24 octobre 2005, consulté le 12 novembre 2010. URL : <http://articulo.revues.org/939>

171 LAPLANTINE, François. : *L'enquête et ses méthodes : la description ethnographique* ; Paris : Armand Colin, 2010 ; p. 22

sont pas anodins. On constate deuxièmement que, selon l'espace physique et géographique où ces cirques sont installés, leurs fonctions symboliques et sociales ne sont pas les mêmes.



Figure 13 Salvador de Bahia -octobre 2009 © J-C Avrillon