

Exposition **LE CIRQUE** **fabrique de l'art moderne** **au Musée de Montmartre** **(du 16-10-2026 au 14-02-2027)**

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli(s)- des œuvres présentées)

Pendant près d'un siècle, de 1873 à 1972, le cirque fait battre le cœur de Montmartre. À quelques pas des ateliers du Bateau-Lavoir, le Cirque Fernando, devenu par la suite le Cirque Medrano, s'impose comme l'un des hauts lieux de la vie parisienne. Derrière les prouesses des acrobates, l'éclat des costumes et la magie de la piste, des générations de peintres découvrent un terrain d'expérimentation sans équivalent.

Degas, Seurat, Toulouse-Lautrec, Picasso, Chagall, Rouault, Léger et bien d'autres y trouvent bien davantage qu'un divertissement : un espace où s'inventent de nouvelles façons de regarder, de représenter le mouvement et de penser la modernité.

Longtemps, l'histoire de l'art moderne s'est construite autour des ateliers d'artistes, des manifestes théoriques et des grands courants esthétiques qui ont marqué son évolution. Le musée de Montmartre invite à en explorer une autre histoire, plus inattendue : celle du cirque comme creuset de la création. À travers un parcours chronologique scindé en quatre temps, l'exposition révèle comment le cirque a profondément nourri l'imaginaire des artistes et contribué à façonner les grands bouleversements esthétiques des XIXe et XXe siècles. Les sections se succèdent afin de présenter au visiteur l'atmosphère populaire du cirque, ses artistes qui ont habités la piste mais aussi ceux qui ont fréquentés ses bancs. Ces mêmes artistes qui sont maintenant des témoins de la théâtralité du spectacle circassien et présentent le cirque comme un véritable réservoir de formes et de figures, dont la vitalité continue d'irriguer la création artistique du XXe siècle.

À travers un parcours chronologique réunissant peintures, sculptures, dessins, affiches, costumes et objets exceptionnels, l'exposition met en lumière le rôle déterminant joué par le cirque dans l'élaboration des langages plastiques de la modernité. À Montmartre, le Cirque Fernando, devenu Cirque Medrano en 1897, constitue en effet un véritable laboratoire de nouvelles esthétiques où se croisent de nombreux artistes de tous horizons, fascinés par l'énergie de la piste et les figures qui l'animent.

Dès les années 1870, Georges Seurat trouve dans le cirque un sujet d'observation privilégié. Henri de Toulouse-Lautrec y puise une inspiration constante avant que Pablo Picasso, Fernand Léger, Marc Chagall ou Georges Rouault ne s'emparent à leur tour de cet univers fascinant. La diffraction de la lumière portée par l'arrivée de l'électricité, le mouvement des corps, les costumes chatoyants et la circularité de la piste nourrissent alors des recherches artistiques qui participent pleinement à l'essor de l'art moderne.

Le cirque dépasse largement sa fonction de spectacle pour devenir un véritable lieu d'expérimentation artistique. Dans ce « pays des cercles en action », selon l'expression de Fernand Léger, les frontières entre spectacle et création s'effacent au profit d'un dialogue fécond entre les arts. Le saltimbanque devient une figure allégorique de l'artiste moderne, tandis que la piste elle-même semble préfigurer certaines des grandes révolutions esthétiques du XXe siècle.

De la place de Clichy au boulevard Rochechouart, des baraques foraines à l'Hippodrome de Montmartre et au Cirque Medrano, c'est tout un territoire de spectacles et d'innovations qui accompagne l'émergence

de nouvelles sensibilités artistiques.

En effet, c'est tout un territoire de spectacles et d'innovations qui accompagne l'émergence de nouvelles sensibilités artistiques.

À travers cette exposition, le musée de Montmartre rend hommage à un patrimoine artistique et populaire exceptionnel. Révélant ainsi comment, sous les chapiteaux de la Butte, s'est élaborée une part essentielle de l'art moderne.

Commissariat

Pascal Jacob, Marika Maymard, Gérard Borg et Jeanne-Yvonne Borg, collectionneurs et spécialistes des arts du cirque

Avec la coordination d'Alice Silvia Legé, docteur en histoire de l'art et responsable de la conservation au musée de Montmartre

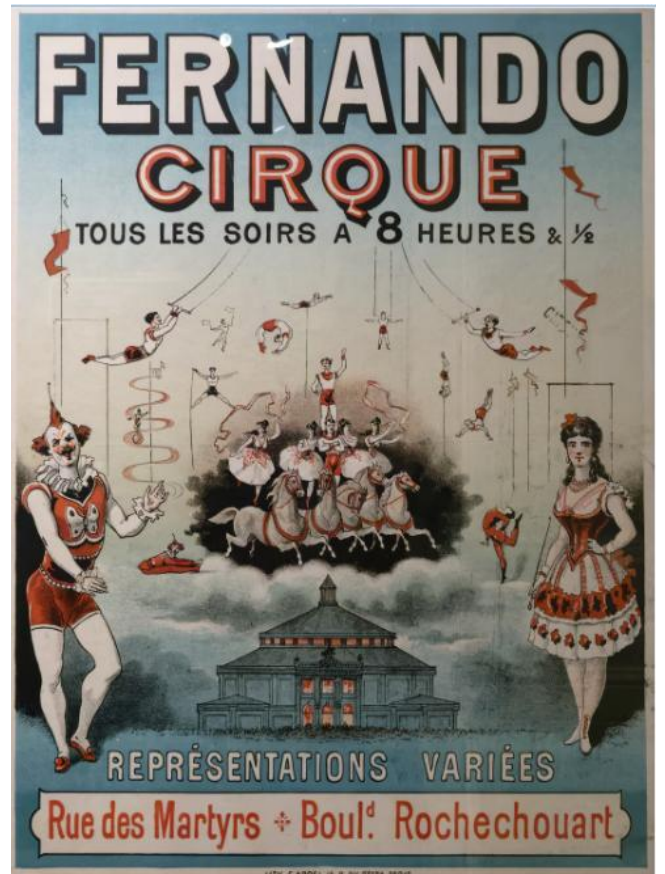
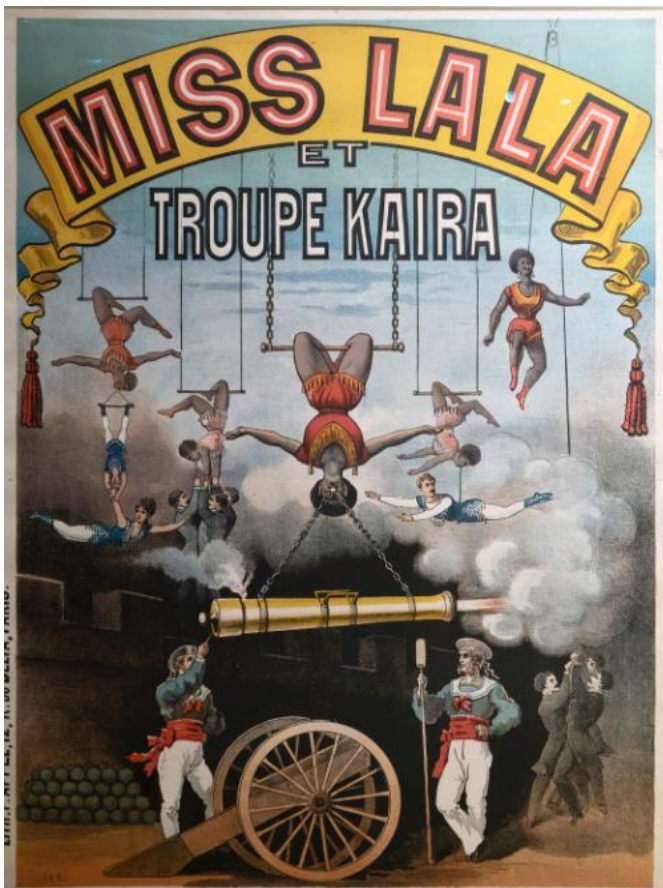
UN SOIR CHEZ FERNANDO

En 1873, l'écuyer belge Ferdinand Beert installe son chapiteau à l'angle de la rue Lallier et de la rue des Martyrs, au pied de la butte Montmartre. Deux ans plus tard, il inaugure un élégant cirque en pierre boulevard Rochechouart. Le Cirque Fernando devient rapidement l'un des lieux de spectacle les plus animés de la capitale.

L'une des spécialités de la troupe est la création de revues parodiques, qui mêlent numéros équestres, acrobaties, clowns et tableaux vivants. Le public participe avec enthousiasme : pour grossir les rangs des figurants, la direction fait appel aux habitants du quartier. Cet esprit joyeux et convivial forge l'identité du Cirque Fernando et contribue à son charme singulier.

La renommée de Fernando tient aussi à ses affiches, dont les lithographies colorées comptent parmi les plus remarquables de leur temps. Elles célèbrent les vedettes de la piste, parmi lesquelles la célèbre trapéziste Miss Lala, dont l'extraordinaire numéro, exécuté à la seule force de la mâchoire, est immortalisé par Edgar Degas dans son chef-d'œuvre *Miss Lala au cirque Fernando* (1879), conservé à la National Gallery à Londres.





DE GAUCHE À DROITE

CHARLES LÉVY*Le Cheval Barbare présenté par Louis Fernando, 1883*

Lithographie en couleurs

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des arts du spectacle, inv. AFF-17886

HENRI DÉSIÉRE JOSEPH BOUET*Medrano, le clown Boum-Boum, vers 1890*

Bois et plâtre patiné

France, musées de Châlons-en-Champagne, inv. 2021-6-3948

FRANÇOIS APPEL*Miss Lala, la femme-canon et la troupe Kaira, 1879*

Lithographie en couleurs

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, inv. ENT DN-1 (Appel, F.) - FT6

FRANÇOIS APPEL*Cirque Fernando, 1875*

Lithographie en couleurs

France, collection J.Y. et G. Borg



DE GAUCHE À DROITE

STANISLAS LÉPINE*Le Toit du Cirque Fernando, entre 1875 et 1892*

Huile sur toile

France, collection J.Y. et G. Borg

FRANÇOIS APPEL*Cirque Fernando, spectacle varié tous les soirs, 1875*

Lithographie en couleurs

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, inv. ENT DN-1 (Appel, F.) - FT6

Lorsque Ferdinand Beert plante son « parapluie », une tente déployée à partir d'un mât unique, et installe ses roulottes et ses chevaux au pied de la Butte, les habitants de Montmartre saluent cette arrivée comme la promesse de plaisirs inédits, dans un quartier où la fête constitue un contrepoint bienvenu aux misères de la vie quotidienne. En 1875, désormais connu sous le nom de M. Fernando, il fait construire un cirque en pierre, un véritable bâtiment de 35 mètres de diamètre, conçu comme un imposant polygone de seize côtés, surmonté d'une coupole de verre coiffée d'un lanterneau et précédé, sur le boulevard, d'une façade néoclassique. Le peintre Stanislas Lépine représente ici le Cirque Fernando, écloso au cœur des maisons de la Butte, tandis que l'affichiste François Appel l'illustre dans toute sa gloire, encadré par le clown Medrano et une écuyère qui invitent au rire, à l'étonnement et au rêve.



JOSEPH FAVEROT

Sur la piste du Cirque Medrano, 1912-1913

Huile sur toile

France, collection J.Y. et G. Borg



CLAUDE GRAVELEAU

Maquette du Cirque Medrano, 2004

Bois et cartons peints

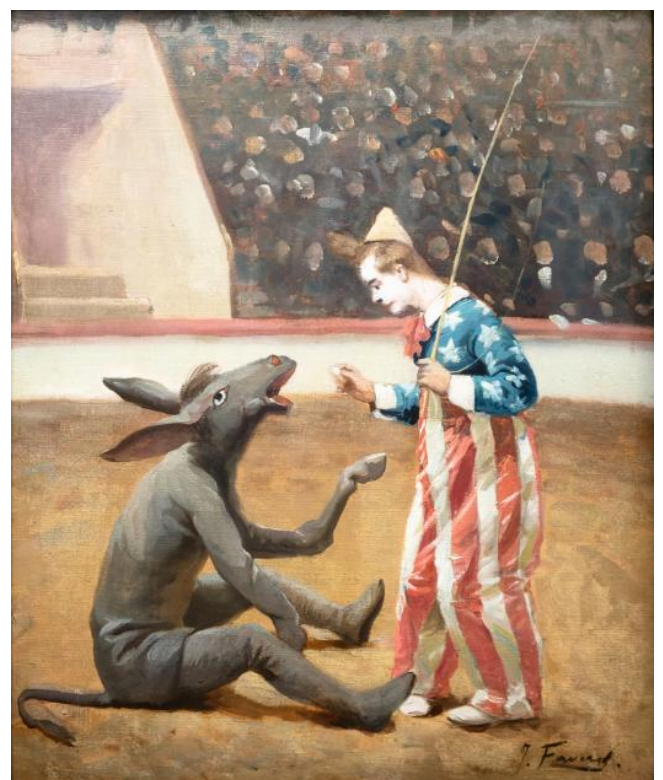
Paris, musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre

MEDRANO, LA GLOIRE DE BOUM-BOUM

Populaire et festif, le Cirque Fernando devient un lieu privilégié pour les artistes de la Butte, séduits par son atmosphère singulière et par les sujets nouveaux qu'il offre à leur regard.

Parmi eux, Joseph Faverot, peintre et ancien pitre forain, cherche à restituer dans ses œuvres toute la fantaisie et la gaieté des clowns qu'il admire et côtoie chez Fernando. Il peint notamment Geronimo Medrano, dit Boum-Boum, célèbre clown et figure majeure du cirque parisien, qui prend en 1897 la direction du Cirque Fernando et lui donne son nom.

À l'image de l'œuvre la plus imposante qu'il ait jamais peinte, *Clowns et l'âne Bottom* (1908), longtemps accrochée dans le hall du Cirque Medrano, Faverot s'attache à saisir les moindres détails : souplesse des étoffes, expressivité des maquillages et singularité des figures de la piste. Il se fait le témoin attentif du cirque de son temps dans une esthétique encore marquée par un héritage romantique, avant qu'une sensibilité moderne ne s'impose progressivement.





JOSEPH FAVEROT

1. Sydney et Mazzoli dans l'entrée du Bilboquet, vers 1900

Huile sur toile
France, collection Alain Frère

2. Le Clown et l'Âne au Cirque Medrano, vers 1900

Huile sur toile
France, collection J.Y. et G. Borg

3. Entrée clownesque sur la piste du Cirque Medrano, vers 1900

Huile sur toile
France, collection Alain Frère



DE GAUCHE À DROITE

JOSEPH FAVEROT

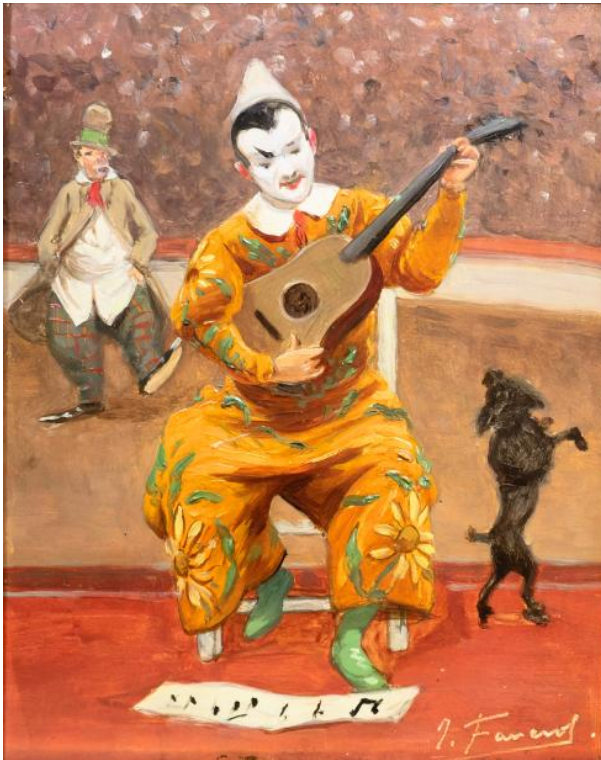
Le Clown Boum-Boum et l'Auguste Batiss, vers 1900

Huile sur toile
France, musées de Châlons-en-Champagne,
ancienne collection Jérôme Medrano, inv. 2023.5.1

Le Clown Boum-Boum et l'Auguste Batiss, 1874-1889

Huile sur toile
France, collection J.Y. et G. Borg

Échappé du monde forain, Baptiste Benjamin Faverot, dit Joseph Faverot, révèle un réel talent de dessinateur et un don d'observateur, qu'il aura l'occasion d'exploiter en entrant, à l'âge de 24 ans, au tout nouveau *Courrier français*. Ce journal, dont la réputation se fonde sur la représentation de scènes dites galantes – dont la gent féminine fait souvent les frais – publie régulièrement ses clowns et ses scènes de cirque. Ses personnages côtoient les Pierrots d'Adolphe Willette et les silhouettes de Théophile-Alexandre Steinlen, Fernand Pélez, Jean-Louis Forain ou Henri Pille, qui illustrent également les pages de l'hebdomadaire. Guidé par le peintre Jean-Léon Gérôme, familier du Cirque Fernando, puis de Medrano, Faverot se hâte de fixer sur sa toile les postures et les inventions des clowns, figures emblématiques de cet univers aux images éphémères.



JOSEPH FAVEROT

1. *L'Auguste Bario et le clown liés à la guitare au Cirque Medrano, 1913*
Huile sur panneau de bois
France, collection Artes Circenses



JOSEPH FAVEROT ET ALFRED ROUBY

2. *Clown aux fleurs de lilas, vers 1900*
Huile sur panneau
France, collection J.Y. et G. Borg





JOSEPH FAVEROT

3. *Dario et Ceratto*, vers 1900

Huile sur toile, dédiée en 1915
France, collection Alain Frère

4. *Clown dresseur de chien*, vers 1900

Huile sur panneau
France, collection J.Y. et G. Borg

5. *Antonio et Averino dans l'entrée de l'Automobile*, 1905

Huile sur toile
France, collection Alain Frère

6. *Auguste aux gants musicaux*, vers 1900

Huile sur panneau
France, musées de Châlons-en-Champagne,
ancienne collection Jérôme Medrano, inv. 2021-6-2463

7. *M. Auguste au Cirque Fernando*, 1890-1900

Huile sur panneau
Paris, musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre

8. *Clown du Cirque Fernando dans l'entrée du Papillon*, 1890-1900

Huile sur toile
Paris, musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre



DE GAUCHE À DROITE

MAURICE BLUM*L'Écuyère au Cirque Fernando, avant 1885*

Huile sur bois

France, musées de Châlons-en-Champagne, inv. 2021-6-2934

PAU ROIG I CISA*Écuyère, vers 1906*

Huile sur carton

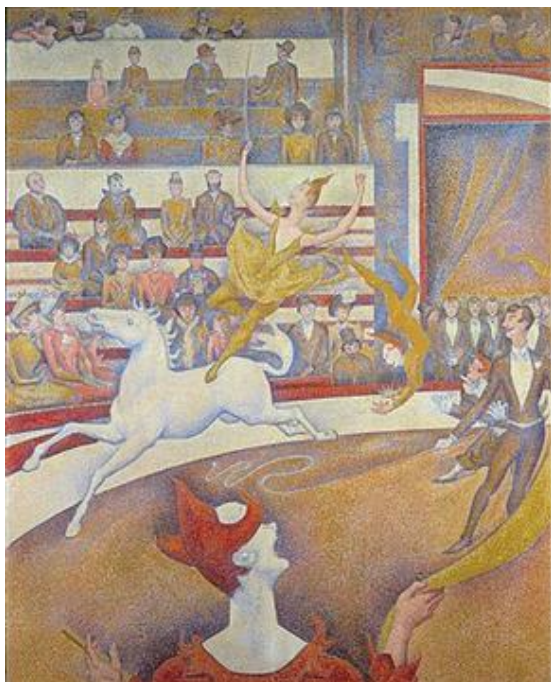
Weisman & Michel Collection

La figure de l'écuyère est un motif incontournable de la période romantique. Maurice Blum en livre ici une version intime, saisie à l'instant de la répétition, lorsque l'on laisse souffler le cheval entre deux exercices. Il restitue l'atmosphère de la salle du Cirque Fernando – silencieuse hors des heures d'ouverture au public – et rend perceptible l'échange entre le maître de manège et la jeune femme, vêtue d'une simple jupe de travail, qui va bientôt s'élancer à nouveau sur la piste. À l'inverse, Pau Roig i Cisa, très inspiré par l'œuvre de Toulouse-Lautrec, saisit le temps de la représentation en figurant une écuyère en tutu vapoureux, un costume emprunté à celui des ballerines depuis 1832. Elle est assise sur le panneau, une épaisse selle de bois recouverte de cuir, qui lui permet de danser littéralement sur le dos du cheval en exécutant les pas de l'un ou l'autre des ballets alors à la mode.

MODERNES !

De la seconde moitié du ^{xix}^e siècle à la fin des années 1930, le cirque constitue pour de nombreux artistes une source d'inspiration majeure. Avant que Pablo Picasso ou Fernand Léger ne s'en emparent à leur tour, Georges Seurat s'attache à transcrire sur le papier et sur la toile cet univers à la fois âpre et scintillant, où l'éclat du spectacle côtoie la rudesse de la vie des artistes et le risque permanent des exploits accomplis sur la piste.

Lorsqu'il choisit de peindre *Le Cirque*, au Cirque Fernando en 1891, Seurat adopte la position du spectateur placé en bordure de piste pour restituer cette impression de spirale vertigineuse qui caractérise notamment les numéros équestres, comme ceux que Pierre Bonnard dessine ou peint à plusieurs reprises. Au-delà de la simple représentation d'un cirque en transformation, porté par les innovations techniques, la vitesse et des prouesses toujours plus spectaculaires, ces artistes explorent de nouvelles dynamiques et bouleversent les codes de la composition, ouvrant la voie aux recherches plastiques du ^{xx}^e siècle. En témoignent les lignes de force des esquisses de Seurat présentées ici, d'une modernité extraordinaire.



GEORGES SEURAT

Le Cirque, 1891

Reproduction en couleurs

D'après l'original à l'huile sur toile

186 × 152 cm

Paris, musée d'Orsay, Legs John Quinn, 1927, inv. RF. 2511

« Quelle intense sensation de **JOIE LUMINEUSE**,
quelle ondoyante musique de lignes...
l'écuyère qui brandit sa cravache,
debout sur un **CHEVAL BLANC** lancé au galop.

Tout concourt à l'effet cherché :
la **PALPITANTE LUMIÈRE ORANGÉE**
qui baigne le tableau, l'ordonnance du dessin
tout en courbes infléchies et précipitées. »

Adolphe Retté, « Septième exposition des artistes indépendants », L'Ermitage, mai 1891



DE GAUCHE À DROITE

GEORGES SEURAT

Le Cirque, étude, 1891

Crayon Conté sur papier

Paris, musée d'Orsay, don de Charlotte Hellman, 2022,
inv. RF MO 2022 42

L'Écuyère, étude pour Le Cirque, 1890

Crayon Conté sur papier vergé

Paris, musée d'Orsay, don de Charlotte Hellmann, 2022,
inv. RF MO 2022 41

Le Cirque est le dernier tableau réalisé par Georges Seurat avant sa mort, en mars 1891, à l'âge de 31 ans. Restée inachevée, la toile est présentée au Salon des Indépendants la même année. Elle plonge le spectateur au bord de la piste du Cirque Fernando, à l'instant où une écuyère, debout sur son cheval au galop, s'apprête à franchir un ruban tendu entre un mât fixé au centre du manège et un clown qui en tient l'autre extrémité d'une main légère. Il s'agit d'une figure classique du répertoire des écuyères, dont la monture est guidée par le maître de manège, qui se tient rituellement au centre de la piste. Avec cette toile, Seurat poursuit ses recherches sur le mouvement et livre une scène dynamique dont tous les protagonistes semblent emportés dans une vibration collective. Les deux dessins préparatoires présentés ici ont appartenu à Paul Signac et permettent d'entrer au cœur de la composition.



PIERRE BONNARD

Au Cirque, la Haute école, 1893

Portfolio *Petites scènes familières*, Paris, E. Fromont, n° 19

Lithographie sur papier Simili Japon

France, musées de Châlons-en-Champagne, dépôt de la collection Artes Circenses, inv. AC 4495

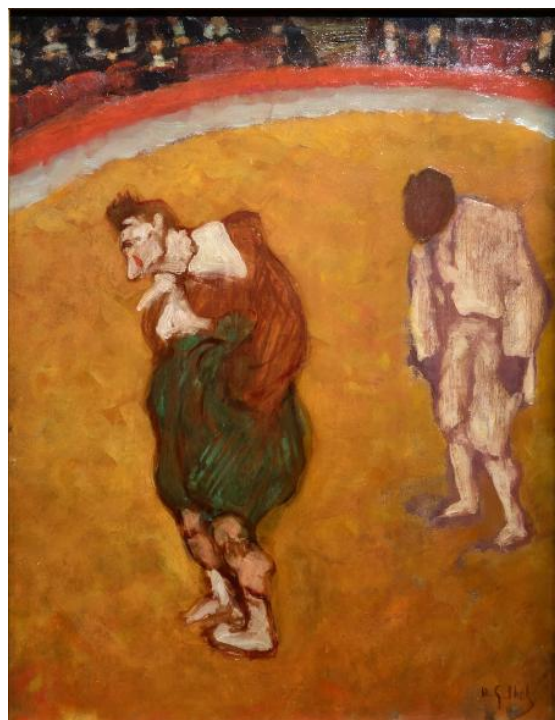
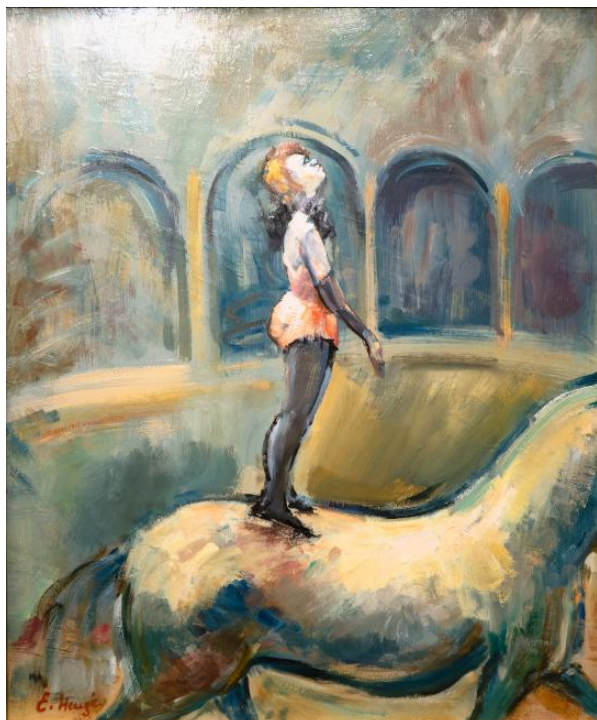
Issue de la suite des *Petites scènes familières*, un portfolio imprimé en 1893 à un très petit nombre d'exemplaires, cette écuyère de haute école est vêtue d'une stricte robe d'amazone qui lui assure maintien et élégance. Membre du groupe des Nabis, mouvement pictural fondé en 1888 et fortement influencé par la peinture de Gauguin, Pierre Bonnard est également séduit par le japonisme, la pureté des lignes, les couleurs vives et le renouvellement de la perspective. Inspiré, comme plusieurs de ses contemporains, par le cirque, il peint plusieurs toiles sur ce thème et publie quelques estampes, dont cette silhouette précise et virevoltante qui résume, avec une très grande économie de moyens, les différents pas et allures du cheval, résultat d'un long apprentissage partagé entre la cavalière et sa monture.

TOULOUSE-LAUTREC AU CIRQUE

Considéré comme l'une des « âmes de Montmartre », quartier où il s'installe en 1884, Henri de Toulouse-Lautrec en peint les lieux et les figures les plus emblématiques. Familier du Cirque Fernando et des cabarets, il y puise des sujets qui nourrissent une œuvre profondément liée à l'univers du spectacle. La clownesse Cha-U-Kao, figure du Moulin Rouge et du Nouveau Cirque, mais aussi tout un petit peuple de clowns, d'écuyers et d'acrobates captent son attention. Au-delà de la performance, Toulouse-Lautrec s'attache à révéler la singularité, la fragilité et la dignité de ces artistes. En faisant du monde du cirque le miroir de la condition humaine, il donne à son œuvre une profonde modernité.

Interné dans une maison de santé en 1899, Toulouse-Lautrec en sort en démontrant l'intégrité de ses facultés mentales et artistiques grâce à une série de dessins de cirque réalisés de mémoire, dont trente-neuf seront publiés sous forme de gravures en 1905 et 1930. La précision de ses souvenirs et la sûreté de son trait témoignent de sa maîtrise du dessin, de l'anatomie et du mouvement.

La même force se déploie dans son tableau *La Clownesse Cha-U-Kao*, ici présenté en dialogue avec une toile d'Adrien Voisard-Margerie, voisin de la Butte, qui représente Toulouse-Lautrec à l'œuvre dans son atelier.



DE GAUCHE À DROITE

EDMOND HEUZÉ

L'Écuyère au Cirque Medrano, vers 1920

Huile sur panneau

France, collection J.Y. et G. Borg

HENRI-GABRIEL IBELS

Footit et Chocolat, 1895

Huile sur panneau

Paris, musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre

ATTRIBUÉ À FERNAND PELEZ

Le Clown Geronimo Medrano, dit Boum-Boum, 1886-1887

Huile sur toile

France, collection J.Y. et G. Borg

La fascination des peintres pour le cirque se nourrit souvent de rencontres avec ses figures les plus singulières. Le peintre nabi Henri-Gabriel Ibels profite ainsi du passage au Cirque Fernando des vedettes du Nouveau Cirque – le clown Footit et l'auguste Chocolat – pour les représenter. De son vrai nom Rafael, Chocolat arrive en France en 1886 après un parcours complexe : jeune esclave cubain vendu à un marchand espagnol, valet de ferme, groom puis mineur à Bilbao, il devient l'une des figures les plus populaires de la scène parisienne. Son personnage s'inscrit dans un contexte profondément marqué par les stéréotypes raciaux : battu et moqué par Footit devant le public aisé du Nouveau Cirque, il gagne en assurance dans l'ambiance populaire de Fernando. Tout en renouvelant l'art clownesque, leur duo révèle les ambiguïtés d'une société où la célébrité de l'artiste demeure liée aux attentes du public, façonnées par les représentations coloniales. Quant à Edmond Heuzé, familier du Cirque Medrano, il peint une frêle écuyère à cheval, peut-être inspirée par Suzanne Valadon, qu'il avait rencontrée dans son atelier. Elle lui aurait alors raconté son bref passage sur la piste, interrompu par une chute de trapèze.



DE GAUCHE À DROITE

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Clownesse Cha-U-Kao, 1895

Huile sur carton
Paris, musée d'Orsay, legs comte Isaac de Camondo, inv. RF 2027

ADRIEN VOISARD-MARGERIE

Toulouse-Lautrec et son modèle, 1895

Huile sur toile
Honfleur, musée Eugène Boudin, legs Adrien Voizard-Margerie,
inv. 54.1.10

Employée comme danseuse au Moulin Rouge, où Toulouse-Lautrec la saisit dans une posture de repos entre deux représentations, Cha-U-Kao est ensuite détachée au Nouveau Cirque par Joseph Oller, directeur des deux établissements. Il souhaite l'y voir endosser un rôle de clownesse sur la piste, mais aussi former les danseuses de la troupe du Chien Noir, cabaret créé pour rivaliser avec le Chat Noir de Montmartre. Cette circulation entre les lieux et les rôles témoigne de la polyvalence des artistes du spectacle à la fin du XIX^e siècle. Au Nouveau Cirque, Cha-U-Kao se produit ainsi aussi bien en clownesse qu'en compagnie d'un partenaire ou d'un animal dressé. Toulouse-Lautrec la représente à plusieurs reprises dans cet univers, rappelant la tradition qui veut que le clown, figure familière de la piste, en accompagne les différents moments tout au long du spectacle.



DE GAUCHE À DROITE

HENRI-GABRIEL IBELS

Au Cirque, 1893

Lithographie en couleurs sur vélin éditée par l'Estampe originale
Weisman & Michel Collection

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

La Clownesse au Moulin Rouge [Cha-U-Kao], 1896

Lithographie en couleur, épreuve d'essai au crayon,
au pinceau et au crachis, imprimée par Gustave Pellet
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes
et de la photographie, RÉSERVE DC-361(7) - FOL

Ibels et Toulouse-Lautrec partagent une profonde complicité artistique, dont témoignent ici deux interprétations singulières de la figure du clown. Tandis que Toulouse-Lautrec étudie, dans sa lithographie, la singularité de Cha-U-Kao et de sa silhouette de clownesse, Ibels choisit de représenter un personnage dont l'anatomie semble disparaître sous les amples volumes de la souquenille. Par son allure à la fois étrange et familière, ce clown incarne toute l'ambivalence du personnage, entre ironie et naïveté. Ces deux œuvres témoignent ainsi de l'intérêt partagé des artistes pour les figures de la piste, dont le costume, le maquillage et le jeu constituent autant de terrains d'expérimentation graphique.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

1. Chevaux en liberté
2. Travail de l'ours sur le panneau
3. Le Trapèze volant
4. Cheval et singe dressés
5. Entrée en piste
6. Clown dresseur
7. Travail sur le panneau
8. Le Rappel
9. Travail de tapis
10. Danseuse de corde
11. Dans les coulisses. L'attente
12. Le Pas de deux
13. Ballet, fantaisie nautique et japonaise
14. Jockey
15. Écuyer de haute école, le Pointage
16. Clownesse
17. Travail de panneau à travers un cerceau
18. Éléphant en liberté
19. Chocolat, scène comique



1899

Lithographies d'après une série de dessins aux crayons de couleurs Pontilons Au Cirque, vingt-deux dessins aux crayons de couleur (Paris, Goussé & C^{ie}, 1906) et Au Cirque, dix-sept dessins aux crayons de couleur (Paris, Librairie de France, 1900)
Paris, Université Sorbonne Nouvelle, Théâtrothèque Gaston-Baty, Fonds Pierre Férat, inv. FR-G 151 et 152

L'ATELIER CIRQUE

Au début du xx^e siècle, le cirque devient un vaste territoire d'expérimentation : ses représentations reflètent les bouleversements artistiques qui traversent l'époque.

En 1904, Pablo Picasso s'installe au Bateau-Lavoir et fréquente régulièrement le Cirque Medrano. Au cours des deux années suivantes, les saltimbanques deviennent le thème central de sa période rose. Cette fascination se manifeste également dans *Le Fou*, sculpture réalisée en 1905. L'œuvre aurait pris naissance au retour d'une soirée au Cirque Medrano, où Picasso était accompagné de son ami, poète et peintre Max Jacob, qui lui sert de modèle. À travers la figure du clown, l'artiste explore un personnage à la fois marginal et théâtral, qui annonce l'un des grands archétypes de son œuvre. Le cirque, ses figures et ses mystères continueront d'habiter sa création et de nourrir ses recherches tout au long de sa vie.



PABLO PICASSO

Le Repas frugal, septembre 1904

Eau-forte et grattoir sur zinc, 11e état

Paris, musée National Picasso-Paris, dation Pablo Picasso, inv. MP1889

Le thème du cirque a habité l'œuvre de Picasso du début à la fin de son existence. D'une période à l'autre, qu'il s'agisse d'une simple silhouette ou de la figure centrale d'une composition, il n'a jamais cessé d'explorer la souplesse du corps des acrobates, le masque grimaçant des clowns ou la légèreté des écuyères. Il les a abondamment dessinés, peints et gravés, mais très rarement modelés ou sculptés. À cet égard, *Le Fou* constitue une synthèse remarquable de cette période où bouffons et arlequins se mêlent aux saltimbanques avec une énergie unique. Du sombre et puissant *Repas frugal*, gravé en 1904, probable adieu à la période bleue, jusqu'à la monumentale *Famille de saltimbanques* peinte en 1905 (Washington, National Gallery of Art), qui pourrait clore symboliquement la période rose, ces œuvres témoignent de la place essentielle que le cirque occupe alors dans son univers.



Pablo Picasso

Le fou

1905



Pablo Picasso
Les saltimbanques
1905



PABLO PICASSO

1. *Buste d'homme*, 1905

Gravure à la pointe sèche sur cuivre. Épreuve avant aciérage, signée au crayon, antérieure au tirage de 1913 effectué pour Ambroise Vollard Paris, Indivision H. M. Petiet

2. *Acrobates*, 1905

Encre et fusain sur papier
Collection particulière, courtesy Galerie des Modernes, Paris

3. *Saltimbanque au repos*, 1905

Gravure à la pointe sèche sur cuivre. Épreuve du tirage de 1913 effectué pour Ambroise Vollard Paris, Indivision H. M. Petiet

4. *Les Pauvres*, 1905

Gravure à l'eau-forte sur zinc. Épreuve du tirage de 1913 effectué pour Ambroise Vollard Paris, Indivision H. M. Petiet

À Montmartre, le Cirque Medrano constitue un repère important pour Picasso. Il y retrouve un univers familier, réminiscence de sa jeunesse à Barcelone et de sa relation avec l'écuyère Rosita del Oro, ainsi que quelques compatriotes et les figures classiques du cirque qu'il a tant aimées : clowns, écuyers et acrobates. La coupole du cirque, peinte en rose, offre une tonalité et une vibration singulières qui ont peut-être contribué à l'émergence de sa « période rose », peuplée de saltimbanques aux corps souples et d'arlequins démasqués. Picasso dessine et peint avec une force et une rapidité extraordinaires. Son amie et collectionneuse Gertrude Stein s'en étonne lorsqu'elle entreprend de compter les tableaux qu'il a produits au cours de la seule année 1905. Il lui répond alors avec fierté et sans détour : « Vous oubliez que nous étions jeunes et que nous faisons beaucoup de choses dans une année ! ».

SUR LA PISTE, LES AVANT-GARDES À L'ŒUVRE

En 1918, année de l'armistice, Fernand Léger peint *Le Cirque Medrano*. La toile célèbre la paix retrouvée : le peuple et l'artiste, longtemps éprouvés par le conflit, retrouvent le goût du mouvement et de la fête. Une nouvelle génération prend le relais et fait de Montmartre et de Medrano un foyer de rencontres internationales entre peintres, musiciens, poètes et écrivains qui perdurera jusque dans l'entre-deux-guerres, au cœur de l'École de Paris.

Nourri du langage plastique du cubisme initié par Braque et Picasso, Léger fait de la piste un espace de construction géométrique où corps, objets et rythmes s'organisent selon un nouveau langage de formes et de couleurs pures. Auguste Chabaud y saisit des figures aux couleurs franches et aux traits cernés. Max Jacob, lui, multiplie les croquis pris sur le vif qui préparent sa toile *Au cirque* (1912), où se déploie toute une foule de personnages en mouvement. La piste s'avère un véritable laboratoire de la modernité, où chacun réinvente à sa manière les formes, les couleurs, le mouvement et l'espace.



FERNAND LÉGER

Le Cirque Medrano, 1918

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle (Mnam/Cci), legs de la baronne Eva Gourgaud, inv. AM 4316 P

« ALLEZ AU CIRQUE.

Rien n'est aussi rond que le cirque.
C'est une énorme cuvette dans laquelle se développent des formes circulaires. Ça n'arrête pas, tout s'enchaîne. La piste domine, commande, absorbe.
Le public est le décor mobile, il bouge avec l'action sur la piste. Les figures s'élèvent, s'abaissent, orientent, rient. Le cheval tourne, l'acrobate bouge, l'ours passe dans son cerceau et le jongleur tient les anneaux dans l'espace [...].

ALLEZ AU CIRQUE.

Vous quittez vos rectangles, vos fenêtres géométriques et vous allez au pays des cercles en action. »

Fernand Léger, *Cirque*, 1950



MAX JACOB

À Medrano, vers 1910

Encre sur papier

Paris, musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre

Au Cirque, 1912

Huile sur toile

Suisse, Association des amis du Petit Palais de Genève, inv. 7102

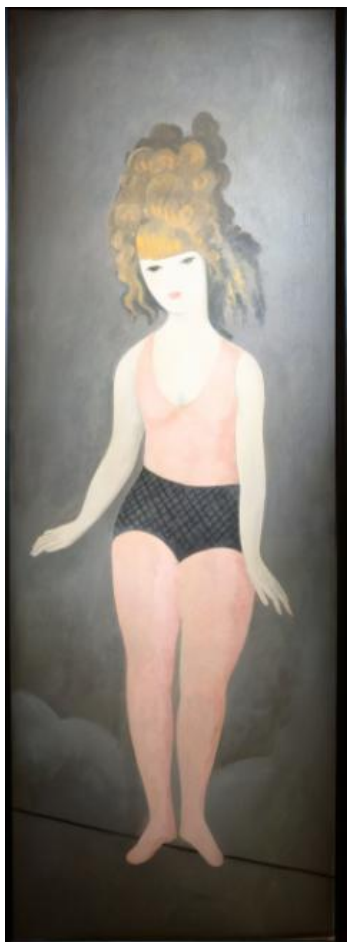


Auguste CHABAUD Cirque Medrano huile sur toile France, collection particulière

CORPS MIS EN SCÈNE, CORPS MIS EN FORME

Parmi les figures du cirque, les clowns et les augustes sont sans doute les personnages les plus représentés par les peintres depuis le ^{xix}^e siècle. Leurs silhouettes singulières, leurs maquillages aux couleurs tranchées et leurs expressions théâtrales inspirent des portraits souvent saisissants, comme ceux d'Auguste Chabaud, qui offrent un vibrant contrepoint à la souplesse et à la force des acrobates.

Aérien chez Jean Cocteau, onirique chez Marie Laurencin, monumental chez Othon Friesz, le corps de l'artiste de cirque apparaît à la fois comme un instrument de performance et comme une construction visuelle, façonnée par les gestes, les postures et les effets de mise en scène. Entre puissance et beauté, les trapézistes, équilibristes et funambules deviennent des modèles privilégiés de la modernité. Transfigurés par la lumière, leur peau et leurs muscles offrent aux artistes une palette infinie de formes.



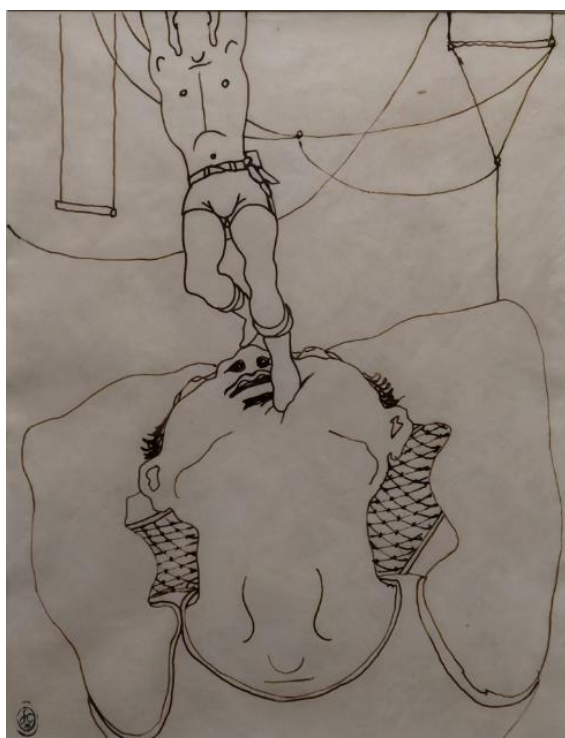
MARIE LAURENCIN

La Funambule, 1926

Huile sur toile

Suisse, Association des amis du Petit Palais de Genève, inv. 10464

À l'instar de nombreux artistes qui gravitent autour du Cirque Medrano au début du xx^e siècle, Marie Laurencin s'intéresse très tôt à l'univers du spectacle et à ses figures marginales. Alors jeune artiste en quête de reconnaissance, elle fréquente le milieu du Bateau-Lavoir, où elle rencontre notamment Pablo Picasso qui lui présente Guillaume Apollinaire. Peintre, poète et graveuse, elle s'émancipe des langages du fauvisme et du cubisme pour élaborer une manière qui lui est propre. À rebours des catégories dominantes de son temps, elle impose un univers plastique immédiatement reconnaissable : tonalités délicates, presque translucides, silhouettes élancées et figures féminines affranchies des modèles académiques. *La Funambule* prolonge ainsi un thème qu'elle explore dès 1904 et témoigne de l'attention qu'elle porte à ces corps en équilibre, dont la grâce et la puissance semblent défier leur apparente fragilité.



JEAN COCTEAU

Trapézistes, vers 1922-1923

Encre à la plume sur papier

Paris, Galerie des Modernes



ACHILLE-ÉMILE OTHON FRIESZ

Les Acrobates, 1908

Huile sur toile
Paris, collection Larock-Granoff

Ardent défenseur du fauvisme, compagnon de route de Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen et André Derain, et cofondateur au Havre, en 1906, du Cercle de l'Art Moderne, Othon Friesz fréquente régulièrement les cirques au gré de ses déplacements. Sa palette se prête aux tonalités à la fois flamboyantes et profondes de cet univers qui exalte la force et la puissance des corps en mouvement. Considérant « la figure humaine comme une chose grave à laquelle on ne touche qu'avec respect », il représente des acrobates qui défient parfois la gravité, sans toutefois s'affranchir d'un regard masculin qui met en évidence la poitrine d'une acrobate, dont le costume glisse pendant la performance. Les clowns lui inspirent les interprétations les plus sensibles. Tracés au pastel et au fusain, ses portraits d'artistes, célèbres en leur temps, sont empreints d'une grande délicatesse : en quelques traits, il parvient à restituer avec précision la physionomie des étoiles de la piste.



DE GAUCHE À DROITE

AUGUSTE CHABAUD

Clown, 1907-1908

Huile sur carton
France, collection particulière

Clown à Medrano, vers 1907

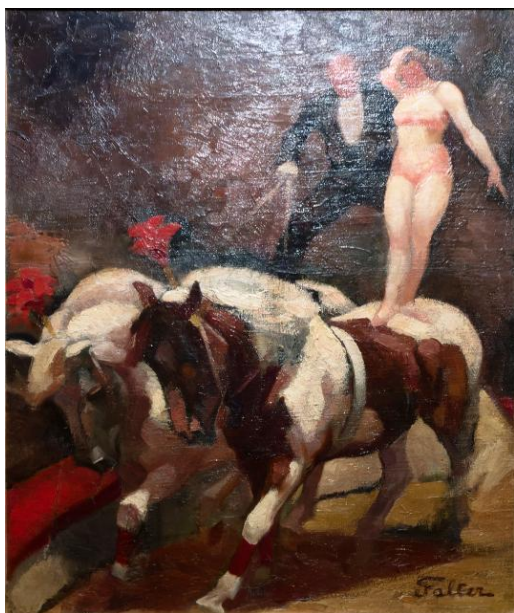
Huile sur toile
France, collection Giverson

Né à Nîmes et profondément attaché au Midi, Auguste Chabaud s'installe à Montmartre en 1906. Comme Picasso, Léger ou van Dongen, et Toulouse-Lautrec avant eux, il se laisse séduire par les lieux emblématiques de la fête montmartroise, des bals aux concerts et aux cabarets, fréquentant notamment le Rat Mort, à Pigalle, et le Cirque Medrano. Captivé par l'énergie du spectacle et par les lumières puissantes qui éclairent la piste et découpent les silhouettes, il réalise plusieurs tableaux aux cadrages serrés, où les noirs profonds tranchent sur les couleurs saturées des personnages. Les clowns, qu'il considère comme empreints d'une profonde gravité, ont sa faveur : il leur donne souvent un rôle essentiel, les faisant surgir au premier plan de ses toiles.

ÉQUILIBRE ET VERTIGES DU GESTE PICTURAL

Le cheval est au cœur du cirque. C'est pour lui que la piste est tracée dès 1768 et qu'elle adopte, à partir de 1779, son diamètre universel de treize mètres. Parfaitement circulaire, cette aire de jeu est aussi un creuset d'émotions : un espace qui offre au public une perception en trois dimensions des corps, des trajectoires et des figures qui s'y déploient. Le cubisme aurait pu naître là, dans cette diffraction permanente des formes.

Cette géométrie singulière, fondée sur la rotation et la spirale, stimule les recherches plastiques des artistes. Les acrobates, les cavaliers et les écuyères incarnent l'esprit du cirque : leurs corps en équilibre, associés à celui du cheval, offrent aux peintres un motif privilégié. Les œuvres de Marc Chagall, Ossip Lubitch et Marcel Falter témoignent de la fascination durable exercée par la piste comme espace de grâce et de performance.



MARCEL FALTER
Pas de deux équestre, vers 1925
 Huile sur toile
 France, collection J.Y. et G. Borg



DE GAUCHE À DROITE
SERGE CHOUBINE
Les Acrobates, vers 1920
 Pastel
 France, collection Artes Circenses

MARC CHAGALL
Écuyère, 1922-1923
 Encre noire, pastel et encre sépia sur papier ligné et imprimé recto-verso à pâte mécanique d'origine russe
 France, collection particulière

OSSIP LUBITCH
Écuyère, vers 1930
 Gouache sur carton
 France, collection J.Y. et G. Borg

Choubine, Chagall et Falter offrent trois visions complémentaires de l'univers du cirque. Dans le contexte cosmopolite de l'École de Paris, Choubine partage avec son compatriote Chagall une même fascination pour la piste et sa poésie. Avant sa mort prématurée à l'âge de 32 ans, il documente l'atmosphère singulière du Cirque Medrano et du Cirque d'Hiver à travers de nombreux dessins saisis sur le vif et des œuvres aux couleurs chaudes. Pour Chagall, le cirque est à la fois une métaphore tragique de l'existence et un univers en fête, lié au souvenir des « balagans » de son enfance en Russie – spectacles populaires proches des baraques foraines de l'Europe occidentale. Il élabore un langage singulier, marqué par une utilisation virtuose et onirique de la couleur. En 1927, il profite notamment de la loge d'Ambroise Vollard au Cirque d'Hiver pour réaliser une série de gouaches lumineuses.



SUZANNE VALADON

L'Acrobate ou La Roue, vers 1916

Huile sur toile

38 x 46 cm

États-Unis, Weisman & Michel Collection

Suzanne Valadon a connu la piste avant de peindre le cirque.

Vers 1880, alors qu'elle est encore adolescente, Suzanne Valadon s'initie au trapèze dans l'univers du cirque parisien, probablement au Cirque Molier. Une chute met rapidement fin à cette expérience. Valadon devient alors dessinatrice et modèle pour les artistes de Montmartre : elle pose notamment pour Puvis de Chavannes et Toulouse-Lautrec, tandis que Degas, qui reconnaît très tôt son talent, l'encourage à poursuivre sa propre voie. Elle deviendra bientôt, à son tour, une artiste à part entière et l'une des figures majeures de la peinture moderne.

Cette première familiarité avec le cirque laisse une empreinte durable dans son regard sur le corps en mouvement. En 1916, avec *L'Acrobate ou La Roue*, Valadon retrouve cet univers sur la toile. D'un trait ferme et par de larges aplats de couleur, elle saisit une figure en plein mouvement, suspendue dans un équilibre aussi instable que maîtrisé. L'acrobate n'est pas ici seulement un sujet de spectacle : son corps devient le lieu d'une recherche picturale sur la tension, l'équilibre et le mouvement. Chez Valadon, la représentation du cirque fait ainsi dialoguer l'expérience vécue du geste et l'invention picturale.

LES CIRQUES STABLES DE PARIS

Témoin de l'importance de Paris dans le rayonnement des arts du cirque, siècle après siècle, cette carte retrace en filigrane l'histoire des dynasties prestigieuses qui en ont assuré la continuité. Sur les 25 bâtiments édifiés ou aménagés dans la capitale en 250 ans pour accueillir des spectacles circassiens, un seul subsiste aujourd'hui : le Cirque d'Hiver.

THE PERMANENT CIRCUSES OF PARIS

A testament to Paris's importance in the influence of the circus arts, century after century, this map subtly traces the history of the prestigious dynasties that ensured its continuity. Of the 25 buildings constructed or converted in the capital over 250 years to host circus performances, only one remains today: the Cirque d'Hiver.

1. **Manège Bazade** (1765 - vers 1784)
Angle de la rue des Vieilles-Tuilleries (aujourd'hui 32, rue du Cherche-Midi) et du 1, rue du Regard, 75008
2. **Cirque Royal** (1778 - vers 1785)
Angle du boulevard du Luminisme (aujourd'hui boulevard du Montparnasse) et de la rue Vauvray, 75015
3. **Cirque du Palais Royal** (1787-1788)
Jardin du Palais Royal, 75001
4. **Amphithéâtre Anglois des Sieurs Astley** (1782-1788), puis **Amphithéâtre Francois** (1793-1802), puis 2^e **Cirque Olympique de MM. Francois** (1817-1826)
16, rue du Faubourg du Temple, 75001
5. **Amphithéâtre d'Équitation et de Voltige de MM. Francois** (1802-1806)
58-60, rue Havre-Saint-Augustin (aujourd'hui à l'angle de la rue de la Paix et la rue des Capucines), 75002, ancien enclos du couvent des Capucines
6. 1^{er} **Cirque Olympique des Francois** (1807-1818)
Rue du Méliès-Théâtre (aujourd'hui 237-241, rue Saint-Honoré), 75001, ancien Jardin des Capucines
7. 2^e **Cirque Olympique des Francois** (1827-1862)
66, boulevard du Temple (ancien boulevard du Crime), 75003
8. 4^e **Cirque Olympique des Francois** (1835-1842)
15, jardin des Champs-Élysées, 75008
9. **Cirque National** (1843-1852)
puis **Cirque de l'Impératrice** (1852-1870)
puis **Cirque d'Été** (1870-1899)
Cité Morny (dans l'ancien jardin à l'ouest du Théâtre Morny), 75008

10. **Cirque Napoléon** (1852-1870), puis **Cirque National** (1870-1873), puis **Cirque d'Hiver** (à partir de 1873)
16-18, rue des Filles-du-Calvaire (aujourd'hui 192 rue Armand), 75011
11. **Arènes nautiques, puis Nouveau Cirque** (1866-1926)
247-251, rue Saint-Honoré, 75001
12. 1^{er} **château du Cirque Fernando** (1873-1878)
Angle de la rue des Martyrs et du 12, boulevard de Rochechouart, 75018
13. **Cirque Fernando** (1875-1897), puis **Cirque Medrano** (1897-1962), puis **Cirque de Médiocre** (1963-1972)
Angle de la rue des Martyrs et du 12, boulevard de Rochechouart, 75018
14. **Cirque Molier** (1880-1933)
3, rue de Bonneville (aujourd'hui 6-8, rue de Bonneville), 75018
15. **Cirque du Prince Impérial de Gaston Gilet-François** (1886-1887), puis **Grand Cirque américain Spalding and Rodgers** (1887-1887)
50, rue de Nuits, 75011
16. **Nouveau Cirque du Château-d'Eau de J.W. Myers** (1887-1879)
Place du Château d'Eau (aujourd'hui place de la République), 75011
17. **Cirque Métropole** (1908-1907), puis **Cirque de Paris** (1908-1908)
18-20, avenue de la Motte-Picquet (aujourd'hui rue Ernest-Picard), accolée à la cité du Général-Magenta), 75015

18. **Hippodrome de la Barrière de l'Étoile** (1845-1856)
Boulevard des Champs-Élysées, à l'entrée de la rue de Provençaise (aujourd'hui 138, avenue des Champs-Élysées), 75008
19. **Arènes nationales, annexe de l'Hippodrome de la Barrière de l'Étoile** (1845-1856)
Quai de la Salette (aujourd'hui rue Jules-César), 75011
20. **Hippodrome de la Porte Dauphine ou de la Plaine-de-Passy** (1856-1858)
Boulevard Ponce (aujourd'hui place Victor Hugo), 75015
21. **Hippodrome des Champs-Élysées** (1877-1877)
3, avenue de Paris, 75008
22. **Hippodrome au pont de l'Arche** (1877-1892)
Entre l'avenue Ménilmontant et l'avenue de Saint-Mandé (aujourd'hui place de France), 75018
23. **Hippodrome du Champ-de-Mars** (1894-1897)
Galerie Raspail, ancien Palais des Beaux-Arts de l'Exposition de 1889 (aujourd'hui angle de la rue de la Boétie et de l'avenue Raspail), 75007
24. **Galerie des Machines de l'Exposition universelle** (1889-1901), puis **Barnum and Bailey Greatest Show on Earth** (1901-1902)
Angle de la rue des Bonapartes et de l'avenue de Suffren, 75007
25. **Hippodrome de la Place de Clichy ou Hippodrome de Montmartre** (1900-1907), puis **Hippodrome et Hippodrome Boock, devenu Gaumont-Palace** (1932-1973)
Angle de la rue Cassini et de la rue Ponce, 75018

LE CLOWN FIGURE DE LA MODERNITÉ

Issu du théâtre élisabéthain, le clown est fondamentalement un acteur. Il fait irruption sur la piste du cirque en 1768 sous les traits d'un cavalier maladroit. Peu à peu, sa silhouette évolue et se codifie, jusqu'à l'apparition de l'auguste en 1874. Dès lors, le duo clownsque repose sur un jeu de contrastes : le clown blanc, autoritaire, élégant et maître du jeu, s'oppose à l'auguste, personnage fantasque, maladroit et irrévérencieux, dont les gags provoquent le rire. Leur apparence devient leur identité : enveloppé d'un manteau ou d'un « sac » pailleté ou brodé, le clown scintille et transforme son costume en véritable instrument de jeu.

François Fratellini – le clown blanc du trio formé en 1910 avec ses frères Paul et Albert, tous deux augustes – privilégie la souplesse des étoffes, qui accompagne sa légèreté en piste. Les Fratellini renouvellent profondément l'art clownsque : en substituant au face-à-face traditionnel la dynamique d'un trio, ils font de la complicité et de l'invention gestuelle les ressorts d'une modernité clownsque qui marquera durablement l'histoire du cirque. D'autres clowns explorent des silhouettes plus spectaculaires où volumes, broderies et paillettes font dialoguer l'univers du cirque avec celui du théâtre et de la mode de la Belle Époque.



DE GAUCHE À DROITE

MAISON VICAIRE**Manteau du clown Pipo, années 1950**

Broderie de paillettes en aplats géométriques, coupe longue cintrée à revers, manches à empièchements diagonaux, boutons passementés

France, collection Alain Frère

JEANNE PÉRÈS FRATELLINI**Sac du clown François Fratellini, vers 1924**

Satin surbrodé et pailleté

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des arts du spectacle, inv. COS-2017/0001/01

MAISON VICAIRE**Sac du clown Maïss, vers 1940**

Broderie de paillettes en écailles tuilées sur base en tulle et mousseline, manches ballon rigidifiées

France, collection Alain Frère

JEANNE PÉRÈS FRATELLINI**Sac du clown François Fratellini à motif Félix le Chat, 1930-1931**

Applications de velours noir cousu au point de bourdon, fond satin duchesse orange, brodé de canetille et perles de rocaïlle

France, collection Alain Frère

MAISON VICAIRE**Sac du clown Antonet, années 1920**

Broderie de paillettes ivoire nacré en écailles tuilées, manches gigot rembourrées

France, collection Alain Frère

**COSTUMES DE CLOWN**

Dès la fin du XIX^e siècle, le clown – au visage enduit de blanc et aux oreilles peintes en rouge – endosse d'abord un « sac » : un costume ample et souple, souvent taillé dans un tissu grossier, qui lui offre une grande liberté de mouvement. Cet accoutrement initial se raffine avec l'apparition du personnage de l'auguste, qui forme avec le clown un duo inédit. Le clown blanc prend rapidement l'ascendant sur son partenaire et affirme une silhouette nouvelle, où l'élégance devient elle aussi un élément du jeu. Cette évolution du costume accompagne la modernité même du geste clownesque.

À mesure que le personnage se codifie et que son art se renouvelle, le vêtement devient un espace d'expérimentation où s'inventent de nouvelles formes. Les « sacs », parfois déclinés en boléros, robes ou manteaux, se transforment ainsi en véritables habits de lumière, enrichis de broderies, de plumes et de paillettes. De plus en plus sophistiquées, ces somptueuses parures, lourdes à porter et délicates à entretenir, témoignent de la rencontre entre l'univers du cirque et les recherches de la mode contemporaine. La Maison Vicaire, devenue une référence incontournable du costume clownesque, mais aussi des maisons telles que Poiret, participent à cette transformation du « sac » en objet de création à part entière.

L'INVENTION DU JEU CLOWNESQUE

Le succès des frères Fratellini inspire de nombreux trios clownesques, comme les Rivels ou Cairoli, Porto et Carletto, mais aussi des duos devenus légendaires, tels Antonet et Beby, Pipo et Rhum, Ilès et Loyal ou encore Nino et Charly.

Les œuvres réunies ici témoignent de l'extraordinaire postérité de plusieurs figures de clown. Des portraits réalisés par Pierre de Belay, Othon Friesz et Lucie van Dam van Isselt aux aquarelles d'Edmond Heuzé, les artistes s'attachent autant aux personnages qu'à leur jeu, à leurs costumes et à la mécanique comique qui les unit.

Parallèlement, le ^{xx}e siècle voit émerger une nouvelle figure : celle de l'auguste en solitaire. Avec un spectacle de quarante-cinq minutes entièrement consacré à son personnage, Grock ouvre la voie à une nouvelle génération d'artistes, parmi lesquels Achille Zavatta. Le rire demeure leur langage commun, mais il se teinte désormais de poésie, de tendresse et d'une profonde humanité.



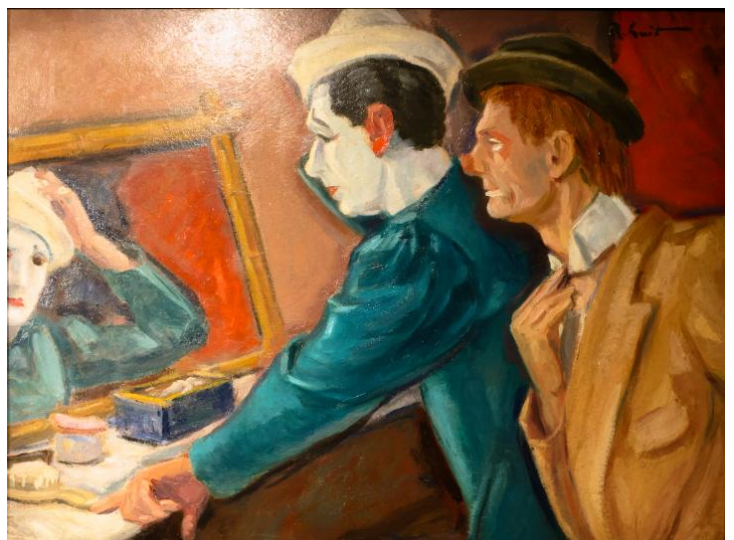
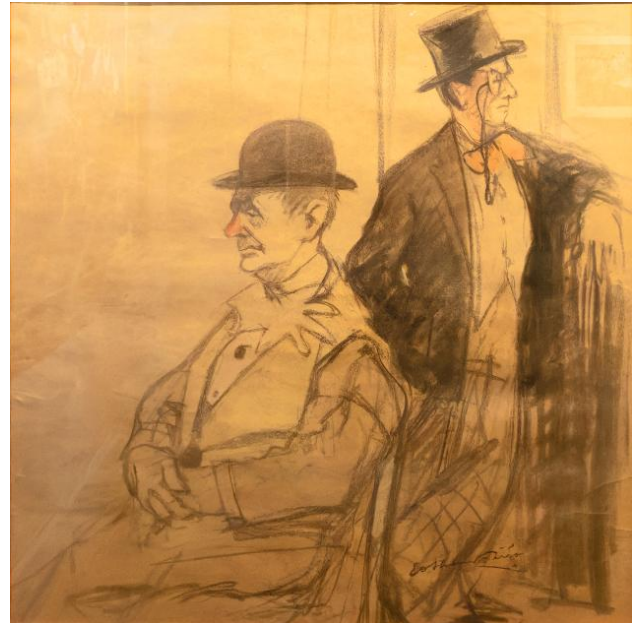
ÉLISABETH FUSS-AMORÉ

La Loge des Fratellini, 1921

Huile sur toile

France, collection Artes Circenses

Guidée par Modigliani, dont elle est l'un des modèles, Élisabeth Bégard signe bientôt ses œuvres de son nom d'épouse, Élisabeth Fuss-Amoré. Peintre et graveuse, elle est également engagée dans les débats sociaux de son temps et prend fait et cause, en 1910, pour les ouvrières de la confection en grève. Accueillie dans la loge des Fratellini au Cirque Medrano, elle s'imprègne de cet univers en observant notamment la métamorphose quotidienne des trois clowns. À l'instar de Fernand Fernel, Marcel Prangey, Jules Joëts, Bernard Naudin ou Fernand Léger, elle s'attache à fixer sur la toile les traits de ce trio au génie singulier et à l'imagination détonnante. Présentée au Salon de 1921, puis à l'exposition des Peintres du Cirque en 1925, cette grande toile rassemble ce que Raymond Radiguet qualifie, dans *Le Bal du Comte d'Orgel* (1924), d'« épaves grandioses » : photographies-souvenirs, costumes, perruques truquées, instruments de musique, accessoires minuscules ou araignées géantes composent un fabuleux assemblage d'objets, de facture tantôt précieuse, tantôt artisanale.





1.

LUCIE VAN DAM VAN ISSELT*Portrait de François Fratellini, 1926*Huile sur panneau
Weisman & Michel Collection

2.

ACHILLE-ÉMILE OTHON FRIESZ*Guido Manetti et un autre artiste à Medrano, vers 1930*Fusain et pastel
France, musées de Châlons-en-Champagne, dépôt collection Artes
Circenses, inv. AC

3.

RAYMOND AYNAUD, DIT BILS*Le Clown Sasha, 1930*Gouache et aquarelle sur papier
Paris, musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre

4.

ROGER GUIT*Nino et Charly dans leur loge à Medrano, 1951*Huile sur papier marouffé sur carton
France, collection Artes Circenses

5.

PIERRE DE BELAY*Grock au Cirque Medrano, 1933*Huile sur bois
France, collection J.Y. et G. Borg

DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS

EDMOND HEUZÉ

1. Albert Fratellini dans l'Entrée de la Boxe
2. Albert Fratellini dans la Parodie du Disloqué
3. L'un des frères Fratellini dans l'Entrée des Gladiateurs
4. L'un des frères Fratellini dans l'Entrée du Lion qui rit
5. François Fratellini dans l'Entrée du Sac
6. Les frères Fratellini dans l'Entrée de l'Éléphant

1923-1924

Aquarelle sur papier
France, collection Artes Circenses

Successivement danseur dans la troupe du Moulin Rouge ou chez Maxim's, camelot, écrivain, dessinateur et peintre, Edmond Heuzé, né Amédée-Honoré Letrouvé, est un artiste prolifique. Pendant près de quatre décennies, il réalise à l'huile, à la gouache, au pastel ou à l'aquarelle plusieurs centaines d'œuvres consacrées au cirque. Il a « piste ouverte » chez Medrano, qu'il fréquente régulièrement en compagnie de son ami le mime Farina, alias Jules-Maurice Chevalier, et du peintre Roger Guit. Peintre des clowns, il succède à Joseph Faverot et contribue à documenter, presque vue par vue, le répertoire des entrées clownesques des Fratellini, au fil d'une série de plusieurs dizaines d'aquarelles. En quelques traits, il saisit François, le clown souriant au pas léger, Paul, dit « le Notaire » pour son apparente gravité, et Albert, l'auguste irrévérencieux, éternellement dépenaillé.



JACQUES DÉMOULIN

La Loge des Fratellini, 1926

Huile sur toile

France, collection J.Y. et G. Borg



ARTHUR FILLON

Le Trio Fratellini, 1933

Pastel et gouache sur papier

France, musées de Châlons-en-Champagne, inv. 2021-6-3662

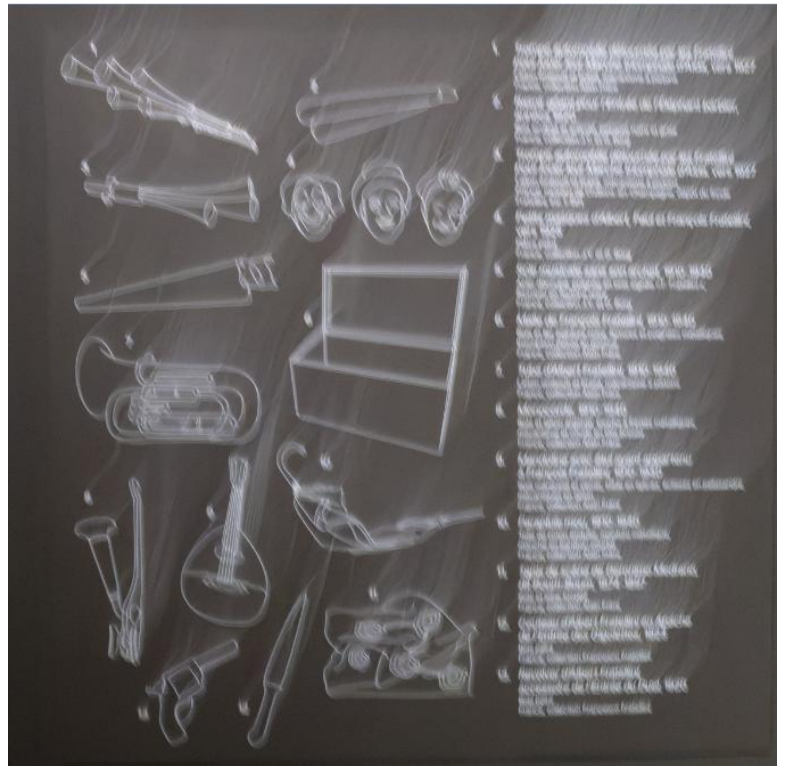


ATTRIBUÉ À HENRI MANUEL

La loge des Fratellini au Cirque Medrano, 1923

Reproduction d'après une photographie argentique

France, musées de Châlons-en-Champagne, inv. 2021-6-740



LE CIRQUE, CATALYSEUR D'IMAGINAIRES

Entre les deux guerres, le cirque connaît une effervescence extraordinaire, à Paris comme sur les routes de France. Dans une époque marquée par le besoin de divertissement, les spectacles de cirque et leurs artistes rencontrent un nouvel engouement. Les établissements parisiens rivalisent d'inventivité pour séduire le public. En 1928, Jérôme Medrano prend la direction du cirque familial et poursuit son développement, dans un paysage parisien où se côtoient cirques, cabarets et baraques foraines installées ponctuellement le long du boulevard Rochechouart.

Cette atmosphère foisonnante renouvelle la créativité des artistes. Dans les années 1930, Marcel Gromaire et Georges Rouault s'intéressent à leur tour aux figures du cirque et du spectacle populaire : saltimbanques, clowns, acrobates ou écuyères deviennent les protagonistes de compositions puissantes, où les corps et les silhouettes révèlent autant la grandeur que la fragilité de ces personnages. Par leurs couleurs, leurs lignes et l'intensité expressive des visages, leurs œuvres traduisent la poésie singulière d'un univers entre illusion et réalité.

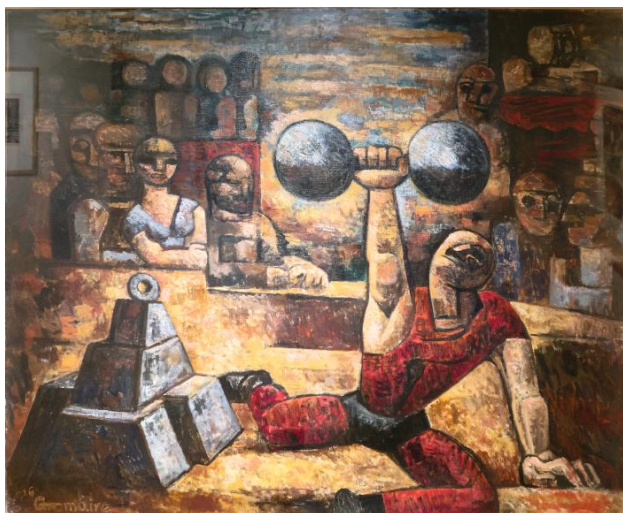


MARCEL GROMAIRE

Le Cirque, 1931

Aquarelle et encre de Chine sur papier
Paris, Galerie de la Présidence

Peintre humaniste et engagé, influencé par l'expressionnisme de Constant Permeke et proche de Fernand Léger, Marcel Gromaire représente la condition humaine mise à l'épreuve par une société bouleversée par la guerre et l'industrialisation. Dans *Le Cirque*, une danseuse et deux clowns musiciens se tiennent devant la toile d'un petit cirque forain et captent l'attention du public par leurs silhouettes fardées et parées d'accessoires, tandis que *Les Haltères* offrent une autre vision de cet univers. Dans la pénombre d'une arène de lutteurs, un homme fort, vêtu d'un maillot rouge qui souligne sa musculature, soulève à bout de bras une paire d'haltères sous le regard des spectateurs. Le point de vue se situe ici derrière l'es-trade, là où le bonimenteur harangue les passants pour les inciter à entrer. D'une œuvre à l'autre, Gromaire montre ainsi les deux faces du spectacle forain : la parade qui attire le public et la prouesse qui le retient.



MARCEL GROMAIRE

Les Haltères, 1926

Huile sur toile

Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, legs du docteur Maurice Girardin, inv. AMVP 659



DE GAUCHE À DROITE

MARCEL GROMAIRE

Le Vieux Saltimbanque, 1926

Planche pour Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, éditions des Quatre Chemins
Gravure à l'eau-forte. Épreuve signée au crayon
Paris, Indivision H. M. Petiet

Le Vieux Saltimbanque, 1926

Variante non retenue pour Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, éditions des Quatre Chemins
Gravure à l'eau-forte. Épreuve signée au crayon
Paris, Indivision H. M. Petiet

Le Fou, 1926

Planche pour Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, éditions des Quatre Chemins
Gravure à l'eau-forte. Épreuve du premier état (sur deux), avant nouvelles tailles, signée et annotée au crayon
Paris, Indivision H. M. Petiet

Étroitement lié aux cercles de gauche et au Parti communiste, Marcel Gromaire réalise en 1926 dix eaux-fortes pour illustrer les *Petits Poèmes en prose* de Charles Baudelaire. Deux d'entre elles représentent le « vieux saltimbanque », figure centrale du recueil. Chez Baudelaire, comme plus tard chez Picasso, ce vieil artiste oublié, relégué à l'écart de la foule et de ses plaisirs, devient une image de l'exil, de la solitude et de la condition de l'artiste. Gromaire en propose deux interprétations : assis sur son tréteau de parade, son personnage semble épuisé par une vie d'efforts, tandis que, dans la seconde version, son visage se tourne vers le spectateur comme pour échapper à son propre destin, alors que le tumulte de la foire se poursuit inexorablement. En écho à la réflexion de Baudelaire, la modernité du peintre et graveur s'exprime dans cette vision réaliste de l'homme vaincu par une existence de labeur sans cesse recommencés, pour ne gagner qu'une gloire éphémère.



MARCEL GROMAIRE

La Place Blanche, 1928

Huile sur toile

Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, dépôt du musée Carnavalet, legs Maurice Girardin, inv. P2312

Installé à Villa Seurat, dans le 14^e arrondissement, Marcel Gromaire est irrésistiblement attiré par le scintillement des lieux de divertissement où musique, rires et lumières des Années folles semblent vouloir faire oublier les blessures de la Grande Guerre. Montmartre offre alors une extraordinaire palette de plaisirs, des cabarets des places Blanche et Pigalle aux fêtes foraines qui animent régulièrement la place Saint-Pierre et le boulevard de Rochechouart. Manèges, baraques, attractions acrobatiques et spectacles de plein air composent un univers qui côtoie celui du cirque : on y retrouve le même goût de la prouesse et de l'émerveillement, mais aussi une même capacité à transformer l'espace urbain en théâtre populaire. Au centre de la toile de Gromaire, une femme élégante à la silhouette sculpturale s'impose dans le paysage nocturne de Montmartre, où chacun vient chercher, au gré de sa fantaisie ou de ses moyens, une manière de s'abandonner aux plaisirs.



GEORGES ROUAULT

Clown et danseuse, 1929-1930

Technique mixte sur papier

Paris, collection Larock-Granoff



DE GAUCHE À DROITE

GEORGES ROUAULT

La Parade, 1930

Planche pour André Suarès, *Cirque*, Paris, Ambroise Vollard
Gravure à l'aquatinte sur fond d'héliogravure. Impression en couleurs
Paris, Indivision H. M. Petiet

Le Jongleur, 1930

Planche pour André Suarès, *Cirque*, Paris, Ambroise Vollard
Gravure à l'aquatinte sur fond d'héliogravure. Impression en couleurs
Paris, Indivision H. M. Petiet

Dans les premières années du xx^e siècle, plusieurs types de cirque cohabitent et les peintres les représentent en fonction de leur sensibilité. Alors que les grands cirques de pierre et d'acier qui ont longtemps animé la capitale commencent à disparaître, Georges Rouault s'intéresse au cirque forain. Il en tire d'innombrables dessins et peintures, peuplés d'acrobates, de jongleurs et de clowns qui se produisent sur les estrades, dans des parades bruyantes et festives. Sa palette est vive et ses silhouettes puissantes sont cernées d'épais traits noirs qui évoquent les lignes des vitraux. Rouault porte un regard empreint de tendresse sur ces artistes ambulants, témoins d'un monde en train de s'effacer. Il en restitue la force, la fragilité et la mélancolie dans *Le Cirque de l'Étoile filante*, livre d'artiste publié par Ambroise Vollard en 1938, qui réunit ses textes et ses gravures.

DERNIERS FEUX, MÉMOIRE DU CIRQUE

Enraciné dans des souvenirs de jeunesse, le cirque n'a jamais cessé de nourrir l'imaginaire des artistes. Certains comme Calder, Chagall, Léger ou Picasso en font un leitmotiv dans leur œuvre et gardent tout au long de leur vie un attachement particulier à ce mélange de force et de fragilité. À travers le personnage du saltimbanque, c'est aussi la figure de l'artiste lui-même qui se dessine : un être en marge, libre et vulnérable, dont la création devient une manière de résister au monde. Des coulisses à la piste, leurs œuvres expriment avec force et tendresse les éclats et les ombres d'un monde à part, faisant du cirque une métaphore ardente de la vie.

La démolition du Cirque Medrano en 1972 marque la disparition d'un lieu mythique, mais non celle de son imaginaire. Inscrit dans la mémoire des artistes, le cirque continue de vibrer à travers les œuvres qui en transmettent, jusqu'à nos jours, la présence, la force expressive et la poésie.



EN HAUT, DE GAUCHE À DROITE

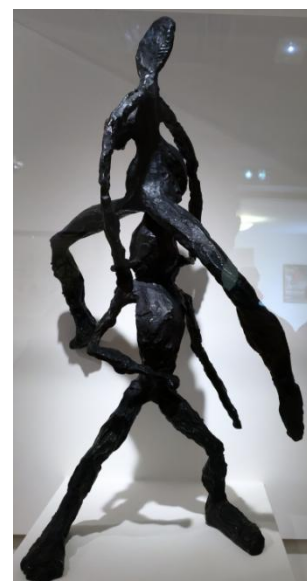
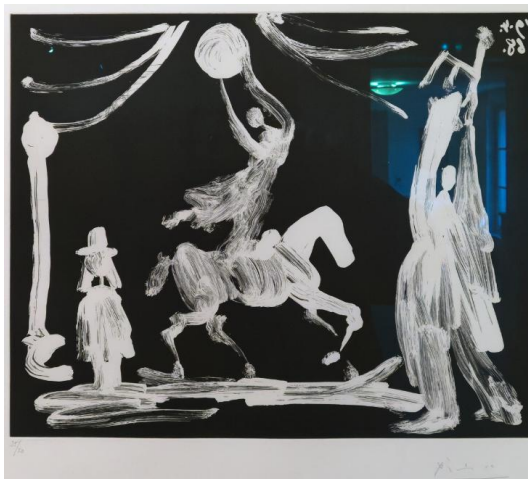
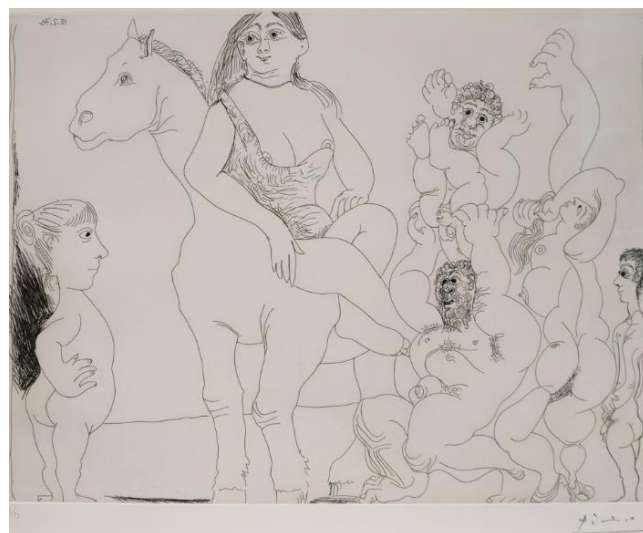
HENRI MATISSE

1. *L'Avaleur de sabres*
2. *Le Cauchemar de l'éléphant blanc*
3. *Le Loup*
4. *Monsieur Loyal*

1947

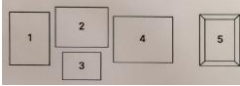
Planches n° 13, 4, 6 et 3 de l'in-folio *Jazz*, éditions Tériade, 1947
Gouaches découpées par l'artiste, reproduites en pochoir. Édition limitée à 270 exemplaires, sur vélin d'Arches
Paris, Galerie de l'Institut

En 1943, alors qu'il travaille à des gouaches pour un projet de livre consacré au cirque, Matisse revient à la technique du papier découpé qu'il exploite déjà dans les années 1930. Le projet prend finalement le titre de *Jazz*, publié par le critique d'art Tériade en 1947. Les compositions alternent avec des « pages d'écriture » rédigées par Matisse lui-même, qui constituent, selon ses termes, une sorte de « fond sonore ». Présentées ici dans leur état « avant la lettre », les planches permettent de découvrir les images dans leur autonomie, où le mouvement naît de la relation entre les formes. Si *Jazz* embrasse la poésie, la musique et le spectacle, le cirque demeure au cœur de ses premières compositions. *Monsieur Loyal*, *l'éléphant blanc*, les fauves et d'autres figures de la piste deviennent autant de prétextes à un nouveau langage fondé sur la couleur, le découpage et le rythme. Matisse ne cherche pas à décrire le cirque mais à en restituer la mémoire, l'énergie et le mouvement.



PABLO PICASSO

1. *Souvenirs : cirque, avec El Gigante, et autoportrait en bébé-vieillard, 1968*
Planche n° 142 de la « Série 347 »
Aquatinte et pointe-sèche sur papier vélin de Rives
Collection particulière, courtesy Galerie Jean-François Cazeau
4. *Le Cirque de la vie observé par une petite fille, 1970*
Planche n° 14 de la « Série des 156 »
Gravure à l'eau-forte. Épreuve numérotée et revêtue du timbre de la signature. Tirage à 50 épreuves pour la Galerie Louise Leiris, 1978
Paris, Indivision H. M. Petiet



2. *Vieux Bouffon contemplant des acrobates, I, 1968*
Planche n° 347 de la « Série 347 »
Gravure à l'aquatinte et à l'eau-forte. Épreuve numérotée et signée au crayon, du tirage à 50 épreuves pour la Galerie Louise Leiris, 1969
Paris, Indivision H. M. Petiet
3. *Au cirque : écuyère, clown et pierrot, 19 avril 1968*
Planche n° 42 de la « Série 347 »
Aquatinte sur papier vélin
Collection particulière, courtesy Galerie Jean-François Cazeau

ALEXANDER CALDER

5. *Les Acrobates, 1944-1966*
Bronze
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, inv. 06441



MARC CHAGALL

Esquisse pour Le Grand Cirque, vers 1956
Pastel, lavis de gouache, encre de Chine et graphite sur papier vélin texturé
Collection particulière

Couple au cheval vert, 1961
Huile sur bois
Collection particulière

En 1956, Marc Chagall réalise plusieurs esquisses préparatoires pour une toile monumentale, *Le Grand Cirque*. Sur la piste, les figures familières de son imaginaire semblent défier les lois de l'équilibre et de la gravité : un acrobate fait la roue au premier plan, une écuyère franchit un cerceau et un clown, amoureux de l'étoile, participe à ce monde onirique où le réel se transforme en poésie. À droite, une silhouette féminine se tient en équilibre sur une poule minuscule, évocation du bestiaire familier de son enfance à Liozna, en Biélorussie, qui nourrit durablement son œuvre d'un imaginaire mêlant animisme et humour. Dans les années 1960, alors qu'il travaille aux douze vitraux de la synagogue de l'hôpital Hadassah à Jérusalem, Chagall approfondit ses recherches sur la lumière et la couleur. Cette œuvre, ainsi que *Couple au cheval vert*, s'inscrivent dans cette démarche : les couleurs pures, d'une grande intensité, semblent traversées de lumière et restituent au thème du cirque toute sa puissance et son caractère merveilleux.

« J'ai toujours considéré les **CLOWNS**, les **ACROBATES** et les **ACTEURS** comme des êtres tragiquement humains, qui ressembleraient aux personnages de certaines peintures religieuses. Et même aujourd'hui, quand je peins une crucifixion, je ressens les mêmes sensations que j'éprouvais en peignant les **GENS DU CIRQUE**. »

Marc Chagall, *Le Cirque*, 1967

DE GAUCHE À DROITE

ALEXANDER CALDER

Le Cheval II, 1930-1944

Bronze

Paris, collection Isabelle Maeght

Tête par terre, 1944

Bronze

Paris, collection Isabelle Maeght

L'Éléphant, 1930-1944

Bronze

Saint-Paul-de-Vence, collection Adrien Maeght

Installé à Paris en 1926, Alexander Calder crée un spectacle en miniature composé de figurines, d'animaux et d'accessoires fabriqués à partir de fil de fer, de bois, de métal et d'objets de récupération : il les anime lui-même, met en scène les numéros et accompagne les entrées de musique. Présenté dans son atelier parisien, ou encore chez Foujita, devant de nombreux artistes de l'avant-garde, le *Cirque Calder*, aujourd'hui conservé au Whitney Museum of American Art à New York, lui ouvre les portes du milieu artistique parisien et joue un rôle déterminant dans l'élaboration de sa sculpture. Il nourrit son vocabulaire plastique par des formes simples et expressives, saisies dans leur mouvement ou leur déséquilibre. Ses sculptures en bronze témoignent également de cette attention portée aux corps, aux animaux et à la prouesse, mais aussi de l'humour et de la poésie qui caractérisent son œuvre.



FERNAND LÉGER

Le Jongleur et les Trapézistes, 1954

Encre de Chine et crayon sur papier

Collection particulière

Entre 1940 et 1945, Fernand Léger s'exile aux États-Unis, où il découvre la démesure du cirque américain et assiste notamment aux représentations du Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus au Madison Square Garden de New York. Il est alors frappé par l'ampleur du spectacle, ses lumières artificielles et ses puissants effets de couleur. À son retour en France, le cirque revient au centre de sa recherche artistique. À partir de 1947, Léger multiplie dessins, gouaches, lithographies et peintures autour du thème de la parade, des acrobates et des clowns. Cet ensemble d'expérimentations conduit à *La Grande Parade*, dont il réalise plusieurs versions avant l'état définitif de 1954, aujourd'hui conservé au Solomon R. Guggenheim Museum de New York.



MICHEL ARTAULT

*Annie Fratellini lors de la démolition
du Cirque Medrano, 1972*

© Getty Images

« Je suis remonté à **MONTMARTRE** en ces jours d'automne
pour y retrouver les fantômes de mon passé. [...] Mais il n'y avait personne au rendez-vous des ombres.
Sur la façade de **MEDRANO**, les lettres de notre nom se sont effacées et [...] je n'y ai trouvé que des visages inconnus.

Où sont mes copains **WILLETTE, FORAIN, POULBOT**,
qui m'accueillaient avec tant d'exubérance lorsque,
mon maquillage à peine effacé, je les retrouvais
sur les banquettes de notre bistrot de prédilection ?

Dans le bruit de nos conversations, je n'entends
plus voltiger, comme un œuf au-dessus d'un jet
d'eau, le nom des **FRATELLINI** et personne ne vient
me toucher l'épaule pour me dire :
"Albert, tu as été meilleur que jamais !" »

Albert Fratellini. *Alone*. Les Fratellini 1995