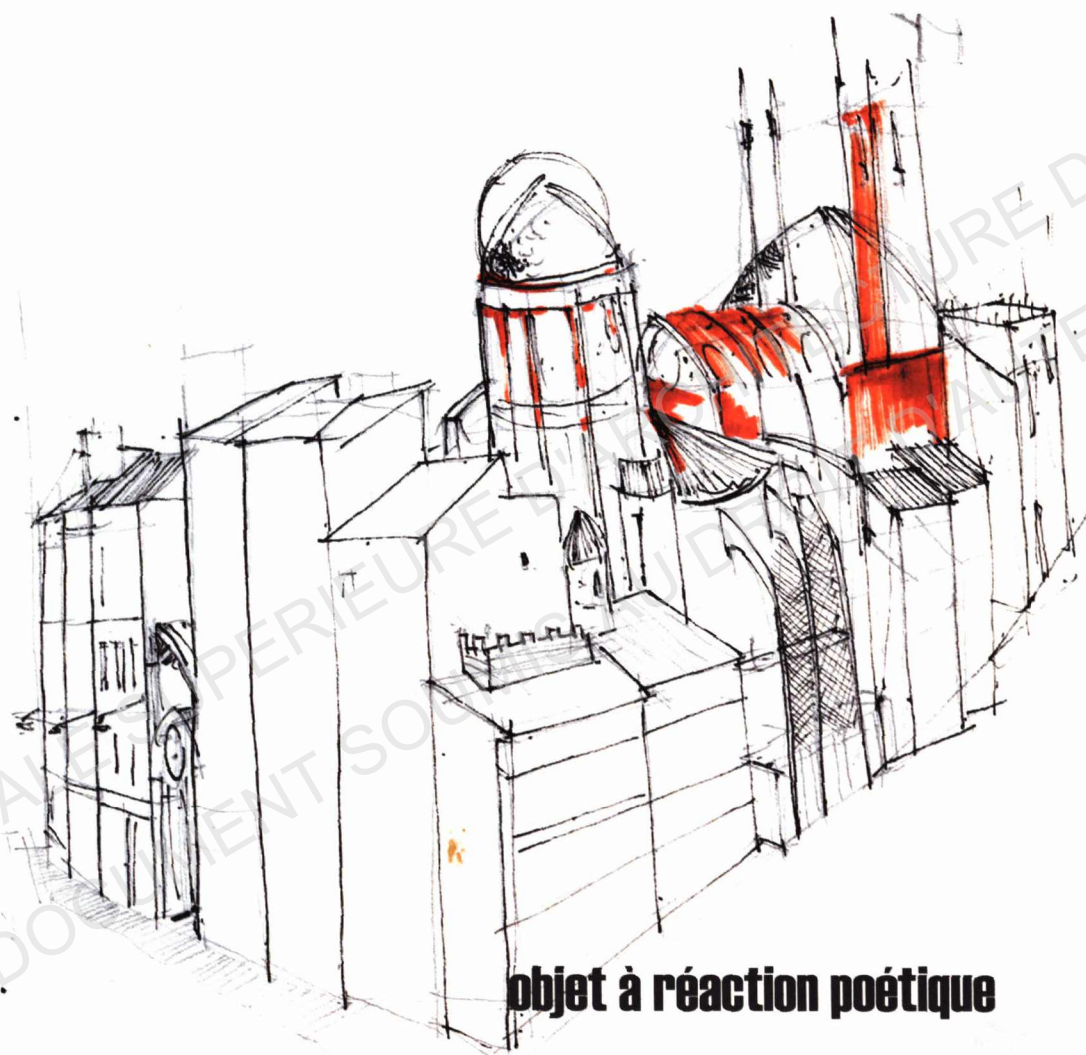




objet à réaction poétique

T 2320 (1)

Ecole d'Architecture de Marseille Luminy

Service documentation

184, Avenue de Luminy

13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924

TPFE SESSION JUIN-JUILLET 2004
ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE-LUMINY
ÉTUDIANT : YANN FAVIER

DIRECTEUR D'ÉTUDE:

jean-marc CHANCEL

ENSEIGNANTS:

rené BORRUEY
pascal URBAIN

ENSEIGNANT EXTÉRIEUR:

georges HEINTZ

PERSONNALITÉ COMPÉTENTE:

denis DE LAPPARENT

.PRÉAMBULE.

Ce mémoire est l'aboutissement d'une rencontre : celle d'un site avec un programme ou celle d'un programme avec un site. Cependant, il est nécessaire de préciser les conditions dans lesquelles cette rencontre a eu lieu. C'est une histoire qui débute par les travaux indépendants de deux étudiants. Pour le dire simplement : l'un choisit un site, l'analyse, le teste pour y découvrir des envies architecturales ; l'autre étudie un univers qui lui est cher ; celui du cirque, tout en cherchant un lieu approprié à sa mise en valeur. C'est ainsi que certaines démarches sont personnelles et développées à la première personne.

Il en résulte le mémoire suivant et dans lequel les deux démarches s'unissent pour aboutir à un projet commun: **CIRCUS.**



.SOMMAIRE

PLACE AU CIRQUE

Introduction.....	p.7
I.Le cirque nouveau.....	p.12
1.I. état des lieux du cirque aujourd'hui.....	p.12
1.II. l'histoire du cirque en quelques dates.....	p.16
1.III. le mélange des arts.....	p.26
II.L'architecture du cirque : le cercle.....	p.32
2.I édifices ayant influencé l'architecture circassienne.....	p.32
2.II la scénographie : symbolique du cercle.....	p.38

LE SITE

Introduction.....	p.52
Exploration.....	p.55
■.Banalité-Commodité.....	p.60
■.Géométrie.....	p.64
V.Topographie.....	p.70
5.I. description.....	p.70
5.II. analyse.....	p.80
VI.Le Bâti.....	p.84

LE PROJET

VII.Intentions.....	p.116
VIII.Proposition.....	p.124
plans-coupes	
images-perspectives	

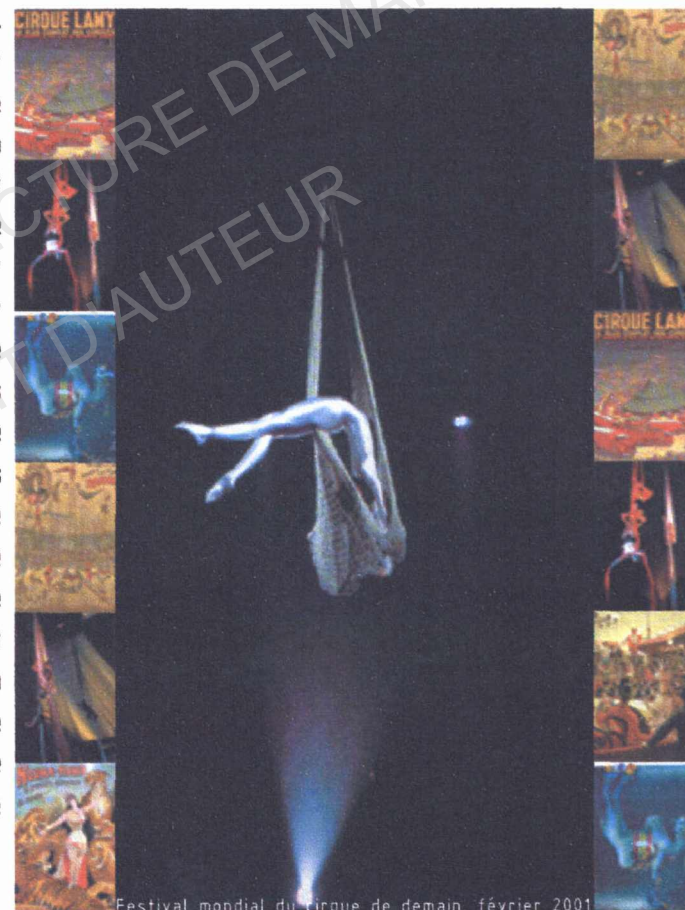
Bibliographie.

PLACE AU CIRQUE

6

« Puisque la terre est ronde...
Comment voulez-vous jouer
carré ? Depuis la tête d'un homme
et le corps d'une femme et la
forme d'un arbre qui s'inscrivent
dans un jeu de courbe. Depuis le
cerceau qui roule sur le trottoir
et la roue que l'ouvrier tient sur
son épaule et la tarte sur la tête
du petit pâtissier, nous courons
l'aventure fabuleuse du cercle
gagnant. Sous le soleil et sous
la lune, dans les nuages qui se
déplacent doucement tout tourne
en rond. Tout est rond, la tête
rejoint la queue le commencement
touche à la fin tout est un
circuit. Tu veux partir en voyage
mais tu reviendras au point de
départ. Tourne le cheval, tourne
l'écuyère... »

Fernand Léger, *Cirques*.



Festival mondial du cirque de demain, février 2001

7

On peut se poser la question : pourquoi sous ses airs frivoles, divertissants, joviaux et burlesques, le cirque cache une symbolique, une réflexion sur l'homme, la vie et l'univers beaucoup plus profondes que la plupart des arts majeurs. Cependant, il est certain que la magie du cirque nous envoûte depuis bien longtemps.

A l'époque de la Rome Antique, le cirque devient pour le peuple, l'autre temple, le lieu privilégié des réunions, l'autel de l'espoir et des vœux. « Animaux sauvages, gladiateurs, martyrs chrétiens, véritables cadeaux vivants, sont offerts à la convoitise des foules pour les séduire et surtout les maintenir sous la coupe d'un pouvoir dont la force réside plus dans la poussière et le sang du cirque que dans les marbres du Sénat. »¹⁰ Les jeux s'inscrivent dans un quotidien mythique, par leur régularité, ils rythment l'existence des Romains et alimentent les passions. La symbolique du cercle est déjà présente. Les douze portes du Circus Maximus, à l'une des extrémités, représentent les constellations du zodiaque ; les sept tours de piste réglementaires des courses de chars sont les sept planètes de la semaine. Le cirque devient ainsi une projection de l'univers et de la destinée humaine.

La fascination pour la cruauté, la lutte de l'homme contre l'animal n'est plus aujourd'hui, ce qui pousse le public à assister aux spectacles de cirque. Néanmoins il est tout aussi enthousiasmé et séduit par la magie de la piste.

Ceci peut s'expliquer en partie par le fait que le cirque contemporain s'attache à méditer sur son époque, à en soumettre une ou plusieurs lectures. « Il peut aussi, fort de ses expériences multiples et avec la désinvolture apparente que confère l'aisance à tourner un saut périlleux sur un simple fil tendu, transcender au travers d'une succession d'œuvres nouvelles le vocabulaire acrobatique et clownesque initial, ce qui pourrait correspondre à la définition presque parfaite d'un art à part entière. Le huitième. »¹²

C'est en ce sens que ce travail personnel de fin d'étude s'appuiera sur les projets des artistes de cirque contemporain. Esquisser un lieu digne d'accueillir des compagnies qui encouragent le public à se questionner sur le devenir de l'espèce

humaine en recréant un monde critique avec la seule force gestuelle et corporelle de l'interprète.

C'est d'ailleurs ce qui est fascinant dans cet univers. L'aptitude des artistes à transmettre et évoquer tant de questionnements, de vérités avec le « simple » travail de leur corps. Une telle maîtrise de soi, une concentration extrême, une recherche des limites physiques ; un « jusqu'au boutisme » aux marges de l'accident. C'est ainsi qu'intervient l'impondérable avec lequel l'artiste doit jouer. « Il cultive l'erreur et chérit l'imprévu, qui n'est pas seulement inévitable mais souhaitable. L'accident est la matière même du beau, en musique comme en cirque, et l'art consiste à l'utiliser quand il survient. Le provoquer n'a aucun sens, le nier est suicidaire. »¹³ Depuis les années soixante dix donc, le cirque nouveau met en ébullition un champ d'expériences artistiques qui intègre la performance à la chorégraphie et au jeu. Le cirque conjugue désormais la création au quotidien. Son art est populaire non pas parce qu'il est massif « mais parce qu'il inclut ceux qui sont exclus. Chacun se reconnaît. En admirant quelqu'un dont la force vitale vient de ce qu'il est toujours à la limite, jamais au-delà, jamais en deçà, et que c'est lui-même qui la fixe, nous accédons à la conscience des nôtres. »¹⁴

Ces réflexions nous ont conduits à associer ce projet de diplôme à un monde qui reste fascinant et merveilleux. Il s'agira donc de faire, en premier lieu, un constat de la situation du cirque en France aujourd'hui, pour comprendre dans quelle démarche s'inscrit ce travail. Evoquer les difficultés mais aussi le développement de cet art multiple et singulier.

Cette petite investigation sera suivie d'un bref rappel historique nous menant à la particularité des nouvelles pistes qui nous obligent à revoir toutes les catégories classiques, créant un appel d'air où le neuf et l'ancien, l'archaïque et le moderne se combinent dans le corps même des acrobates, des funambules devenus danseurs ou acteurs.

Dans un second temps, nous nous attarderons sur la particularité de l'architecture du cirque : le cercle. Avec une recherche sur les édifices ayant influencé l'architecture du cirque jusqu'à l'architecture du cercle elle-même. Dans le cercle, toutes les évolutions se font à vue, ce qui nécessite une mobilisation totale du corps. Ceci pour nous révéler la symbolique de cette « aire de jeu ».

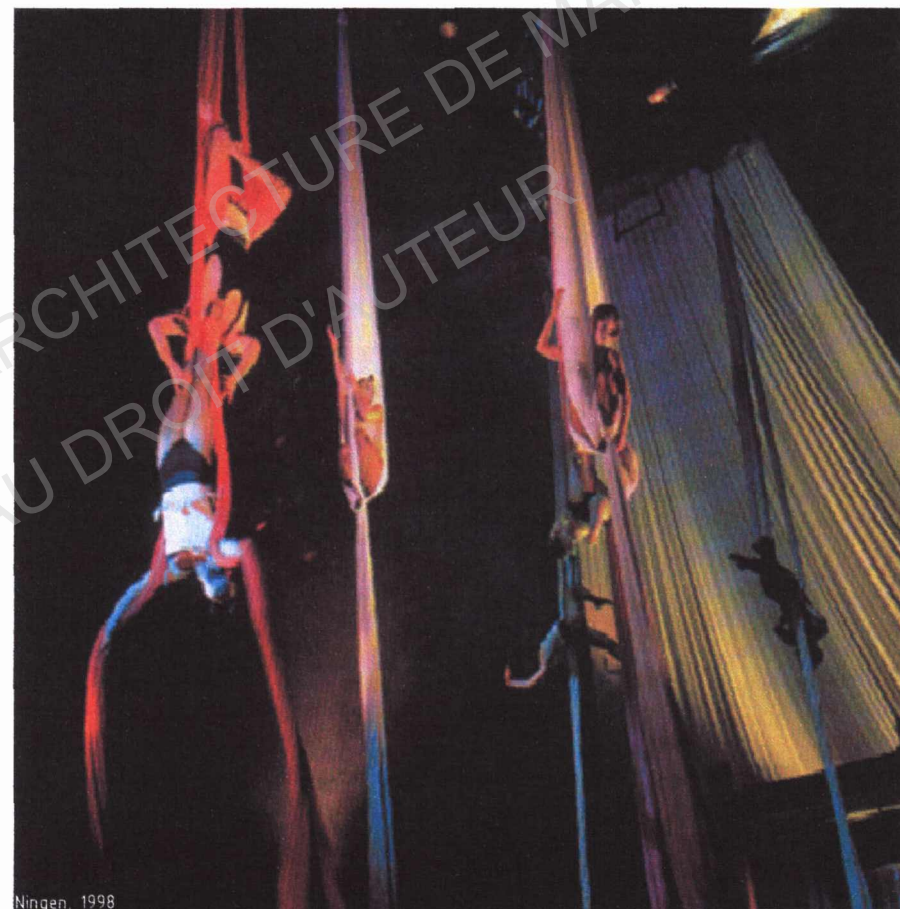
Enfin, nous présenterons le projet en lui-même qui découle de ces recherches. Avec, tout d'abord, une mise au point sur le cirque et la ville, son intégration dans l'espace public, la composition des différents éléments du programme avec la densité urbaine alentour.

Puis le parcours, l'espace de transition entre l'univers de la ville et celui du lieu de représentation. La relation dedans/dehors qui reste assez floue dans l'architecture du cirque.

En définitive, nous dévoilerons le cirque en lui-même, avec la particularité géométrique de la piste et la confrontation de l'architecture et du spectacle vivant. Ce dernier donne corps au lieu de spectacle, même si celui-ci existe hors de la représentation. Le moteur des évolutions fut et demeure la demande des créateurs de spectacle. Cependant, il est certain que l'architecture a apporté sa pierre à l'édifice comme le dit Jacques Copeau : « La forme du théâtre une fois donnée commande l'esthétique du poète et sollicite son inspiration. »⁽⁵⁾

Ainsi les recherches s'orienteront dans le sens où l'entend Roland Barthes, à savoir : « le texte ne « commente » pas les images. Les images « n'illustrent » pas les textes : [...] texte et image, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange des signifiants [...] et y lire le recul des signes. »⁽⁶⁾

Créer un lieu de spectacle qui se renouvelle à chaque représentation mais qui vive également à travers elle. Cette dernière pourra laisser des traces de son passage ou bien faire place nette pour que s'épanouisse à nouveau un monde merveilleux et fascinant.



Ningen, 1998

LE CIRQUE NOUVEAU.

1.1. État des lieux du cirque aujourd'hui.

Le renouveau des techniques et des formes, une forte assise populaire réunissant publics et générations, un rayonnement international grandissant, témoignent de la vitalité du cirque aujourd'hui. Qu'il soit d'essence traditionnelle ou contemporaine, l'ensemble du monde circassien connaît un même dynamisme et appelle une approche artistique et politique nouvelle.

Le Ministère de la Culture tente de renforcer et d'adapter son intervention en faveur des arts du cirque et de ses évolutions et d'engager sur le long terme une politique globale et volontariste. Il souhaite affirmer la place et le rôle des arts du cirque au cœur de la vie culturelle et sociale du pays et des politiques d'action culturelle. Conforter la diversité des esthétiques et rassembler autour de celles-ci de nombreux publics.

De l'été 2001 à l'été 2002 s'est tenue l'Année des Arts du Cirque dont les dix orientations majeures concrétisent une volonté politique par un soutien global accru, par des mesures en faveur de la création, de la diffusion, de l'enseignement, de l'équipement, du statut des artistes, du patrimoine documentaire ou bâti, par l'amélioration des conditions de travail et par la mise en place de pôles régionaux. Les orientations de cette nouvelle politique sont également d'identifier et de soutenir un maillage pérenne de lieux pour la production, la diffusion et l'élargissement des publics.

En effet, la diversification des esthétiques, qui fait la richesse du cirque d'aujourd'hui, va de pair avec celle des modes de production et de diffusion. Toujours attachées au principe de l'itinérance, les compagnies de cirque ont néanmoins besoin d'espaces de travail pour préparer leurs spectacles. Par ailleurs, la diffusion de ces spectacles doit être soutenue aussi bien au sein de l'offre "généraliste" des lieux que des

lieux spécifiques pour le cirque.

L'identification de pôles régionaux pour le cirque s'inscrivant dans des programmes nationaux (scènes conventionnées) ou ayant leur propre identité (installation de compagnies de cirque, pérennisation de festivals sur l'année) permettra un utile rapprochement entre production et diffusion et un aménagement du territoire en faveur du cirque.

Onze pôles pour quatre objectifs ont été repérés sur l'ensemble du territoire, afin de répondre à ces orientations.

Les pôles :

- Quatre scènes conventionnées :

Circuit à Auch (Midi-Pyrénées) - *L'Agora* à Boulazac (Aquitaine) - *Le Carré Magique* à Lannion (Bretagne) - *L'Espace Athic* à Obernai (Alsace).

- Deux lieux patrimoniaux sur lesquels l'Etat engage, avec les collectivités locales, d'importants travaux de réhabilitation :

Le Cirque Jules Verne à Amiens (Picardie) - *Le Cirque-Théâtre* à Elbeuf (Haute-Normandie)

- Deux projets spécifiques consacrés aux arts du cirque :

Le Centre Régional des Arts du Cirque à Cherbourg-Octeville (Basse-Normandie) - *Les arts à la rencontre du cirque* à Nexon (Limousin)

- Trois lieux d'installation de compagnies souhaitant assumer des missions de production, de diffusion et de formation continue :

L'Institut des arts du clown à Bourg-Saint-Andéol (Rhône-Alpes) autour des compagnies *Les Nouveaux Nez* et *Les Colporteurs* - *le Prato* à Lille (Nord-Pas-de-Calais) - *le Hangar des Mines/pôle Cévennes* (Midi-Pyrénées).

Les objectifs :

- soutenir la création, par des résidences de compagnies, des coproductions, l'accompagnement de projets, ainsi que par toute autre action pouvant aider la reconnaissance des arts du cirque.
- élargir la diffusion des arts du cirque par des programmations régulières, notamment en collaboration avec d'autres structures d'action culturelle, sur un territoire régional, voire interrégional et transfrontalier.
- sensibiliser les publics aux arts du cirque en liaison avec les actions de soutien à la création et à la diffusion et par le développement de partenariats avec les établissements scolaires, les milieux associatifs et les structures d'éducation artistique.
- accompagner la structuration de la profession et le cheminement des artistes par la mise en place de projets adaptés aux ressources de chaque pôle : formation continue, suivi des parcours professionnels d'artistes associés au pôle, collaborations diverses avec le milieu de la recherche...

Fort de cette effervescence politique, ce projet de T.p.f.e. s'oriente donc vers la conception d'un lieu de résidence de compagnies qui permettra, comme il est souhaité par le Ministère de la Culture, une aide à la création. Ce lieu de vie des troupes de cirque sera accompagné d'un espace de travail pour que ces dernières puissent préparer leurs spectacles. Enfin, à ce programme s'ajoutera une salle de représentation proprement dit, où les compagnies pourront diffuser et sensibiliser les publics aux arts du cirque.

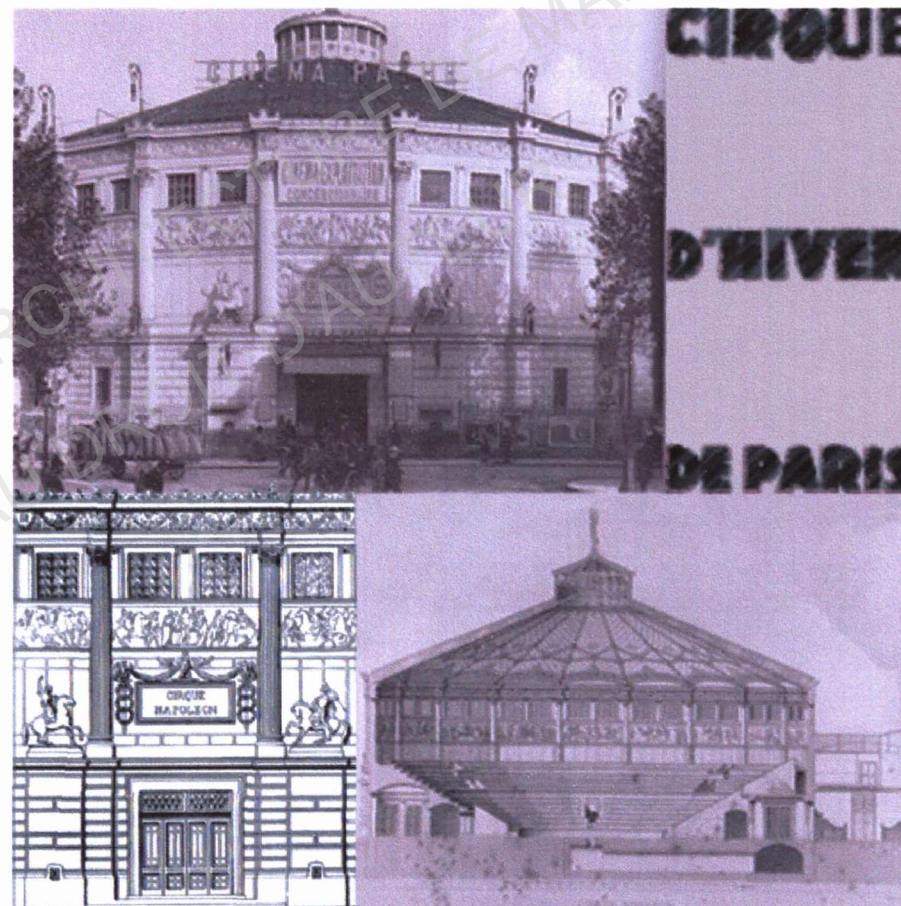


1.II .L'histoire du cirque en quelques dates.

Le seul nom de cirque évoque aujourd'hui, inévitablement, un chapiteau : pourtant, les spectacles de la piste se sont longtemps déroulés dans de véritables édifices permanents. Né au XVIII^e siècle à Londres, le cirque s'installe d'abord dans des constructions de bois et de pierres. La piste, universellement de treize mètres de diamètre, est l'axe du spectacle. Le cheval en est le moteur esthétique. C'est pour lui et autour de lui que tout s'organise puisqu'il doit tourner. A l'origine donc, rien ne venait distinguer ce type d'établissement, le plus souvent appelé « théâtre équestre », d'un théâtre traditionnel. Structurée à l'image d'un théâtre à l'italienne, avec ses balcons, ses loges et son plateau, la salle de cirque devient autonome sur le plan architectural à partir de 1841, date de l'ouverture du Cirque des Champs-Élysées à Paris, bâti en bois, il abritait alors les spectacles équestres, uniquement pendant la saison d'été. Egalement en 1841, l'architecte Hittorff élève le premier cirque véritablement urbain de Paris en pierre, bois et colonnes de fer, avant d'édifier le célèbre cirque Napoléon, inauguré par l'empereur en 1852.

Destiné cette fois à accueillir les spectacles pendant les mois d'hiver, il est le seul bâtiment de ce type, rebaptisé Cirque d'Hiver, à avoir subsisté à Paris. Il se différencie nettement d'un amphithéâtre par sa forme parfaitement circulaire et la présence des gradins qui remplace les traditionnelles rangées de fauteuils.

En haut, Paris, Cinéma Pathé, ex-cirque d'Hiver, façade, Photo Roger-Viollet, Paris. En bas, Cirque Napoléon, entrée principale et coupe, 1854, Collection Jean Villiers.



Bientôt, toutes les grandes villes et capitales européennes vont se doter de rotondes et prendre enfin le nom de cirques. Au XIXe siècle, la France et l'Europe multiplient de ce fait les édifices : Cirque Napoléon à Paris, Cirque Ciniselli à Saint-Petersbourg, Cirque Royal de Bruxelles, etc. Autant d'édifices qui seront peu à peu détruits et qui céderont la place aux immenses chapiteaux de toile qui vont s'imposer tout au long du XXe siècle. Le chapiteau est utilisé pour la première fois en 1825 par un forain américain, Josuah Purdy Brown. Avec son développement survient le déclin des cirques en dur. Mobile, il permet au cirque d'atteindre les villes et les villages éloignés des grands centres et de devenir très populaire.



Paris, American Circus, quatre-mâts au carré avec mâts en partie ronde, 1980. Photo E. George.

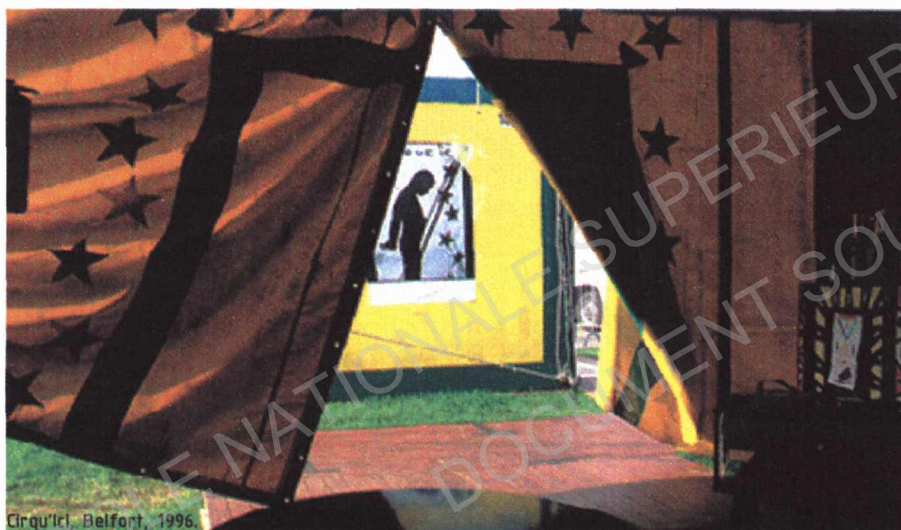
Depuis 1970, la diversité des formes de spectacles engendrées par le cirque a entraîné la création d'autant de formes architecturales distinctes, permanentes ou semi-éphémères. Les grands chapiteaux sont désormais plus rares. Les compagnies contemporaines leur préfèrent de petites structures, parfois proches du «parapluie» des origines. Elles peuvent privilégier aussi les scènes de théâtre ou des lieux culturels, établissant ainsi un lien complice avec les pratiques de tréteaux des anciens saltimbanques.



Villié-Morgon, cirque-parapluie, place de l'Eglise. Collection Jean Villiers.

Le premier chapiteau est un cirque à mât unique, dit parapluie. Ce mât en bois, baptisé manche, est placé au centre de la piste, parfois enfoncé dans le sol.

En ce qui concerne le nouveau cirque, à l'instar de l'effervescence de la danse contemporaine intervenue dix ans plus tôt, le renouveau dans ce domaine se caractérise également par la formidable variété de ses expressions. On dénombre aujourd'hui un peu plus de 300 compagnies de nouveau cirque. Parmi elles, 35 ont fait le choix de l'itinérance en présentant leurs spectacles uniquement sous chapiteau. Entre 50 et 100 compagnies ne possèdent pas de chapiteau mais proposent des spectacles qui peuvent être joués soit en salle, soit sous chapiteau. Les autres, souvent constituées de quelques artistes seulement, présentent des petites formes destinées aux salles de spectacles et parfois également au jeu dans l'espace public.



Cirqu'ici, Belfort, 1996

Quelques dates

- 1768 Naissance présumée du cirque moderne, dans un village proche de Londres, à l'initiative de Philip Astley, militaire récemment démobilisé. Originellement baptisé Riding School puis Royal Amphitheatre, il ne sera jamais, comme tous les autres établissements d'Astley, désigné par le vocable cirque
- 1774 Astley donne son spectacle à Paris dans le cadre du manège Razade
- 1779 Le diamètre de la piste est ramené à 13 mètres, dimension désormais universelle
- 1782 Astley ouvre son Amphitheatre Anglois à Paris, premier cirque stable en France
- 1782 Richard Hugues, ancien écuyer et premier concurrent sérieux d'Astley ouvre le Royal Circus, espace hybride comportant une scène accolée à la piste réglementaire et surtout désigné pour la première fois par le mot cirque
- 1793 John Bill Ricketts implante le cirque en Amérique
- 1807 Pour la première fois, le mot cirque apparaît au fronton d'un bâtiment à Paris, le Cirque Olympique des Franconi
- 1825 Utilisation d'une structure de toile pour abriter les exercices équestres et acrobatiques en Amérique. (Sans doute le premier chapiteau)
- 1843 Ouverture du Cirque des Champs-Élysées, premier édifice à posséder une forme autonome qui ne doit rien au théâtre. Le bâtiment est circulaire, structuré en fonction de la piste.
- 1852 Ouverture du Cirque Napoléon, aujourd'hui Cirque d'Hiver
- 1859 Création du trapèze volant par le gymnaste Jules Léotard
- 1870 Apparition présumée de l'Auguste en Allemagne
- 1875 Inauguration du Cirque Fernando à Paris sur les grands boulevards, futur cirque Medrano
- 1886 Ouverture du Nouveau Cirque, rue Saint-Honoré, et invention du tapis de sisal en remplacement de la sciure pour pouvoir découvrir rapidement la première piste nautique.

1906 Ouverture du Cirque Métropole, dernier cirque stable construit à Paris. Détruit en 1930

1927 Création de l'École de cirque de Moscou

1949 Création du Radio Circus, mélange de jeux radiophoniques et de cirque

1972 Création du Studio de Moscou pour la préparation des grands numéros aériens, prélude à une nouvelle écriture des techniques de cirque

1972 Destruction du Cirque Medrano, avant dernier cirque stable de Paris

1973 Création du Puits aux images, devenu Cirque Baroque en 1987

1974 Ouverture des deux premières écoles de cirque à Paris, l'École nationale d'Annie Fratellini et Pierre Etaix et l'École au Carré de Silvia Monfort et Alexis Grüss

1974 Création du Festival international du cirque de Monte Carlo

1977 Création du Festival Mondial du cirque de demain à Paris

1978 Reconnaissance par l'Etat du cirque comme forme culturelle à part entière par le transfert de la tutelle du ministère de l'Agriculture à celui des Affaires culturelles

1979 Création du Fonds de soutien et de modernisation

1980 Création de l'association pour l'enseignement des arts du cirque qui prend la suite du Fonds de modernisation

1982 Création de l'ASPEC (association pour le soutien, la promotion et l'enseignement des arts du cirque)

1988 Transformation de l'ASPEC en ANDAC (association nationale pour le développement des arts du cirque)

1983 Le cirque à l'Ancienne Alexis Grüss devient Cirque national jusqu'en 1986

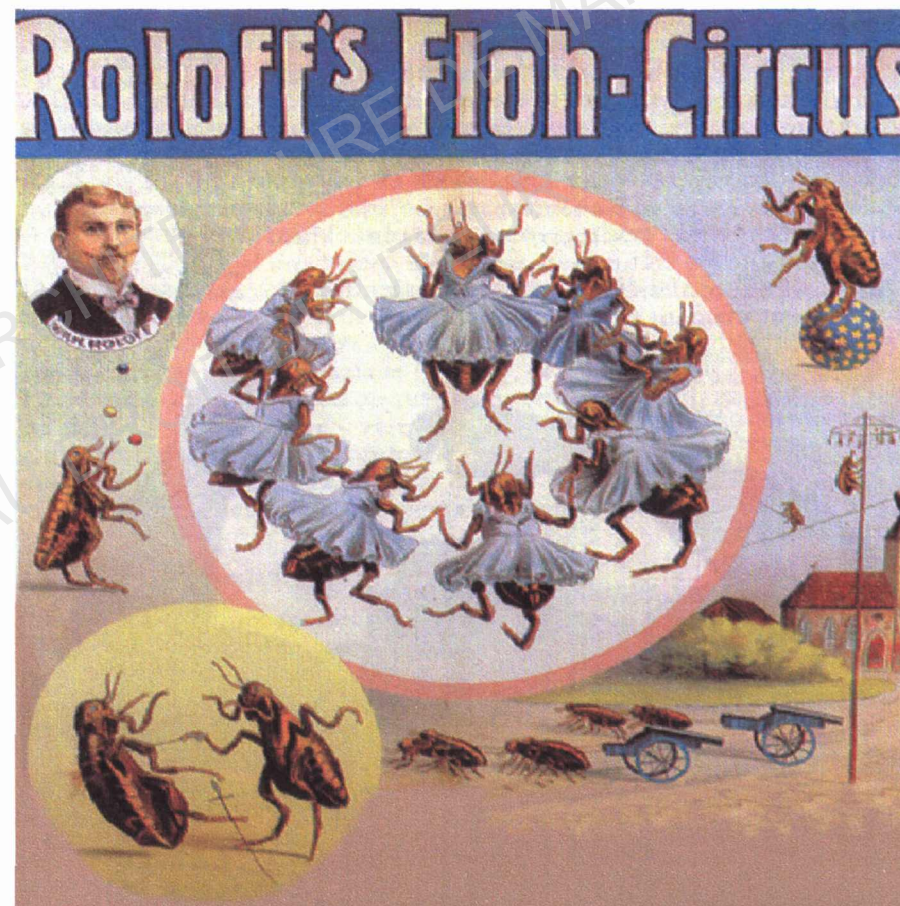
22 1983 Création du Cirque Plume

1984 Création du théâtre équestre Zingaro

1984 Création du Cirque du Soleil au Québec

1984 Création d'Archaos

1986 Inauguration du Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne (CNAC)



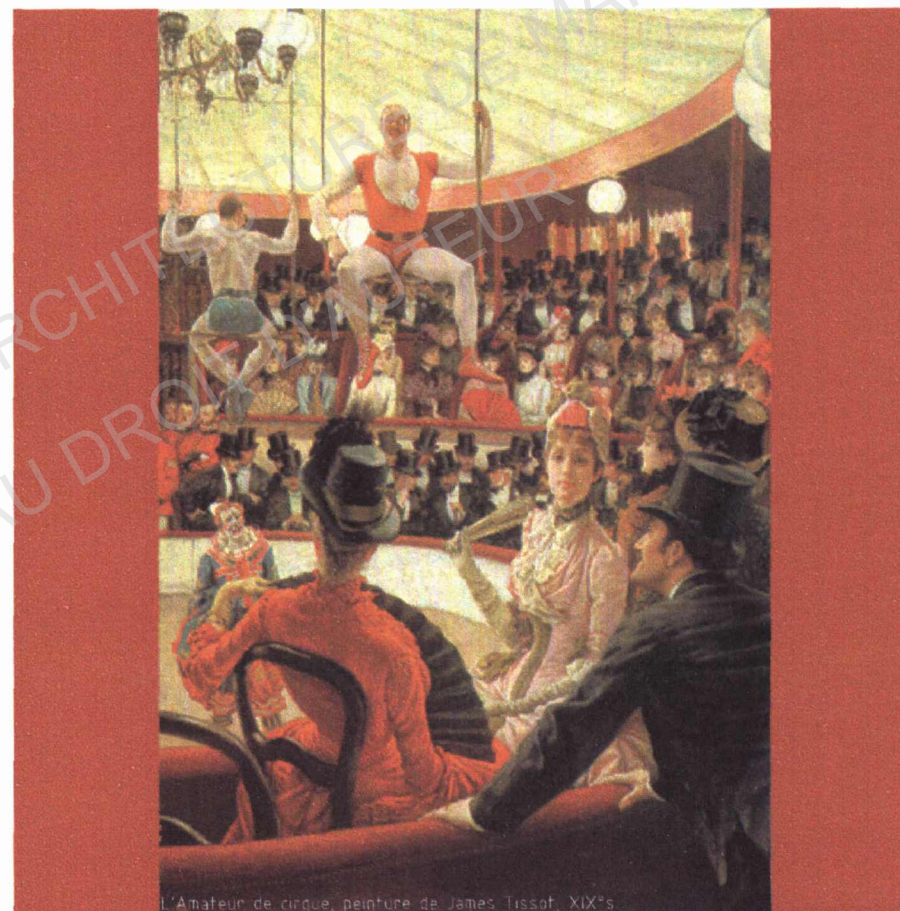
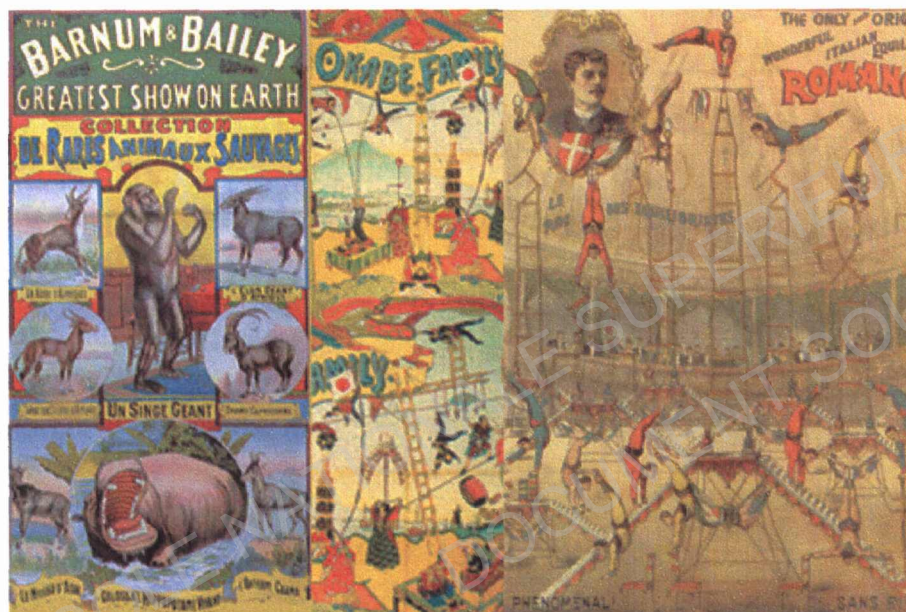
1990 Bernard Turin prend la direction du CNAC

1995 L'association HorsLesMurs, créée en 1993, se voit confier une mission d'information, de promotion et de développement dans le secteur des arts de la piste en parallèle à celle qu'elle mène auprès des professionnels des arts de la rue

1995 Création du *Cri du Caméléon*, spectacle mis en scène par Josef Nadj pour le dixième anniversaire du CNAC

1997 Le Parc de la Villette accueille sur l'Espace Chapiteaux une programmation annuelle consacrée au cirque de création

2001 Ouverture de l'Année des arts du cirque en France



L'Amateur de cirque, peinture de James Tissot, XIX^es

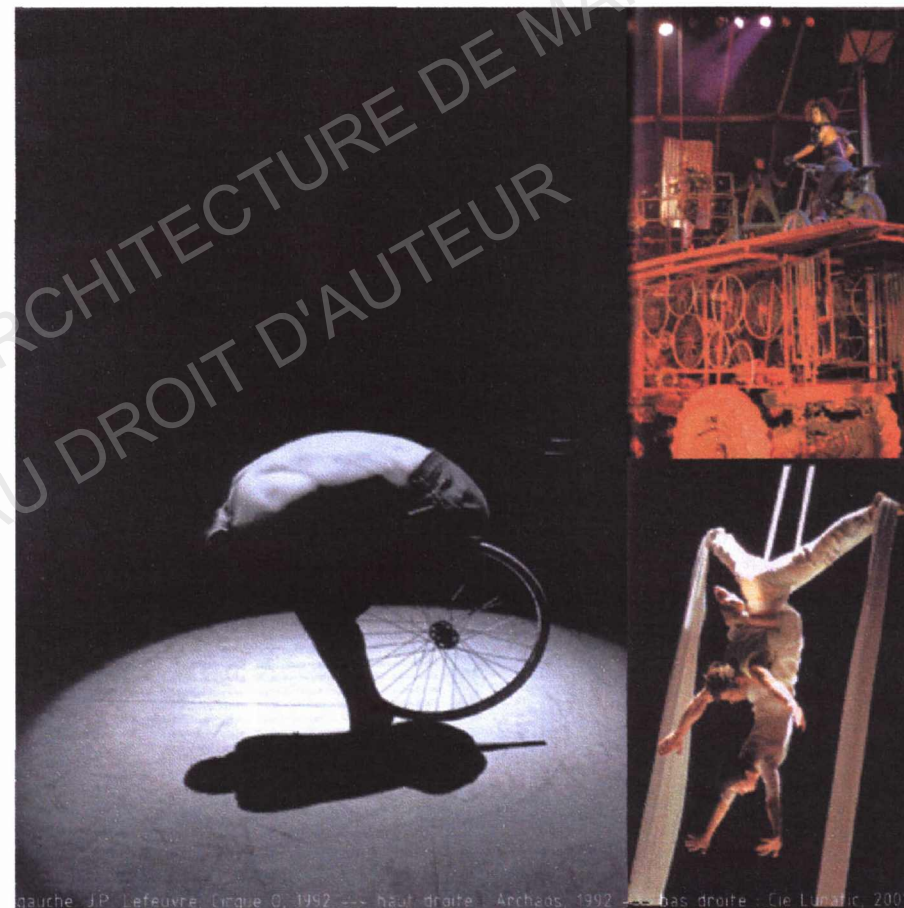
1.III .Le mélange des arts.

Lorsque les fêtes foraines attiraient les marchands, les voyageurs et les saltimbanques, art et divertissement faisaient bon ménage. Sur les places publiques, jongleurs et griots, poètes et conteurs, troubadours de toutes les contrées attiraient la curiosité des passants. Sur des planches de fortune, des comédies, des farces, des satires, des comédiens masqués, des montreurs d'ombres et des marionnettistes, des scènes féeriques et des spectacles fantastiques faisaient l'admiration des petits et des grands. Des baraques bariolées invitaient au rêve et à la découverte. Des cercles se formaient autour d'étranges histoires d'amour, de guerres, et d'exils, des légendes et des épopées de lointains pays.

L'intérêt populaire pour ces expressions artistiques nées de la rue, genre théâtral longtemps considéré comme mineur, est encore très fort aujourd'hui. Présenté sous des formes modernes qui mélangent les styles et les cultures, le cirque contemporain développe lui aussi, aujourd'hui, de nouvelles esthétiques puisant à la fois dans l'imaginaire du nouveau millénaire et dans les identités les plus enracinées.

Un mépris du cirque traditionnel avait induit la glaciation des savoirs qui n'intéressaient plus personne. Ils ressurgissent maintenant, remixés, réinterprétés à travers l'apport de la théâtralité, de la chorégraphie et des arts plastiques. L'itinérance, l'atmosphère festive, l'univers envoûtant de la piste (sa circularité, sa convivialité), l'énergie spectaculaire, la tension sont autant de caractères circassiens qui soutiennent l'entrelacement des arts et créent des œuvres composites et disparates.

La scénographie joue également un rôle fondamental dans la « mise en spectacle » de l'espace du cirque contemporain. Contre l'enchaînement additionnel, linéaire, mécanique et répétitif des numéros, un souci de mise en scène, d'ordonnancement des actions, de maîtrise des situations, anime la conception et structure le déroulement des pièces.



gauche : J.P. Lefebvre, Cirque 0, 1992 --- haut droite : Archéos, 1992 --- bas droite : Cie Lunatic, 2001

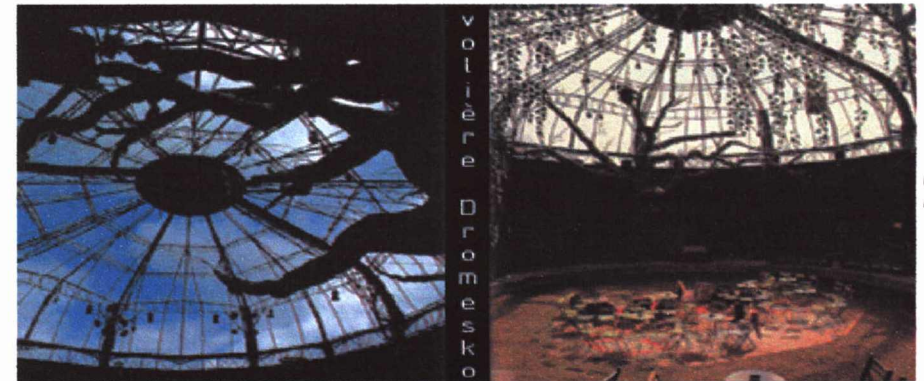
Les pionniers du nouveau cirque récupèrent souvent pour thèmes de leurs spectacles les constantes de l'univers forain ou du cirque traditionnel. Ils les théâtralistent, s'acharnant à abolir les ruptures dans l'enchaînement des différents numéros, essayant de créer des rythmes neufs et surtout de donner un sens à l'exploit.

« En 1971, Victoria Chaplin et Jean-Baptiste Thierrée imaginent le Cirque Bonjour où les deux artistes, en compagnie de leurs enfants, de lapins charmés et de quelques colombes, réinventent un cirque léger, sans défi et tout en tendresse. Barbara Vieille, en butte à la misogynie récurrente du cirque classique, crée le Cirque de Barbarie, première troupe exclusivement composée de femmes. [...] En 1984, Pierrot Bidon fonde un spectacle qui n'existe qu'au prix d'une hypothétique fusion entre l'art et le chaos... Archaos (« l'arche du pouvoir » en grec), cirque de caractère, est né. Basé sur la provocation et une expression de la violence, Archaos produit au fil de ses spectacles d'étranges images où les acrobates sont accrochés à une grue et les trapézistes suspendus dans les méandres fantastiques d'une gigantesque structure installée sur la plate forme d'un camion... En 1991, pour le spectacle *Métal Clown*, il sépare le public en traçant une véritable route, bitume, trottoirs, cabine téléphonique et la couvre d'une formidable coque qui ressemble à un bateau renversé. Deux immenses portes ferment l'espace à chacune des extrémités et s'ouvrent sur la nuit pour laisser s'engouffrer camions, échassiers et motos. En dépit de l'apparente modernité de ses productions, Pierrot Bidon aime alors à se définir comme le plus traditionnel des novateurs, remplaçant en une habile transposition les chevaux des origines par les véhicules d'aujourd'hui. Il souligne également l'absence d'animaux dressés par un identique glissement esthétique et métaphorique. La soumission ne s'applique plus à de féroces bêtes exotiques, mais bien plutôt à des machines, cruelles et complexes. »⁽⁷⁾

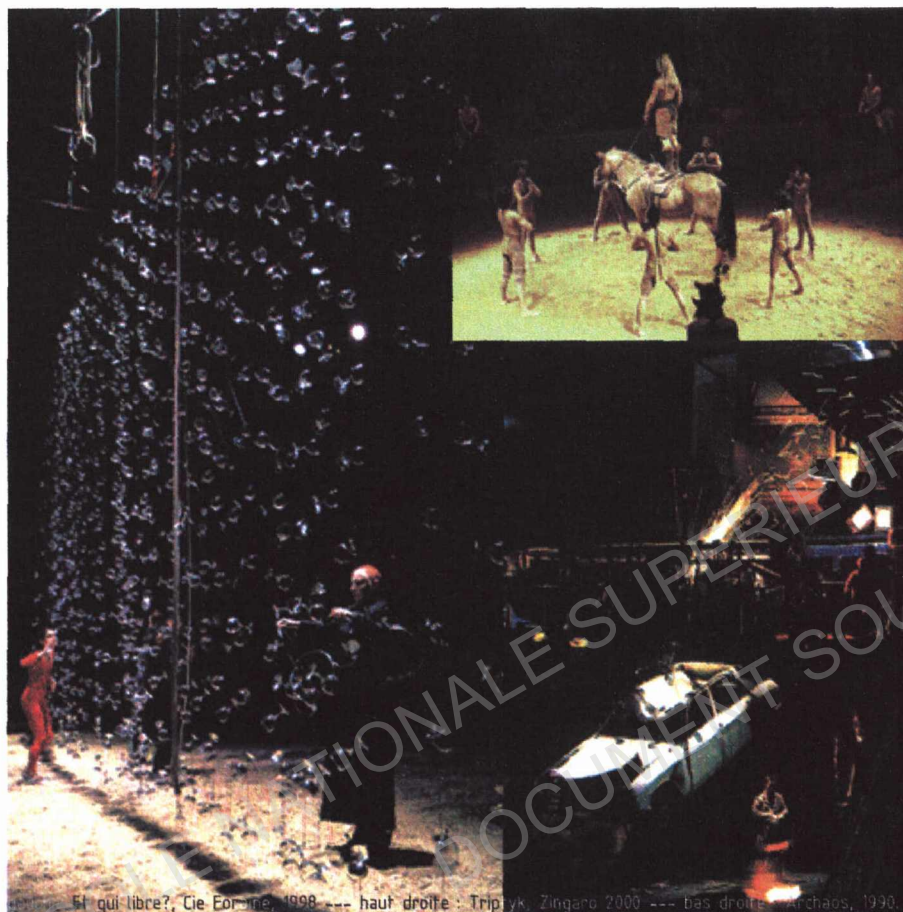
Igor, complice du Cirque Aligre, frère de Branto du petit Théâtre Baraque, et Lily, sa femme, créent en 1990 la volière Dromesko, spectacle d'artistes, de chevaux et d'oiseaux. Cette volière-cabaret est une semi-construction conçue par les architectes

Patrick Bouchain et Anne-Sophie Lecarpentier. Elle s'inspire de la serre royale du jardin d'hiver du château de Laeken, construite par l'architecte Alphonse Balat en 1876, chère à Igor. Ici, le spectateur se trouve à l'intérieur d'une isba dont la couverture serait transparente. C'est un chapiteau de 27 mètres de diamètre et de 10 mètres de hauteur. La coupole, qui repose sur huit demi-arceaux chantournés de type Eiffel, est une bâche transparente, l'entourage des panneaux de bois et le dessus de l'entourage de la toile enduite noire. Deux tourelles d'inégale hauteur, à la façon des pigeonniers d'une isba, correspondent à de petites scènes en bordure de piste. A l'intérieur, les trois cents spectateurs, attablés, entourent la piste recouverte de sciure et de tapis. Igor, sa fildefériste et son marabout, attendent au pied d'un arbre presque mort que prenne essor, sur des airs tsiganes, l'homme-machine volant.

On pourrait encore citer une multitude de spectacles dont le point commun est la pluridisciplinarité, mais on l'aura compris, aujourd'hui le cirque contemporain a acquis la reconnaissance et a reconquis une autonomie en devenant simplement un art à part entière ni plus, ni moins mais surtout capable d'exister en toute indépendance.

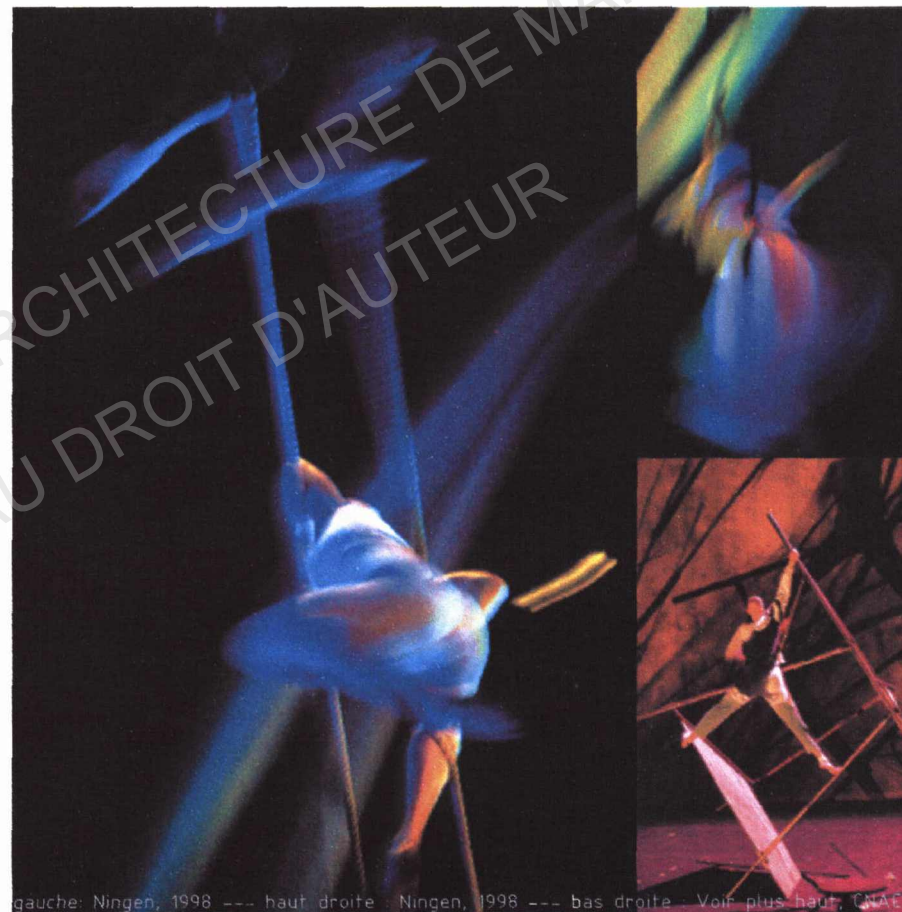


30



gauche : Si qui libre?, Cie Foraine, 1998 --- haut droite : Trip yk, Zingaro 2000 --- bas droite : Archaios, 1990

31



gauche: Ningen, 1998 --- haut droite : Ningen, 1998 --- bas droite : Voir plus haut, CNAF

II. L'ARCHITECTURE DU CIRQUE : LE CERCLE.

2.1. Édifices ayant influencé l'architecture circassienne.

Aujourd'hui, on vient de le voir, le cirque moderne convoque activement dans ses spectacles des tranches d'histoire, des œuvres littéraires et plastiques. De plus, les artistes cherchent davantage à créer une adéquation entre le lieu scénique et le spectacle qui s'y déroule. Le geste de l'acrobate ou le saut du trapéziste s'expriment désormais en fonction des espaces pour lesquels ils sont créés, plutôt que dans l'anonymat d'un quelconque chapiteau. Une véritable volonté d'accorder l'œuvre à son cadre.

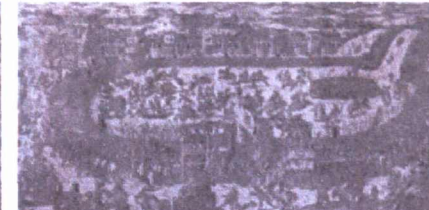
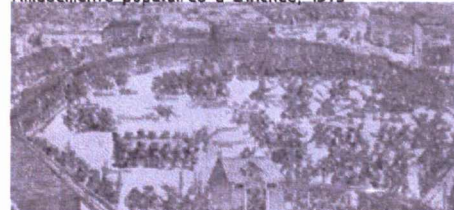
Cependant, il ne faut pas entendre : « l'anonymat d'un quelconque chapiteau », comme une dépréciation de l'architecture circulaire.

La piste, particularité spatiale du cirque, nous révèle le cercle qui, pour Johan Le Guillerm (créateur de Cirque'ici en 1993) est « l'architecture naturelle de l'attroupement ». Cette dernière trouve son origine dans le modèle antique de l'*amphitheatrum*, vaste édifice circulaire ou ovale. « Les amphithéâtres sont, comme l'indique la formation du nom, des doubles théâtres se regardant l'un l'autre et laissant entre eux au milieu un espace vide que l'on nommait *arène*, espace où l'on célébrait les jeux et les exercices trop souvent cruels qui attiraient un peuple féroce. La nature de ces jeux qui obligeaient les combattants et les victimes à se poursuivre et à se fuir alternativement fit allonger un peu le terrain du milieu. L'archétype est le Colisée ou amphithéâtre Flavien. »⁽⁸⁾

Ce qui est intéressant c'est l'utilisation qu'en font les habitants au Moyen Âge. A Lucca en Toscane, ils construisent des logements tandis que l'arène devient une place, aujourd'hui la piazza del Mercato. Certaines illustrations représentent ces amphithéâtres antiques comme des lieux de théâtre. Au Moyen Âge, ce modèle représentait un lieu de rassemblement populaire, sans distinction de classes.



Amusements populaires à Zwickau, 1573

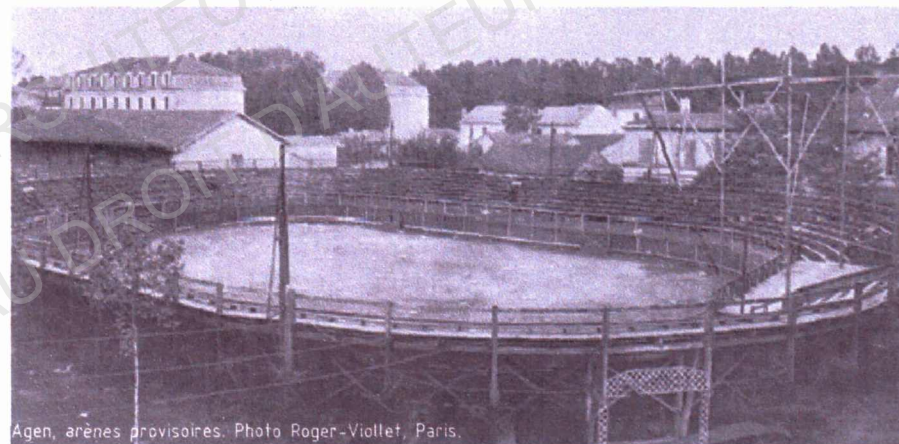


Hors de ces interprétations ou reconversions, le cercle n'est pas usuel en urbanisme ou en architecture. Il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle pour que les places ne soient plus les parvis de monuments et soient dessinées pour être des espaces à elles seules. Le cercle ou le ring doivent faciliter la direction et la circulation des voitures de l'Ancien Régime. Les projets et esquisses sont nombreux, les réalisations sont rares. La place des Victoires, que dessine Jules Hardouin-Mansart en 1685, est la première place circulaire parisienne. Avec la statue équestre due à Bosio en 1822, elle est un peu, en plein Paris, un cirque immobilisé à ciel ouvert.

La rue s'oppose à la place circulaire qui est fermée, sans perspective ni parcours. Si la rue détermine en partie le théâtre, la place détermine le cirque. La démonstration qui peut paraître élémentaire, a néanmoins sa cohérence. Sous la Renaissance, la rue ébauche l'espace théâtral avec la scène en perspective, le cadre de scène en arc de triomphe ou en porte de ville et les loges des balcons en fenêtres. Deux siècles plus tard, avec des goûts et des mœurs différents, la place introduit l'espace du cirque. Claude-Nicolas Ledoux n'indique-t-il pas, au début du XIX^e siècle, que le cercle est le dessin d'une parfaite organisation sociale ? « la forme est pure comme celle que décrit le soleil dans sa course », dit-il à propos du plan elliptique de la Saline de Chaux. La perfection de l'organisation spatiale du cercle découle du fait que la salle de spectacle est traditionnellement hiérarchisée autour de la place du prince, ce qui est possible dans un dispositif frontal, difficile dans un cercle. Ainsi tout le monde est « logé à la même enseigne ».

34 Un édifice qui peut également avoir influencé l'architecture du cirque est la *plaza de toros*. « La première arène est la place du village, close de tous côtés par des palissades et des échafauds, les balcons et les fenêtres servant de loges. Cette plaza, qui n'est généralement pas circulaire, comme le *corral* espagnol (ou le *cortil* italien), cour intérieure d'un bâtiment, et sert au théâtre, à la fin du XVI^e siècle. Des communes qui ne veulent pas obstruer le centre de leurs agglomérations plusieurs

fois par an, imaginent une place réservée à la corrida. [...] Les premières arènes, imaginées sous forme de bâtiments, sont en bois, provisoires et démontables ; de plan rectangulaire ou carré, elles datent du XVIII^e siècle. L'arène se nomme *ruedo*, son diamètre varie de 45 à 60 mètres et le premier rang des gradins est à 2.80 mètres au-dessus du *ruedo*. La suppression d'angles qui serviraient de refuge aux taureaux explique le choix du cercle. »^[9]



Agen, arènes provisoires. Photo Roger-Viollet, Paris.

Une dernière installation se sert de la scénographie circulaire : le *palc*. C'est aussi bien une attraction de cirque qu'une manifestation foraine, théâtrale ou cinématographique. Vient de l'italien *palco* qui veut dire loge, estrade, échafaud, plancher et bois. La représentation est donnée au sol, sur un tapis ou sur une piste, plus ou moins conforme, entourée d'une banquette. Parfois, un portique pour des trapézistes, une scène pour du théâtre et une gardine pour l'entrée améliorent le dispositif.

35

« On estime que, vers 1820, il y avait plus de trente cirques ambulants sillonnant la Nouvelle-Angleterre et les Etats-Unis de la côte atlantique. Au début, c'étaient surtout de petites entreprises comprenant une paire de chariots, quatre chevaux et une demi-douzaine d'artistes, le plus souvent des acrobates et des jongleurs, quelquefois un prestidigitateur et, celui dont on ne pouvait se passer, le clown. Il n'y avait pas d'orchestres, si ce n'est un ou deux violons ; pas de femme en tutu ou en paillettes, ni de maître de manège, ni de tente. Ils transportaient quelques mâts de 1.80 mètre de haut qu'ils plantaient en cercle et auxquels ils fixaient une toile pour se soustraire au regard des passants. A l'intérieur, quelques planches leur suffisaient pour construire une plate-forme à même le sol pour les exercices d'acrobatie, de danse et autres numéros du même genre ; le reste du chargement comprenait les bagages, ustensiles de cuisine et provisions. Le lieu du spectacle était exposé au soleil et à la pluie, bien qu'on ait parfois utilisé une bâche suspendue à un mât central. Il n'y avait pas de siège, sauf ceux qu'on empruntait pour les dames ; quelquefois, les chariots étaient tirés à l'intérieur, si bien que le public des derniers rangs pouvait s'y installer. »⁽¹⁰⁾



Milan, Circo Varieta, 1956. Collection Jacques Garnier.



Maintenon, palc, Photo S. Tardieu.

2.11 La scénographie : symbolique du cercle.

Cette partie est une prise de position personnelle sur la nécessité de la piste dans l'univers circassien. En effet, la frontalité théâtrale prend de plus en plus le pas sur le jeu à 360°. On assiste à de nombreux spectacles de cirque dont la scénographie se retrouve « aplatie » sur une scène et non plus « gonflée » par la vision panoptique. Ainsi, nous nous appuyons sur deux articles en particuliers, qui nous ont fait comprendre la dimension presque divine du cercle de la piste de cirque. Nous ne cherchons pas à les réinterpréter. Nous les présentons tels qu'ils sont car nous ne ferons pas mieux et certainement beaucoup moins bien.

A l'origine donc, la piste est équestre et la scène circulaire naît de la course des chevaux dans cet espace. C'est d'ailleurs Philip Astley, né en 1742, cavalier émérite, qui impose le cercle comme la composante fondamentale du spectacle. Cette figure géométrique, symbole d'une architecture, instaure un rapport inédit entre un espace scénique et le public. Dans sa dimension immuable de 13 mètres de diamètre, la longueur de la chambrière en représente le rayon, la piste devient un point de repère unique à travers le monde.

Ce fait historique n'enlève pas les racines symboliques et plastiques d'une telle géométrie. Le dispositif optique, scénographique, physique du cercle, induit l'une des différences majeures avec la représentation théâtrale. Dans le cercle, comme on le disait pour le taureau dans l'arène, l'artiste ne peut se cacher. Cela nécessite une capacité de mobilisation totale du corps. Il se dévoile tout entier, de face comme de dos, et la valeur de l'exploit s'en trouve mystifiée.

Depuis la révolution d'Alberti et l'invention de la perspective plane à la Renaissance, le spectateur ne peut s'empêcher de voir tout spectacle au travers d'une fenêtre, un cadre situé devant lui. Du tableau perspectif à l'écran d'ordinateur en passant par le théâtre à l'italienne, le cinéma, la photographie ou bien la télévision, voir les

choses dans un cadre est devenu, pour nous, comme une seconde nature. Comme le dit Johann Le Guillerm : « Le spectateur frontal est esclave du front : quand on lui tourne le dos, il a l'impression que « ça » ne le regarde pas. » Hors, au cirque, grâce à cette composition circulaire, le public est comme immergé dans le numéro puisque c'est lui qui compose le décor. « Le spectateur est ici plus proche qu'ailleurs de l'acteur, séparé de lui seulement par cette banquettes de velours sur laquelle on peut s'asseoir et marcher, qui est un passage autant qu'une barrière de feu entre le spectateur et son plaisir. Au cirque, le spectateur doit participer au jeu, pour cette raison très simple qu'il est lui-même le décor, que les chevaux tournent, que les acrobates sautent, devant un fond de spectateurs. »⁽¹⁾

Si l'on poursuit cette comparaison avec le théâtre et sa vision frontale, on peut aisément citer l'article de Michel Ellenberger, (*Frontalité et circularité : la scène et la piste*, Artpress n°20, 1999), qui décrit parfaitement les différences notables entre la scène et la piste : « Aujourd'hui, dans la plupart des théâtres, la vision est frontale. Adaptée à la scénographie moderne, cette version simplifiée du théâtre à l'italienne n'a généralement ni rideau, ni séparation entre public et acteurs. De son côté, le cirque a gardé la forme circulaire des origines, que ce soit dans les rares bâtiments fixes qui ont été conservés ou dans les cirques ambulants. Parfois, le cercle se fait ellipse, mais cela ne fait pas de différence topologique. (Bachelard dit joliment de l'ellipse qu'elle est un cercle malade). [...] La scène de théâtre met le monde en histoire et en personnages pour le placer en face du spectateur. L'analogie avec la peinture est évidente. Le spectateur est envahi par la vie intense qui traverse l'écran virtuel du « quatrième mur » invisible de la scène. Quels que soient les efforts contemporains pour sortir de cette disposition, l'immense majorité des mises en scène mettent le public en face du drame (non au milieu). Cela est si vrai que le grand innovateur qui décréta la prééminence du metteur en scène sur l'acteur, Max Reinhardt, voulait que chaque scène fût marquée à la fin par un ralentissement de la gestuelle des acteurs, jusqu'à leur immobilisation en un « tableau vivant ».

Ainsi, le spectacle d'art total qui lui était cher (Gesamtkunstwerk) culminait en ce modèle pictural.

Aucun de ces artifices ne pourrait avoir de prise au cirque, où il n'y a ni premier, ni arrière-plan. Pas de décor, mais des accessoires indispensables, pas de personnages mais des artistes qui vivent leurs propres performances, pas d'action à phraser dans le temps, mais les moments d'un présent perpétuel. Les événements de la piste ne sont pas représentés, ils sont ce qu'ils sont, sans faire-semblant. Seul élément surajouté, les ronds de lumière des projecteurs fouillent l'espace pour isoler, non sans cruauté, les corps qui entrent en action, pour les amener au risque maximal. Les projecteurs ont une autre fonction, non moins importante, celle de baigner de lumière la plastique des corps.

Nécessité de la mise en lumière dans un espace courbe, liberté du regard tous azimuts, le spectacle du cirque présente beaucoup d'analogie avec celui de la sculpture. Au face-à-face avec la peinture, s'oppose le regard qui enveloppe le statuaire. Ainsi, se réactualise de façon surprenante une dialectique qui, depuis la Renaissance, traverse la discussion sur les beaux-arts.

« *M'employant non moins à la sculpture qu'à la peinture (...), il me paraît (...) que je puis décider quelle est celle des deux qui témoigne de plus d'invention, de difficulté et de perfection* », affirme Léonard de Vinci. De son argumentation, retenons quelques points : la sculpture est subordonnée à l'éclairage, alors que la peinture porte avec elle ses ombres et ses lumières ; la sculpture n'est rien d'autre que ce qu'elle paraît, le corps en relief, comme le sont les corps naturels, alors que la peinture est pleine d'artifices, telles que les variations de coloris, le clair-obscur, le rendu des surfaces et l'accomplissement de la perspective ; le sculpteur travaille et façonne à la force des bras, il est en sueur et enfariné de poussière de marbre comme un mitron, alors que le peintre est assis devant son œuvre, élégant, tenant son pinceau trempé de couleurs délicates. Le lecteur aura compris : Léonard défend

avec vigueur et une superbe mauvaise foi le primat de la peinture.

Les arguments de Léonard peuvent s'appliquer mot à mot à la confrontation entre le théâtre et le cirque. Le premier est tout d'artifices subtils, il est véritablement un art (d'en haut), où la richesse du texte parle pour le savoir-faire pictural. Le second reste un artisanat sans élévation spirituelle (un art d'en bas), une simple somme d'efforts physiques. Evoquant le sculpteur enfariné, Léonard a même anticipé le personnage du clown blanc !

Mais derrière cette dialectique se cache probablement un conflit autrement plus aigu. Peinture et sculpture, théâtre et cirque renvoient à deux modes opposés d'être au monde : l'en-face et l'ouvert. Regarder une peinture, c'est se placer en face et laisser agir dans « *ce que nous voyons, ce qui nous regarde* » (G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éd. De Minuit, 1992). Regarder une sculpture, c'est l'envelopper du regard, dans un espace ouvert dont elle est le centre. Rilke, méditant dans la huitième élégie de Duino sur ces deux versants de l'existence, développe quelques idées qui s'appliquent directement à notre sujet. Regarder en face, c'est se détacher du monde en lui donnant une configuration d'objets. C'est perdre la vision « *du pur espace dans lequel les fleurs infiniment s'épanouissent* », pour le percevoir à travers des opposés : lumière/ombre, vie/mort. C'est perdre l'immersion dans le tout et s'interroger sur le destin. [...]

Rester dans l'ouvert, c'est garder le sens du pur espace, « *insurveillé, que l'on respire, que l'on sait infini et ne désire pas* ».



Cependant si l'on cherche à réellement comprendre l'univers circassien dans tous ses états et à le comparer tout de même à une peinture, il s'agirait d'une œuvre cubiste. Et cela, grâce à la circularité de la piste. Plusieurs plans différents se montrant simultanément dans une identique présentation.

Le clown est l'artiste qui représente le mieux cette simultanéité. Son visage peut exprimer l'espièglerie ou la malice, tandis que son dos recouvre un air peiné ou triste. Puis il effectue un 360 degré pour intensifier la complicité déjà installée avec le spectateur. Charlie Chaplin met en scène merveilleusement cette vision cubiste au cinéma. Dans une scène, sa fiancée vient de le quitter, ses épaules tressautent, comme agitées par des sanglots ; le contre-champs donne une autre vision : il secoue frénétiquement un shaker.

Cette transparence se retrouve dans tous les arts de la piste. Le projecteur qui accompagne le trapéziste ou l'acrobate, est comme un rayon de soleil sur un cristal. Ce dernier diffracte la lumière pour que chaque spectateur reçoive une partie du tout. « De là naît cette « folie visuelle du cirque ». Chaque spectateur, intégré au cercle, participe de cet œil unique qui voit tout, en même temps. Le chapiteau forme la paupière de cet œil-monde, dont la piste cerne la pupille. » (Yan Ciret, *Artpress* n°20, 1999).

Yan Ciret va encore plus loin dans la transcendance que peut procurer le cercle au monde du cirque et accentue la différence avec l'espace de représentation théâtral : « La piste n'est pas une scène, elle n'en a ni la frontalité ni le langage. Sa temporalité en fait une expérience à part, des plus singulières qui soient. [...] L'artiste de cirque n'existe que dans le présent de la piste. Le cirque récuse violemment l'acception sociale, chronologique, de la représentation théâtrale. Dans le cercle, le temps ne passe pas, il revient sur lui-même, comme enroulé dans les ellipses d'une spirale. Le même acte se répète, le même depuis des générations, puis varie dans une lignée de transmission. L'écoulement du temps scénique brise le temps circulaire. Sur la piste, on ne va jamais d'un endroit à un autre. On revient dans une action

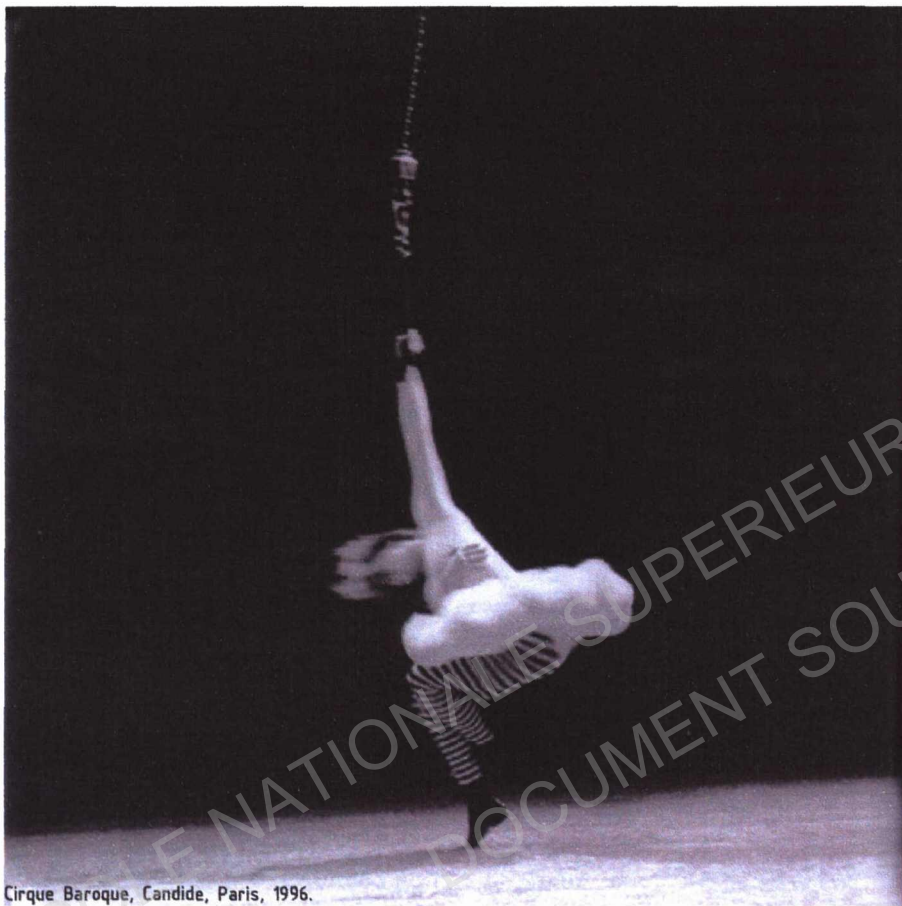
après des bouclages successifs, ce qu'on appelle des numéros, mais qu'il convient de voir comme des particules temporelles liées les unes aux autres par des sautes, des interruptions, des différentiels d'intensité spectaculaires. [...]

Nous sommes loin de la théâtralité, de sa scénographie mise à la mesure des dimensions sociales de l'homme. La machinerie du cirque n'est pas faite pour vivre, mais pour expérimenter toutes les extensions possibles du corps humain. Connaître ses points de résistance, de rupture, ses capacités d'évolution ou de régression, son aptitude à côtoyer ce qui le nie : la dévoration, l'engloutissement, le vertige. [...] Ne pas voir que le cercle rassemble ces deux états, conjugue la beauté et son saccage, ne cesse de les alterner, revient à en faire un pur divertissement sans conséquence. Alors qu'il est l'un des derniers lieux où l'illimité se dévoile, de par la présence du mouvement infini du cercle.

Le cirque, par le risque, relie la vie à la mort, plus encore, tout son dispositif témoigne que l'un n'est qu'un passage vers l'autre. Une transmigration où rien n'est séparé, où tout communique. L'espace circulaire n'a pas d'interruption, de coupure, chaque point du cercle est relié aux autres points par le mouvement perpétuel des numéros. Ceux-ci connaissent la discontinuité, mais jamais de fin. Les acrobates se désagrègent après leurs évolutions, disparaissent dans le néant. Mais cette saute d'intensité qui interrompt le spectacle, qui mime la mort, accroît encore la continuité profonde du cirque comme mouvement infini. Parce que, comme l'écrit Bataille : « *Pour nous qui sommes des êtres discontinus, la mort a le sens de la discontinuité de l'être. [...] La mort qui toujours supprime la discontinuité individuelle, apparaît chaque fois que profondément la continuité se révèle.* » [...]

Pour le cercle, chaque point est une origine et une fin, comme nous l'avons dit. Il ne peut donc y avoir d'image première, d'origine sacrée, religieuse ni de dieu caché ou révélé. La divinité est dans le tout, plus même, dans le mouvement perpétuel

du tout. La symbolique le dit à sa manière : « *Le cercle exprime le souffle de la divinité sans commencement ni fin. Ce souffle se poursuit continuellement et dans tous les sens. Si ce souffle s'arrêtait, il y aurait aussitôt un résorption du monde.* » (Article « Cercle », *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont.) Aucune sacralité incarnée ne peut se dégager de ce souffle. Au cirque, le devenir-dieu de l'homme (voltige, élévation, dégagement de la pesanteur) est immédiatement contredit, brutalement profané, par un devenir-homme de dieu (clowneries, bascules, grossièretés). Dans la géométrie, le cercle se différencie de la croix. Il ne peut y avoir de « crucifié » dans l'arène du cirque, d'écartèlement entre les quatre points cardinaux, les quatre éléments, puisque le cercle, comme dans un célèbre dessin de Léonard, unifie toutes les autres figures, les « encercle » dans sa circonférence. Rien ne s'oppose, tout s'y transforme dialectiquement. [...] La scène païenne et divine qu'est le cirque ne symbolise rien d'autre que son essence, son « anti-humanisme », dans ce retirement. La perspective du Quattrocento a mis l'homme au centre de l'univers. Pour la piste, il n'est qu'un monstre parmi d'autres, en attente de mutation, d'altérité et de métamorphose nouvelle. »



Cirque Baroque, Candide, Paris, 1996.

(1) (2) Pascal Jacob, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, ed. Découvertes Gallimard, 1992.

(3) (4) Jean Michel Guy, *Artpress* n°20, 1999.

(5) Jacques Copeau, 1926, *La revue Générale*, Bruxelles, 15 avril 1922.

(6) Roland Barthes, *L'empire des signes*, ed. du Seuil, Paris, 1970.

(7) Pascal Jacob, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, ed. Découvertes Gallimard, 1992.

(8) J.N.L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, 1800.

(9) Christian Dupavillon, *Architecture du cirque, des origines à nos jours*, Ed. Le Moniteur, Paris, 2001.

(10) I.-J. Greenwood, *The circus, its Origin and Growth Prior to 1835*, New-York, 1898.

(11) P.Bost, *Le cirque et ses amis*, La Revue de Paris, 1935.

Cette courte pérégrination dans l'univers du cirque est une initiation, une formation et une information sur un monde jusqu'alors inconnu. Elle a été nécessaire au processus de création du projet qui suit. Tout autant que l'analyse du site révèle des points forts, la compréhension de l'univers dans lequel on s'investit est révélateur de directions pour le projet.

C'est ainsi que nous allons découvrir le cirque en tant que lieu et non plus en tant que spectacle. Du tour de toile à l'extraordinaire bâtiment du Cirque d'Hiver, la piste s'est abritée sous les couvertures les plus inattendues. « Le cirque a vécu de provisoire, et, lorsqu'il s'est sédentarisé, il n'a eu de cesse de transformer ses murs, son toit et son amphithéâtre. »¹⁰ Cette transformation sollicite l'inspiration du « metteur en piste ». C'est, en partie, dans le lieu qui lui est offert que ce dernier puise les ressources pour créer un spectacle. L'espace nourrit sa réflexion, lui procure des envies, lui évoque des souvenirs. C'est ainsi, qu'imprégné des lieux, il va à son tour le transformer ; lui apporter les modifications nécessaires à l'adéquation avec le spectacle.

Proposer donc un lieu qui soit à la fois espace et spectacle. Dans la trame urbaine le théâtre tient un rôle de prestige, le terme lui même évoque d'abord l'édifice. Il est bâtiment avant d'être institution. Cependant tout espace institutionnalisé devient contrainte. Il s'agit d'éviter cette institutionnalisation du cirque mais de lui conférer tout de même une identité. Cette identité, forte et nette, est celle du cercle. Dans l'univers circulaire de la piste peuvent ainsi évoluer une multitude de spectacles. Retrouver la force de la forme géométrique, y ancrer sa personnalité puis accueillir et mélanger tout autre forme d'expression. C'est dans l'espace circulaire que les

gens du cirque évoluent ; il doit être et rester leur « marque de fabrique » pour accepter ensuite l'entrelacement des arts.

Ainsi, on pérennise le cirque en tant qu'espace en lui associant une piste permanente ; le cœur d'îlot sera marqué du « sceau du cercle » en son socle. Mais on garde le côté éphémère du spectacle de cirque grâce à une intervention minimale sur les lieux : une mega-structure viendra couvrir un espace libre d'évoluer à chaque nouvelle représentation, de se transformer, de s'adapter.

¹⁰ Christian Dupavillon, *Architecture du cirque, des origines à nos jours*, Ed. Le Moniteur, Paris, 2001.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



INTRODUCTION.

Les exercices de projet réalisés tout au long des études d'architecture pourraient être définis selon l'échelle de difficulté suivante :

Durant les premières années, le programme, le thème et le site nous étaient donnés pour développer le projet architectural¹. En quatrième année, le site ainsi que le thème nous étaient donnés et non le programme². Concernant la cinquième année, il s'agissait de répondre à un thème, à nous de trouver le site et le programme appropriés³.

Le travail que je propose de réaliser pour ce TPFE, débute sans aucun programme et sans aucun thème directif.

Je désire provoquer un site. Aller de l'avant en appliquant une démarche de lecture et d'analyse sans aucun but, si ce n'est celui d'attendre la naissance d'une envie.

Je voudrais prendre le temps de représenter un espace, le regarder, le modéliser, le redessiner, jusqu'à ce qu'une rencontre se fasse, jusqu'à ce que se révèle une évidence et peut être la naissance d'un projet.

Le site a été choisi, non pas pour un intérêt particulier quant à sa situation ou à cause de quelques connaissances acquises au préalable mais pour sa banalité et sa

commodité d'étude : c'est un îlot urbain situé sur mon trajet quotidien entre mon lieu de travail et mon domicile. C'est un lieu qui pourrait être sans aucune attirance particulière au premier coup d'oeil et c'est pour cela que je souhaite le tester. Voici l'histoire que je me suis racontée et l'imaginaire que je me suis construit à partir de ce lieu en apparence banal et anodin.

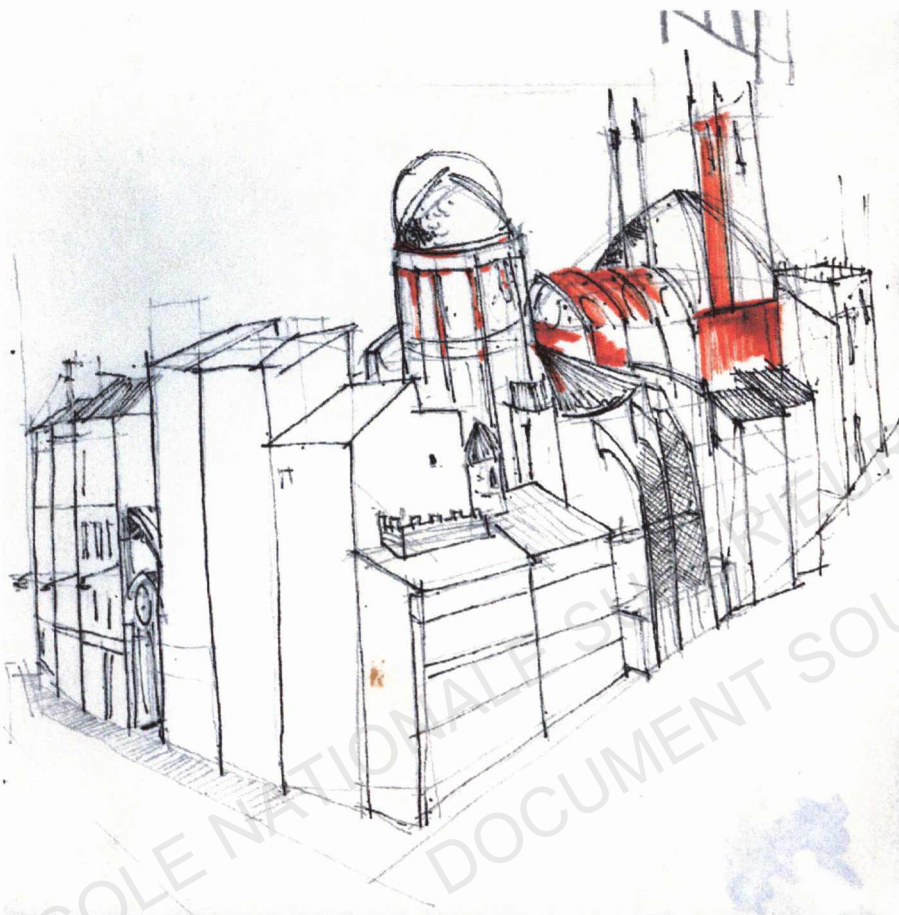
Qu'est-ce que ce site peut révéler ?, qu'est-ce qu'il cache ?

Je propose dans un premier temps de vous raconter cette quête, et de vous faire part de ma démarche qui pourrait être qualifiée d'exploration.

1■ Trois cabanons aux Goudes et un lotissement à l'Estaque (2ème année), un accueil pour l'Abbaye de Sylvacane, une Base nautique à Port Saint Louis du Rhône et des logements à la Bouilladisse (3ème année).

2■ J'ai abordé le thème de la ville, avec un travail sur deux îlots de la ville de Marseille : un à la Capclette et un autre dans le quartier d'Arenc. Contrairement aux exercices des années précédentes on nous a demandé de constituer nous-même le programme de nos futurs projets à partir d'une analyse.

3■ Thème de l'éphémère, projet réalisé : un Théâtre qui roule sous l'autoroute A55, Bd de Dunkerque.



EXPLORATION.



C'est une démarche qui pourrait être celle d'un artiste si elle n'aboutissait pas à une rencontre avec un programme et une envie architecturale. Et si j'ose l'exprimer ainsi, j'ai en quelque sorte emprunté cette démarche à l'artiste sans savoir précisément où j'allais.

Mais, je souhaiterai, très succinctement, prendre le temps de vous expliquer pourquoi j'ai choisi d'adopter cette démarche. Et l'histoire qui suit pourrait l'introduire :

C'est durant l'été suivant ma cinquième année d'étude d'architecture, lors d'un voyage à travers l'Europe de l'Est pour aller voir la Mer Noire qu'il m'est venu une idée.

En fait, il y a eu une sorte d'enchaînement :

Après m'être tapé l'Italie de haut en bas, en 306 Peugeot, en plein moi d'août et en plein cagnard dans les embouts, autant dire qu'arrivé à Barri l'odeur des pieds devient carrément insupportable. C'est je pense le premier élément de l'équation chimique qui c'est produite dans mes neurones et je dirai que ce n'était pas le plus puissant puisque je ne connaissais pas encore la conduite

des Grecs, enfin des Thessaliens, pour être plus précis, je ne voudrais pas faire de généralité puisque je ne connais pas le reste de la Grèce que je ferai d'ailleurs à pieds (c'est préférable). Oui contrairement à ce que d'autres diront après avoir conduit en Italie et en Grèce, je trouve qu'à Marseille nous sommes au volant d'une sensibilité extrême et d'une courtoisie proche de l'amabilité.

Donc cinq heures avant d'arriver à destination : Sozopol, sur les côtes de la Mer Noire juste à quelques kilomètres au dessous de Varna, j'étais à la sortie de Sofia en Bulgarie.

Il était alors proche de 19h 00 heure locale, 20h 00 heure de Marseille (ou Paris).

Et là on s'est perdu.

Oui nous avons manqué le panneau d'indication : СОФИЯ Карлово Казанлък Сливен Варна Созопол (et oui c'est pour ça qu'on l'a manqué) et on s'est retrouvé à Перник Pernik. Et c'est à ce moment là, précisément, complètement perdu à quelques deux milles bornes de la Plaine, alors que Juliette la serveuse du Petit Nice devait sans doute servir ses dernières pressions à moitié prix, que je découvrais une masse sombre, un squelette industriel naissant dans les lueurs rougeâtres et brumeuses du couché de soleil.

De plus Deth Gibbons (Portishead) venait juste de

remplacer Fat boy slim (You've come a long way baby) dans mes écouteurs avec un enregistrement de son live in Roseland (Brooklyn) de 2001.

Une émotion me prenait à la gorge, alimentée par l'étrange sensation d'être dans un univers inconnu, angoissé et émerveillé par la surprise de ce site inattendu, né d'un monde industriel déchu, rescapé d'une époque communiste révolue, le monstre d'acier devait être mort depuis une vingtaine d'années.

Cela à suffi pour plonger mon imagination dans un monde où se mélangeaient très vite des images, je revoyais Peter Folk dans les Ailes du Désir de Wim Wenders en train de parler à un ange, sur la Polsterdam Platz ; Harrison Ford en train de se faire arracher un doigt à la fin de Blade Runner, et toujours Juliette en train de récupérer sa monnaie, les dessins de Hayao Miyazaki dans ses oeuvres comme le " tombeau des Lucioles ", ou encore ses étranges machines volantes dans le " château dans le ciel ".

Cet objet, ce tout, m'a plu.

J'ai eu envie de le dessiner, l'étudier, le redessiner ailleurs pour voir.

Très vite, je me suis retrouvé dans l'impossibilité de poursuivre cette idée en raison des contraintes techniques mais j'en ai retenu une motivation.

Le lien de cette courte histoire avec ma démarche peut vous paraître assez obscur à ce stade de l'explication, mais toujours est-il qu'il existe, dans la part d'aléatoire qu'il y a entre l'objet découvert et la façon dont je l'ai découvert.

Est ce qu'il faut faire trois mille kilomètres pour qu'un objet architectural, en l'occurrence, ici, cette usine, suscite une envie de projet et motive mon imaginaire ? Est-ce que c'est le fait que cet objet s'est révélé à un moment où je ne m'y attendais pas, comme s'il était caché ? Oui peut être.

Alors, peut être qu'il y a d'autres objets cachés, d'autres espaces, chargés de potentiel imaginaire qui pourraient se révéler, partout, et pas si loin, à côté de chez moi, dans le centre ville de Marseille, sur mon trajet quotidien entre mon domicile et mon lieu de travail.

J'ai voulu aller à la rencontre de cette ville invisible : voici l'explication du choix de ma démarche, je vais maintenant la décrire et vous faire part de ce que j'ai découvert.

III. BANALITÉ ET COMMODITÉ

NB: Toutes les cartes qui suivent sont orientées avec le Nord en haut de la page. Si tel n'est pas le cas, le Nord sera indiqué.

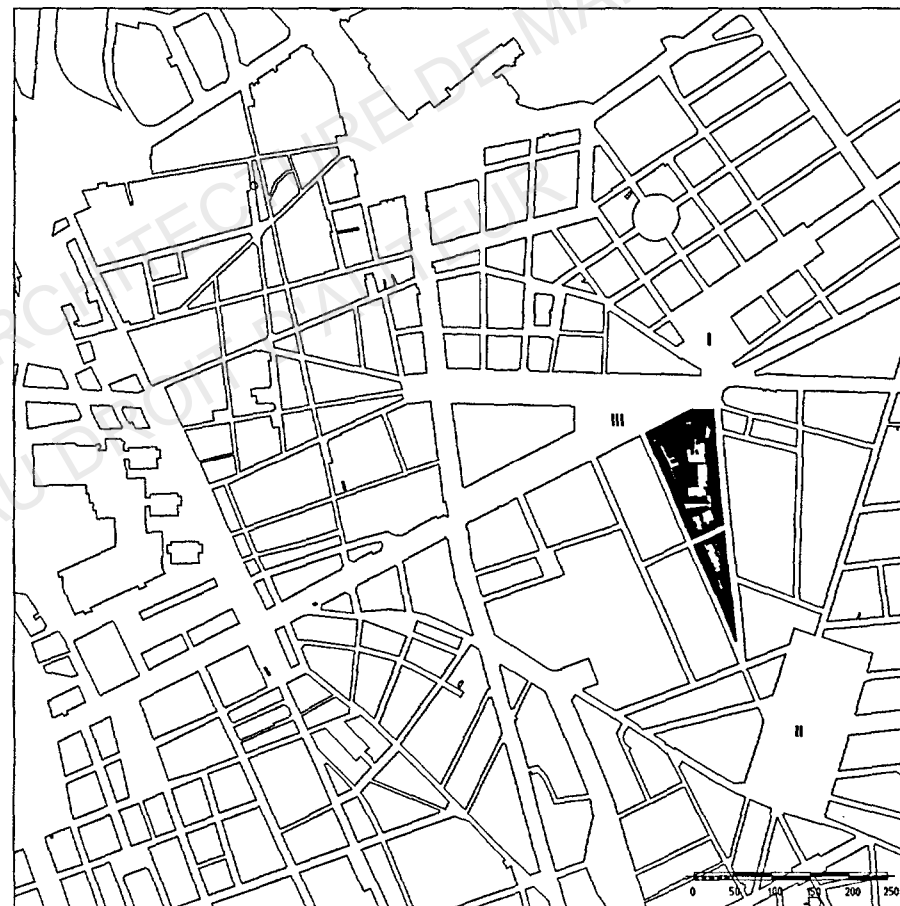
Comme il est introduit plus haut, l'objet de ce travail est un site *banal*¹. Et l'îlot qui va être décrit pourrait être qualifié ainsi. Cependant, il faut préciser que c'est une donnée personnelle. Parce que je m'étais habitué à lui, mon regard n'y portait plus d'attention particulière. Il m'apparaissait comme n'importe quel autre îlot du centre de Marseille, ses façades semblables aux autres, immuables et ordinaires. Mon esprit les avait totalement assimilées si bien que chaque jour lorsque je passais devant, à pieds, pour me rendre de la Plaine II au Réformés I en empruntant la rue Adolphe Thiers, je ne les voyais plus, elles m'étaient *invisibles* en d'autres termes. C'est pour cela que je le qualifie de *banal*. C'est un îlot comme les autres, mais pas tout à fait : il est délimité par trois rues, le haut de la Canebière III, la rue Curiol et la rue Thiers : il a une forme triangulaire.

C'est peut être parce qu'en apparence les choses peuvent paraître immuables et définitives qu'elles deviennent banales.

Il s'agit donc de remettre en question cette banalité, et de s'intéresser à cet îlot qui est inconnu.

60 Mais c'est aussi parce qu'il est commode d'étudier un espace proche de son lieu de vie qu'il a été sélectionné.

¹ Def. Qui est extrêmement commun, sans originalité. Commun, courant, insignifiant, ordinaire.



L'échelle de l'îlot paraît suffisante pour commencer l'étude. Les connaissances sur l'historique de la création et l'extension de la ville de Marseille peuvent qualifier cette démarche de naïve. Ce regard furtif sur ce bout de ville n'a pas l'ambition d'en percevoir la totale complexité, mais quand bien même, il est révélateur d'un désir de compréhension.

Il n'y a aucune prétention dans cette lecture de faire le travail de l'historien, qui rendrait compte d'une explication tangible et défendable sur la formation de cet îlot. Motivé par "l'ignorance", c'est la curiosité qui guidera la description de ce lieu. Le fait d'avoir une connaissance minime sur l'historique du site, laisse une plus grande part à l'imagination et c'est pour cela qu'on ne commencera pas par chercher à comprendre pourquoi c'est ainsi, mais juste à dire comment c'est maintenant. Et peut être, lorsque le travail en révélera la nécessité, on remontera dans le temps, tel l'archéologue, pour regarder comment c'était avant.

Ce travail d'analyse, dans la considération de l'existant, est lié à une intention de projeter. Passer du temps à étudier un bout de ville montre, au-delà de la façon dont cela s'est développé, un respect pour ce qui s'est construit. Cela introduit une tentative de projection, une future transformation de l'existant. C'est se vêtir du rôle de l'architecte : imaginer comment cela pourrait se transformer ? Se nourrir de l'état des lieux, reconnaître la force du "non-imaginé", au sens où on l'entend en tant qu'architecte, c'est à dire du non-projeté. Absorber, dans son propre travail, l'intelligence du lieu tel qu'il nous a été livré.



IV.GÉOMÉTRIE.

La description qui suit ne concerne que la lecture du plan. Elle ne tient pas compte de la topographie du site.

Le dessin en plan de l'îlot a la forme d'un polygone à quatre sommets comme le montre la figure suivante : a b c et d.



Si l'on se contentait d'une description sommaire, on pourrait dire qu'il s'agit d'un triangle isocèle dont la base est constituée par le haut de la Canebière nommée [ac] avec $[ac] = [ab] + [bc]$ et dont le sommet principal est l'intersection de la rue Curiol nommée [ad] avec la rue Thiers nommée [cd].

Nous avons $[ac] = 66 + 30 = 96$ mètres.

$[ad] = 293$ mètres

$[cd] = 300$ mètres



Si l'on s'arrêtait ici la description serait incomplète puisque le triangle contient un autre segment nommé [ef] qui est défini par la médiatrice¹ du côté [ad]. Avec [ef]=46 mètres.

On a donc: [cf]+[fd] = rue Adolphe Thiers
[ae]+[ed] = rue Curiol
[ab]+[bc] = La Canebière
[ef] = rue Messerer

Cette lecture très géométrique de l'îlot n'a pas grand intérêt, si ce n'est, celui de décrire. C'est une simplification commode pour représenter un objet complexe en l'occurrence ici : un îlot urbain. Toujours est-il que, plus tard, comme nous le verrons dans un prochain chapitre, lorsque notre exploration aura aboutie à une envie et une demande architecturale, nous reviendrons nous référer à cette géométrie descriptive.

¹ Médiatrice d'un segment de droite : la droite perpendiculaire au milieu de ce segment. Médiatrices d'un triangle, les trois médiatrices des segments qui le constituent.



V. TOPOGRAPHIE.

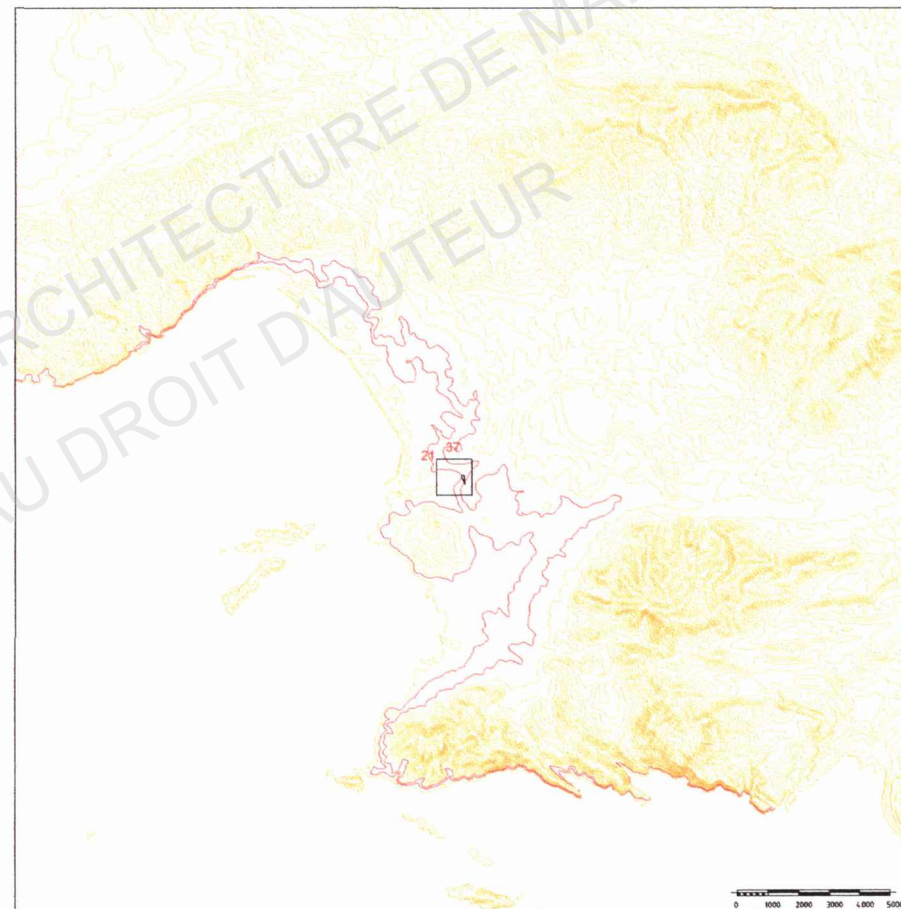
5.1. description

La ville de Marseille n'est pas plate. Le plan ci-contre montre son relief.

Le carré noir localise une partie du centre ville, cette partie contient l'îlot choisi.

A cette échelle, deux courbes de niveaux définissent l'altimétrie de notre site par rapport au niveau de la mer, la courbe 21, c'est à dire la courbe définissant la côte altimétrique 21 (21 mètres d'altitude) et la courbe 37 (37 mètres d'altitude).

Le plan permet de représenter leur emprise sur toute la ville.

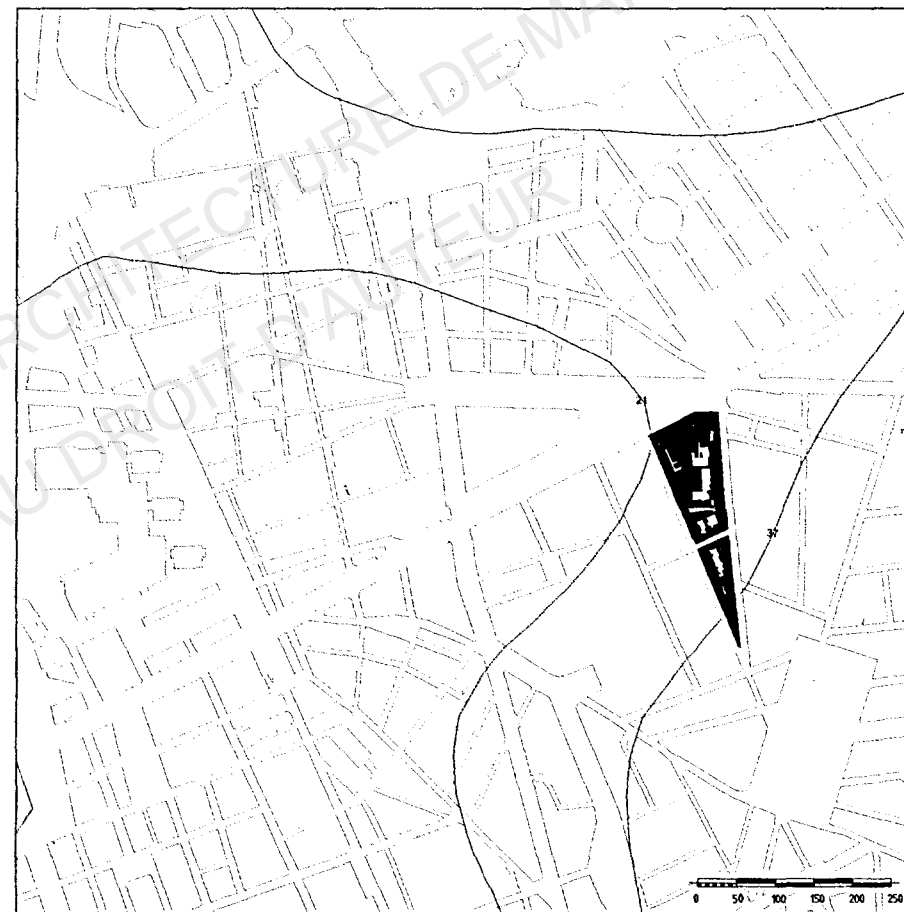


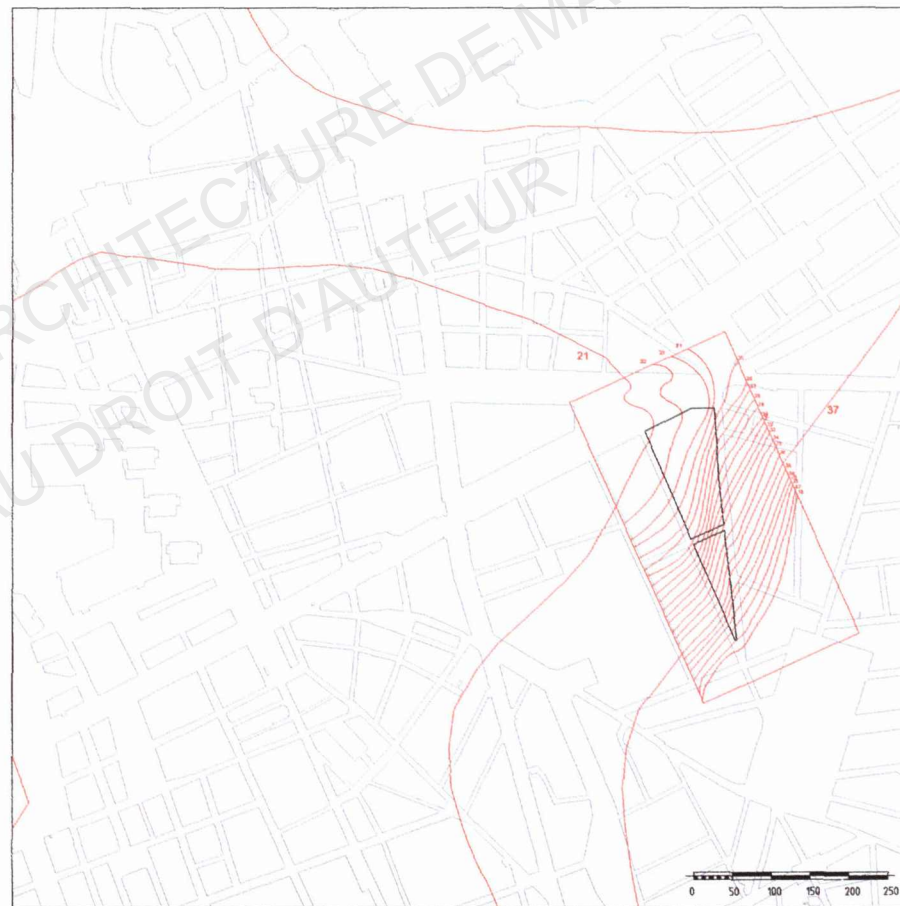
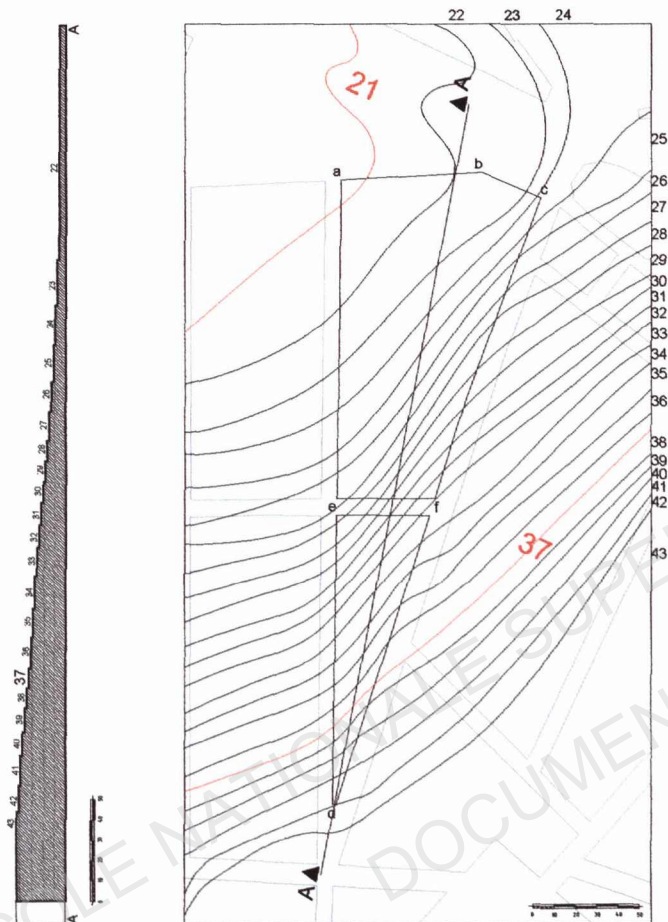
Le plan ci-joint représente un grossissement du carré noir précédemment localisé sur un plan à plus grande échelle. Les deux courbes identifiées: 21 et 37 sont représentées. L'îlot est localisé avec son bâti poché en noir. Il y a une différence de niveau entre la base du triangle et son sommet. La base est plus basse que le sommet.

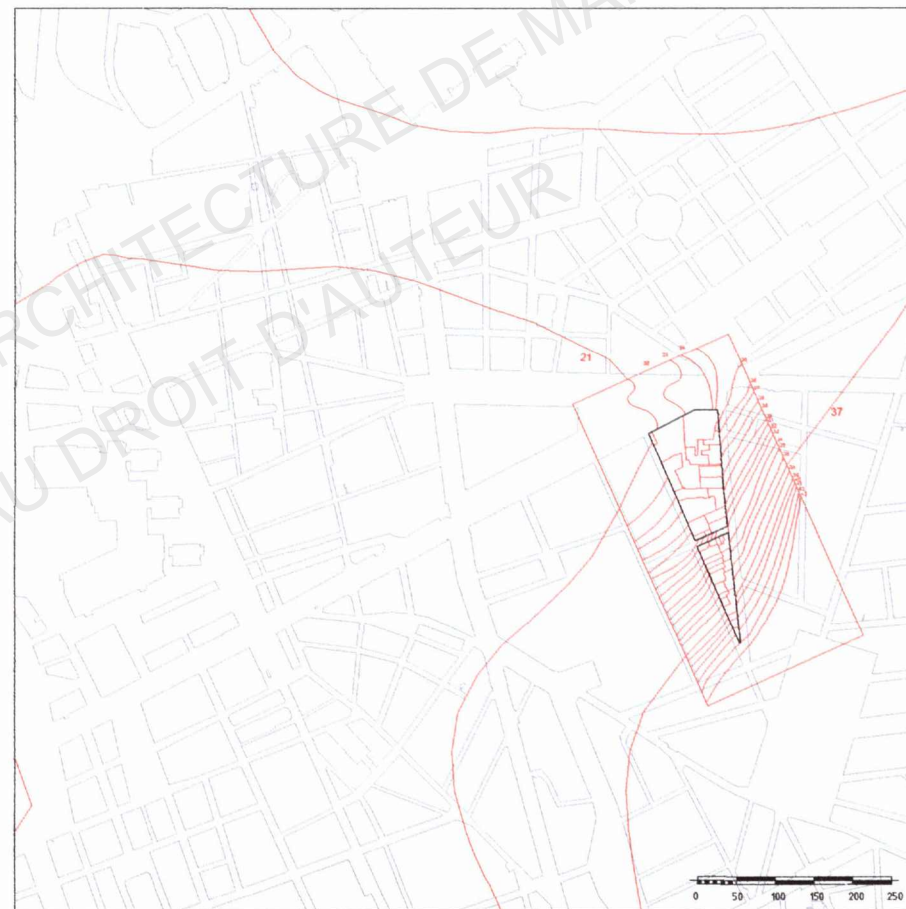
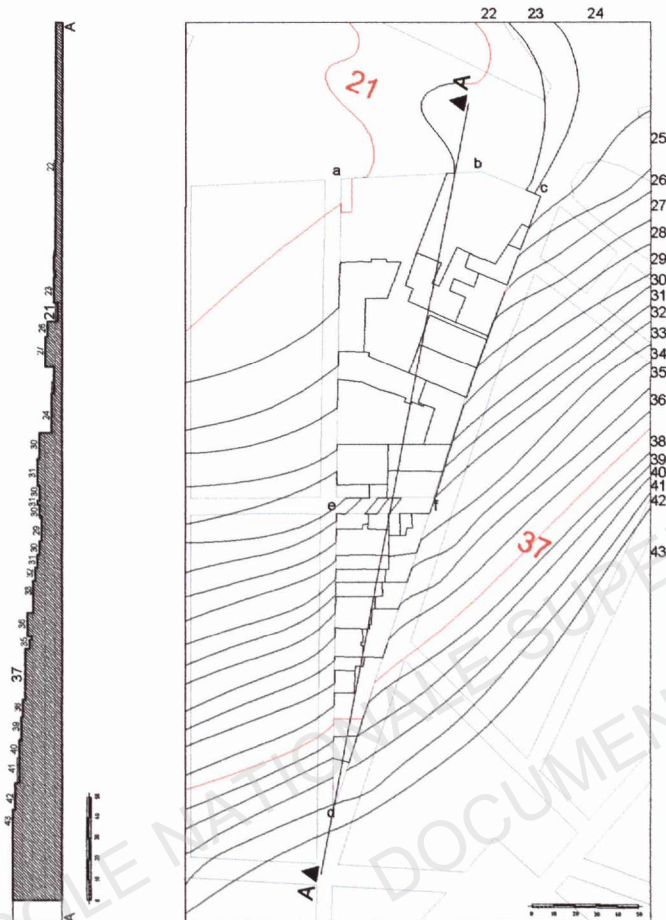
Les plans des pages 28 et 29 définissent plus précisément, les courbes de niveaux intermédiaires entre la base [ac] et le sommet d.

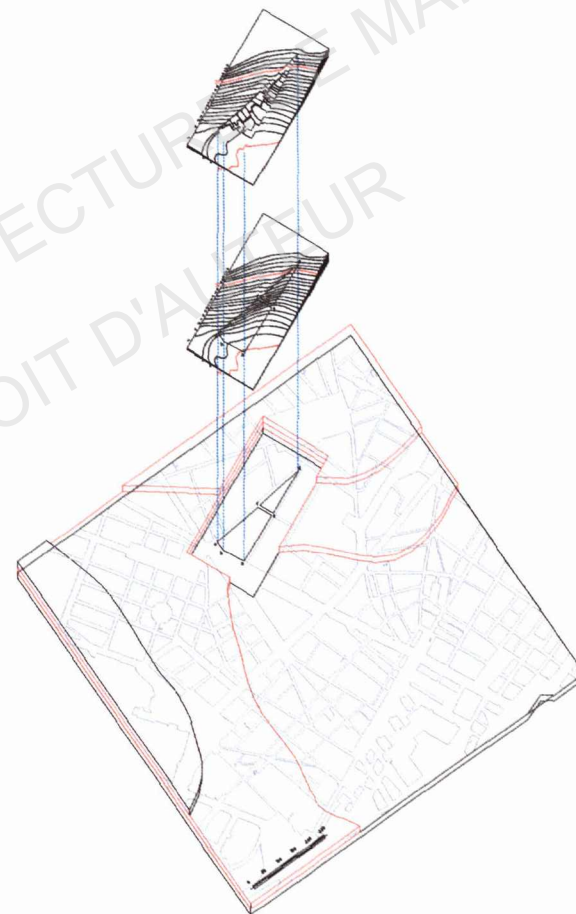
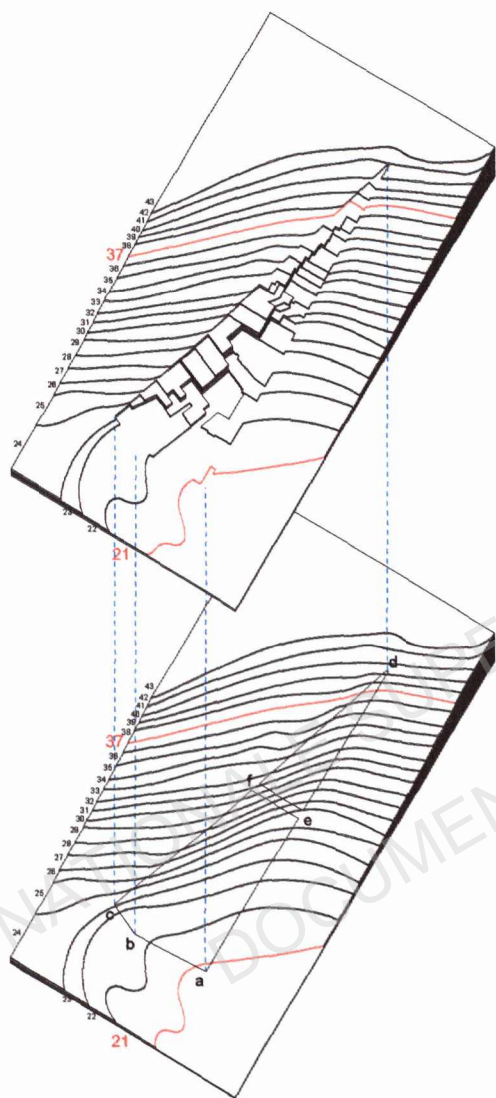
Les plans des pages 30 et 31 montrent l'état actuel du terrain. Il est sculpté en fonction du parcellaire pour réceptionner le bâti.

Les pages 32 et 33 contiennent des axonométries permettant de mieux visualiser les plans des pages précédentes.





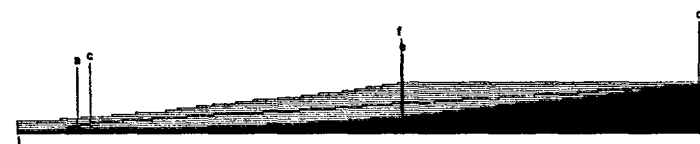
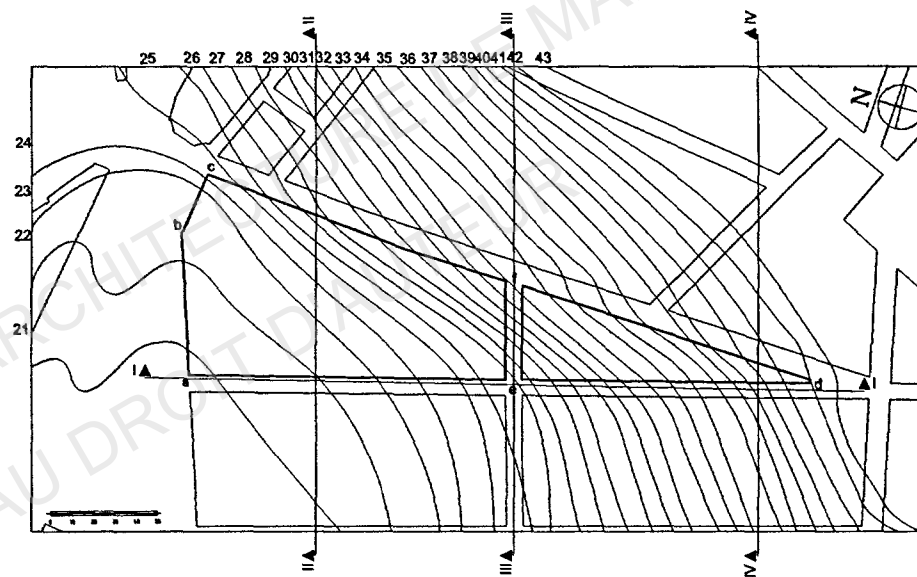
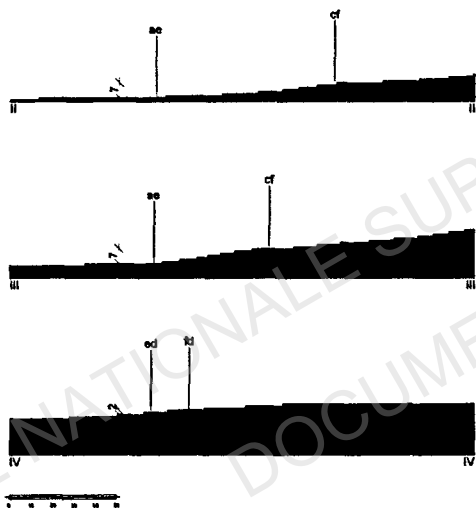




5.11. analyse

Outre le fait que le sommet d soit plus haut que les sommets a,b,c la coupe I montre que les segments [cf] et [fd], c'est à dire la rue Adolphe Thiers, n'ont pas la même inclinaison que les segments [ae] et [ed], c'est à dire la rue Curiol. Cela crée un décalage de hauteur entre les deux rues, comme le montrent les coupes transversales II, III et IV.

Ce décalage nous permettra d'aborder la façon dont le bâti vient s'inscrire dans cet îlot. C'est ce que nous verrons dans le prochain chapitre. Mais déjà l'analyse provoque des envies de projet, des envies de tester le site.



Le projet restanque:

A ce stade de lecture, après avoir traduit le site, des idées émergent.

Comme notamment celle de vouloir faire des restanques provençales dans cet îlot et planter des vignes en plein centre ville. En effet, la déclivité du terrain et la "sculpture" du parcellaire évoquent l'organisation des restanques.

Mais il faut pousser l'analyse, s'approcher encore un peu plus près, examiner le bâti.



VILLE BÂTI.

Nous sommes situés dans le centre ville de Marseille, et le bâti qui est construit sur notre îlot fait bien évidemment l'objet d'une typologie singulière et reconnue : celle du « trois fenêtres Marseillais ». Comme la plupart des îlots constituant le centre de la ville, l'îlot suivant propose un assortiment de différents immeubles répondant à cette typologie. Nous sommes donc en présence de « deux fenêtres » jusqu'au « cinq fenêtres » et plus.

Majoritairement la hauteur des immeubles est de 17 m, soit 4 ou 5 niveaux. La largeur du bâti varie aux environs de 7m et la profondeur autour de 14m.

Les trois voies délimitant l'îlot concerné ont des qualités différentes : plastique : gabarit (hauteur, largeur...), usage : piéton, voiture.

Il y a une adéquation entre le bâti et les voies.

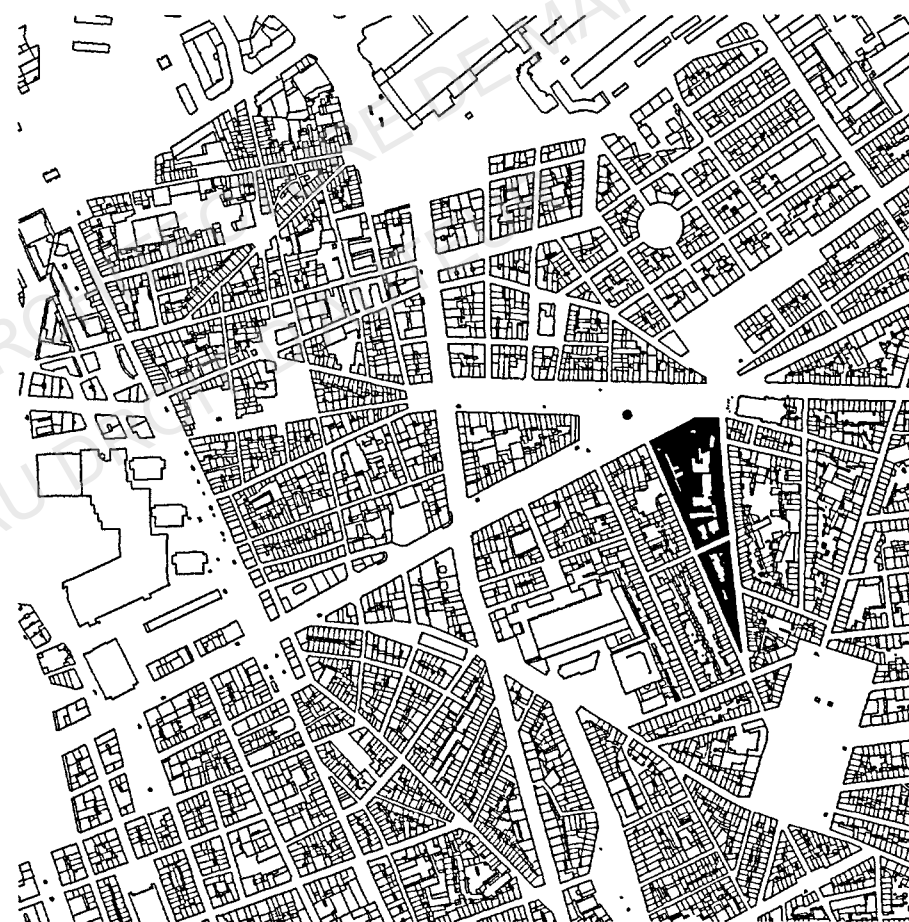
La rue A. Thiers se trouve être un axe automobile de part sa continuité avec le carrefour des Réformés qui réunit les allées Gambetta, la Canebière et le boulevard Longchamp pour rejoindre la Plaine.

La rue Curiol, pour sa part, est assez peu fréquentée par les voitures, mais du coup davantage par les putes, quoi qu'il y en ait de partout mais beaucoup ici. C'est donc un caractère populaire et moins bourgeois qui habille le bâti de cette rue là.

« oui... c'est malheureux mais c'est surtout des hôtels de passes ici... enfin on se comprend ! »

La Boulangère de chez PLAUCHUT, 168 La Canebière.

84 La Canebière, qui est à usage aussi bien automobile que piéton, offre une succession de façades d'exhibitions par rapport à la voie. Le Théâtre de l'Odéon, comme nous allons le voir dans les plans ci après, s'inscrit dans le cœur d'îlot et mobilise une parcelle tout en longueur pour s'afficher côté Canebière, tandis qu'il se sert d'une succession d'immeubles rue Curiol comme issue de secours. Cette configuration découle, évidemment, de l'évolution de la construction du bâti dans l'îlot.



0 50 100 150 200 250



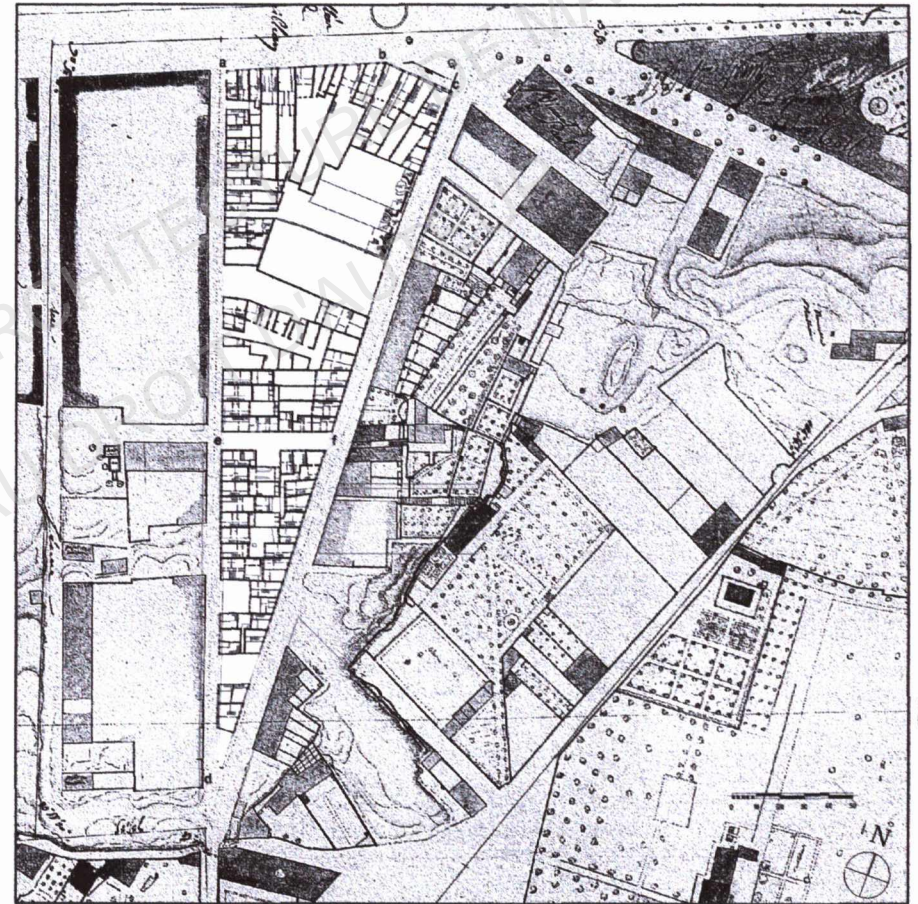
« Il n'y a pas de ruines, et quelle leçon pour les urbanistes !
Marseille, presque aussi ancienne que Rome, ne possède
aucun monument. Tout est rentré sous terre, tout est secret.
Et c'est là l'image de la chance de Marseille, de la chance
tout court... »

Blaise Cendrars
« L'homme foudroyé »

L'histoire sert à montrer que les choses ont bougé et donc qu'elles le peuvent encore.

Le plan ci-contre est une reconstitution de l'état des lieux de l'îlot en 1820, à partir d'un extrait du plan Desmarets. On remarque l'absence d'immeuble dans la partie [cf] de la rue Thiers, tandis que le segment [ae] de la rue Curiol est quasiment complet. Plus précisément, les parcelles non bâties de la rue Thiers sont occupées par des jardins dans lesquels on accède par des escaliers en fer à cheval qui soulignent la différence de niveaux entre les deux voies: [ae] et [cf].

De plus, les îlots voisins n'ont pas encore acquis la découpe actuelle. La rue Thiers borde des champs, des jardins et une colline, elle constitue une limite entre le tissu urbain et la campagne marseillaise.



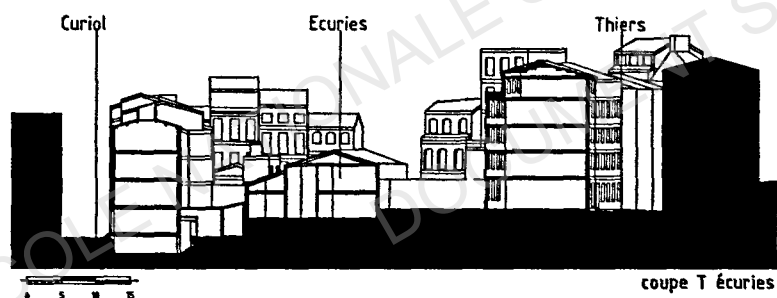
Si l'on continue notre voyage dans le temps, on se retrouve au début du XX^{ème} siècle avec un îlot totalement bâti, les jardins sont devenus des hôtels particuliers, le tissu urbain s'est développé, la rue Thiers n'est plus une limite entre deux tissus de densité différente comme le montre le plan ci contre.

Un cœur d'îlot apparaît clairement, occupé par des écuries fin 1800 (plan p.45) et remplacé par le Théâtre de l'Odéon en 1949 (plan p.47). De plus, le dessin particulier en forme de triangle montre une variation de configuration des cours intérieures. L'occupation de l'espace intérieur varie en fonction de la largeur de l'îlot.

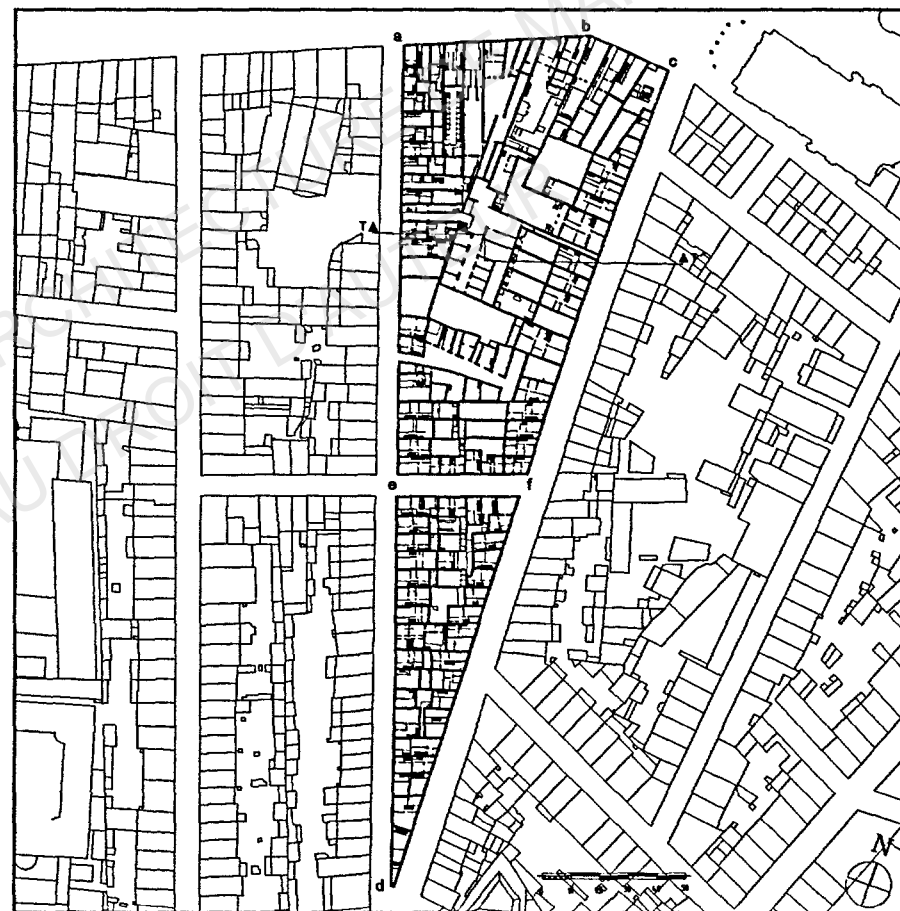
Cette particularité est spécifiée par la série de coupes suivantes

On passe de parcelles très profondes, bâties sur leur moitié, le long des segments [ab] et [bc], à des immeubles occupant toute leur parcelle et donc traversants, en nez d'îlot [d].

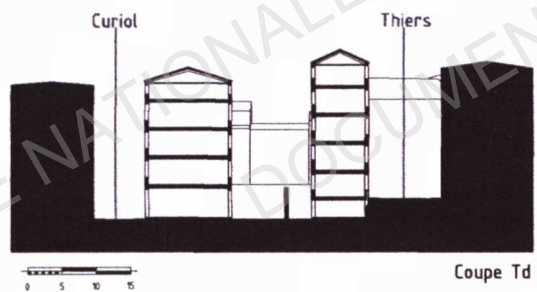
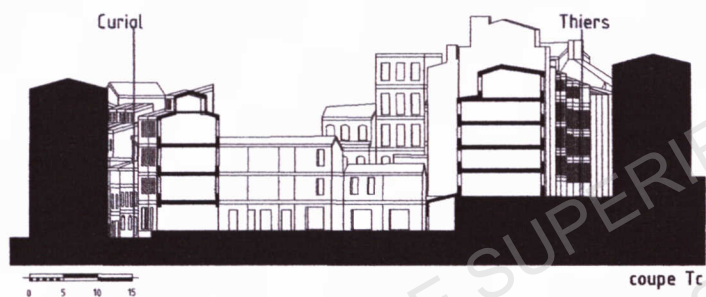
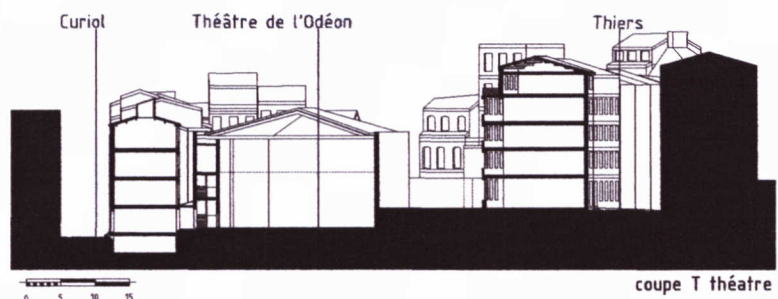
80



coupe T écuries

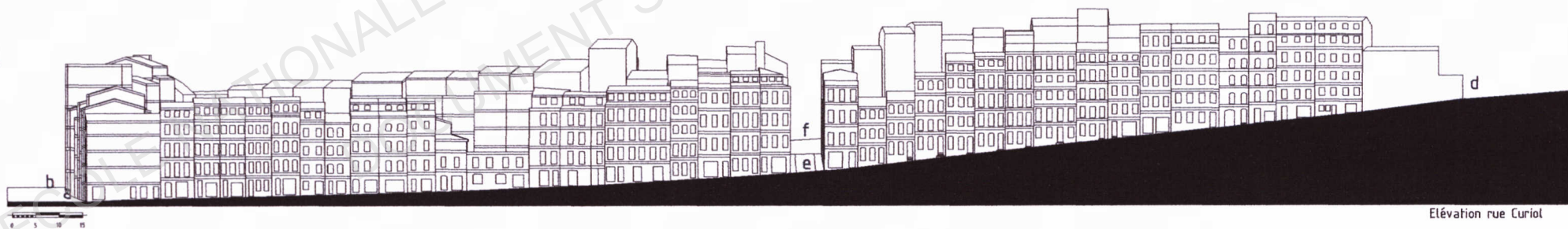


81

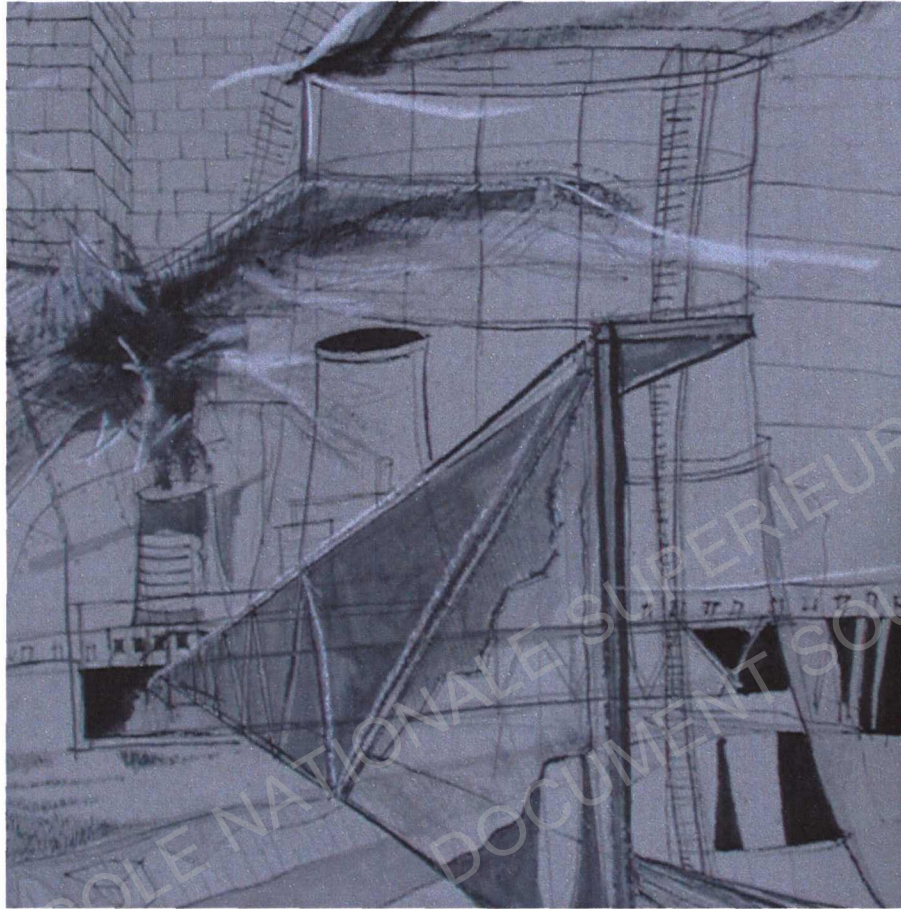




94



95



du coupe L ci-dessus, met en évidence le
 théâtre de l'Odéon qui apparaît devant le
 rythme de 3 fenêtres. En effet la succession
 des immeubles évoque une répétition. L'ana-
 lyse sur le bâti approfondie la compréhension
 du lieu, et comme pour la topographie, elle
 aboutit à l'importance d'interprétation per-
 sonnelle. Ici, le caractère "unique" du théâtre
 s'adressant à la série de trois fenêtres rappelle à- 97
 l'air de l'usine Bulgare apparue dans le contexte
 attendu.



L'usine bulgare réapparaît suite au cheminement de notre travail. Cependant, le but de notre étude, n'est pas de faire une ré-interprétation maladroite d'un événement créé dans d'autres circonstances, mais bien de découvrir des circonstances pour produire un événement. L'îlot cache en son cœur un théâtre, la fonction de ce bâtiment n'est pas sans lien avec les interprétations qui suivent. Le théâtre est un lieu où se produisent des spectacles. Notre cœur d'îlot devient le lieu où il se passe des choses : un espace de représentation.

Il se produit quelque chose à l'intérieur de l'îlot qui n'est pas révélé de l'extérieur. Les façades forment une enveloppe contenant des événements architecturaux inattendus.

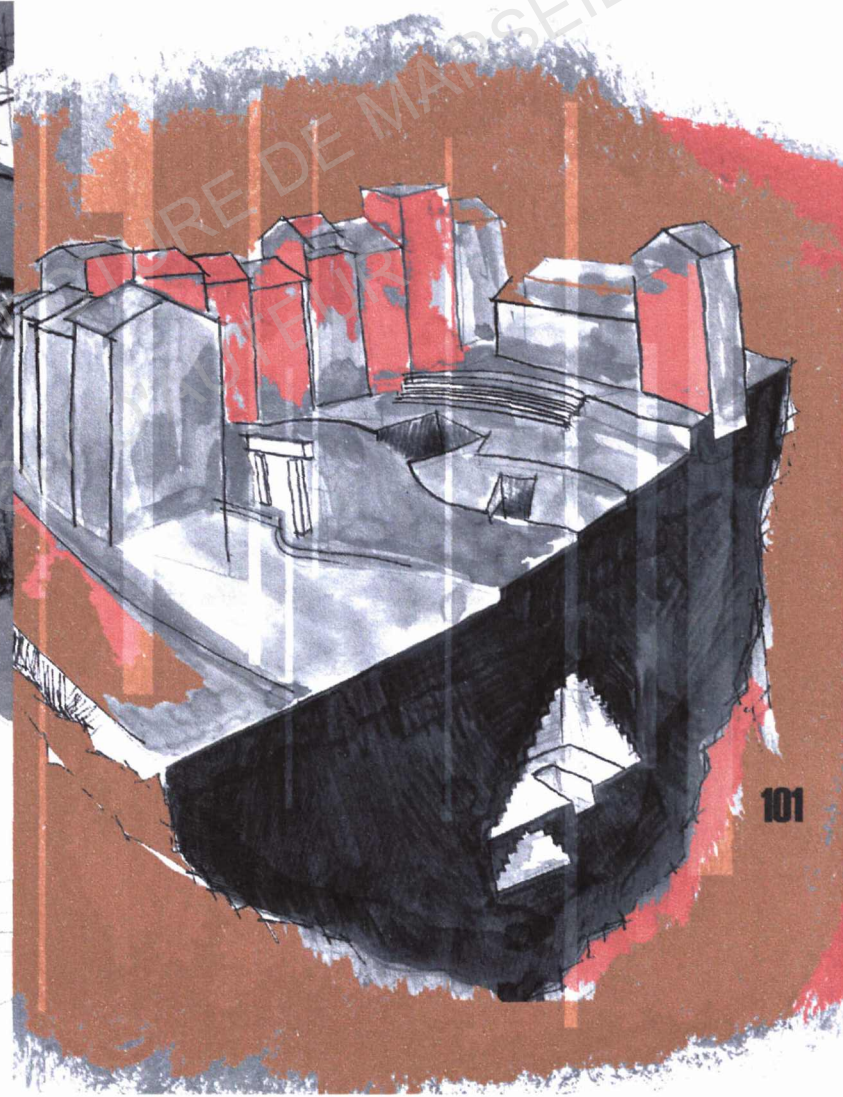
Les dessins ci après sont des illustrations du potentiel imaginaire d'un espace caché : La ville Invisible.

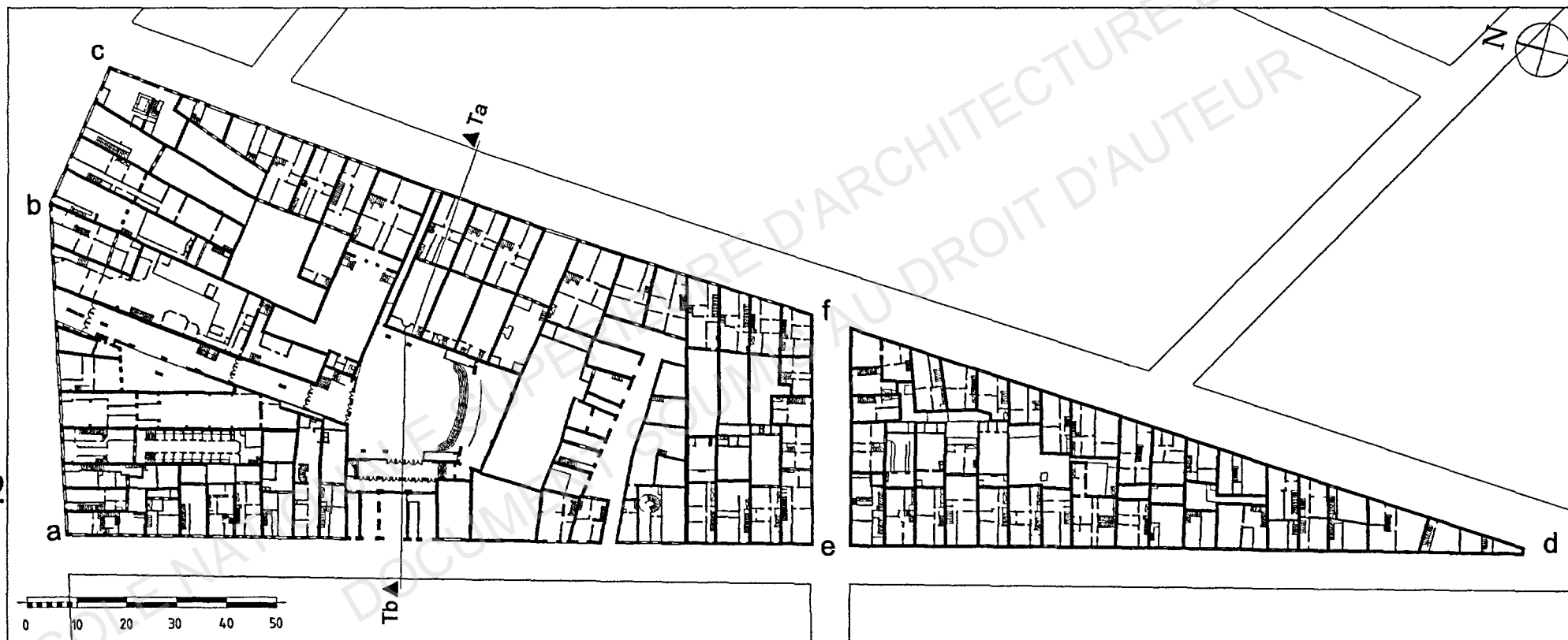
98



99

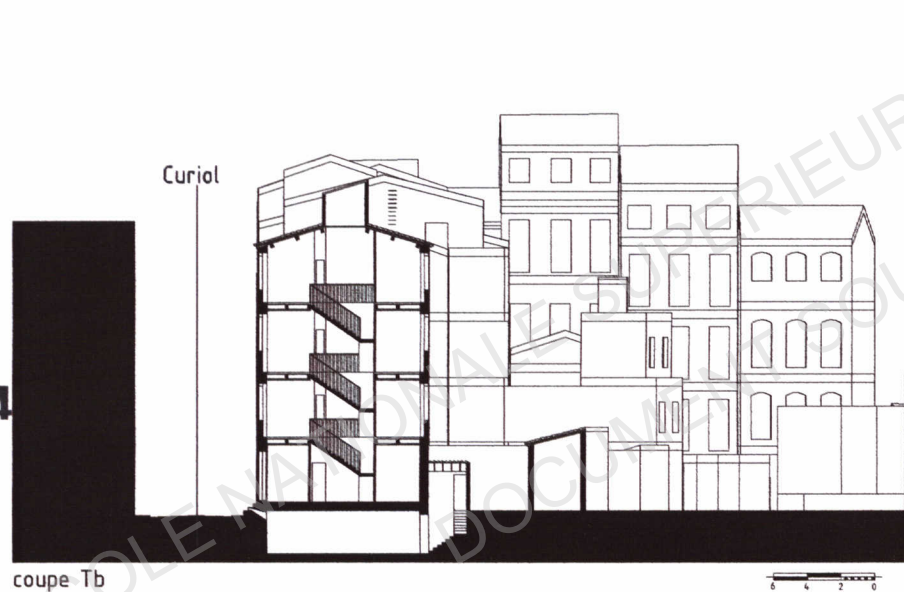
Elévation rue Adolphe Thiers





104

Curjol

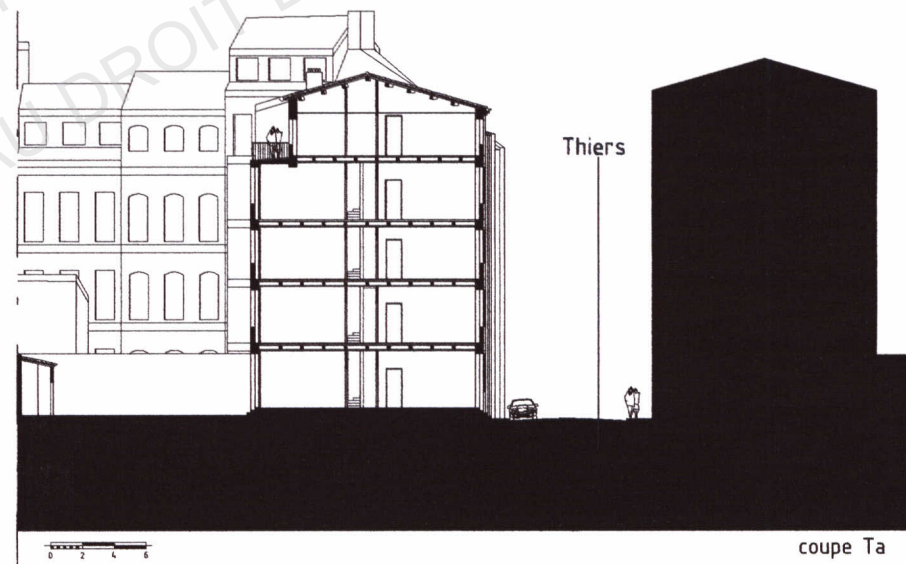


coupe Tb

6 4 2 0

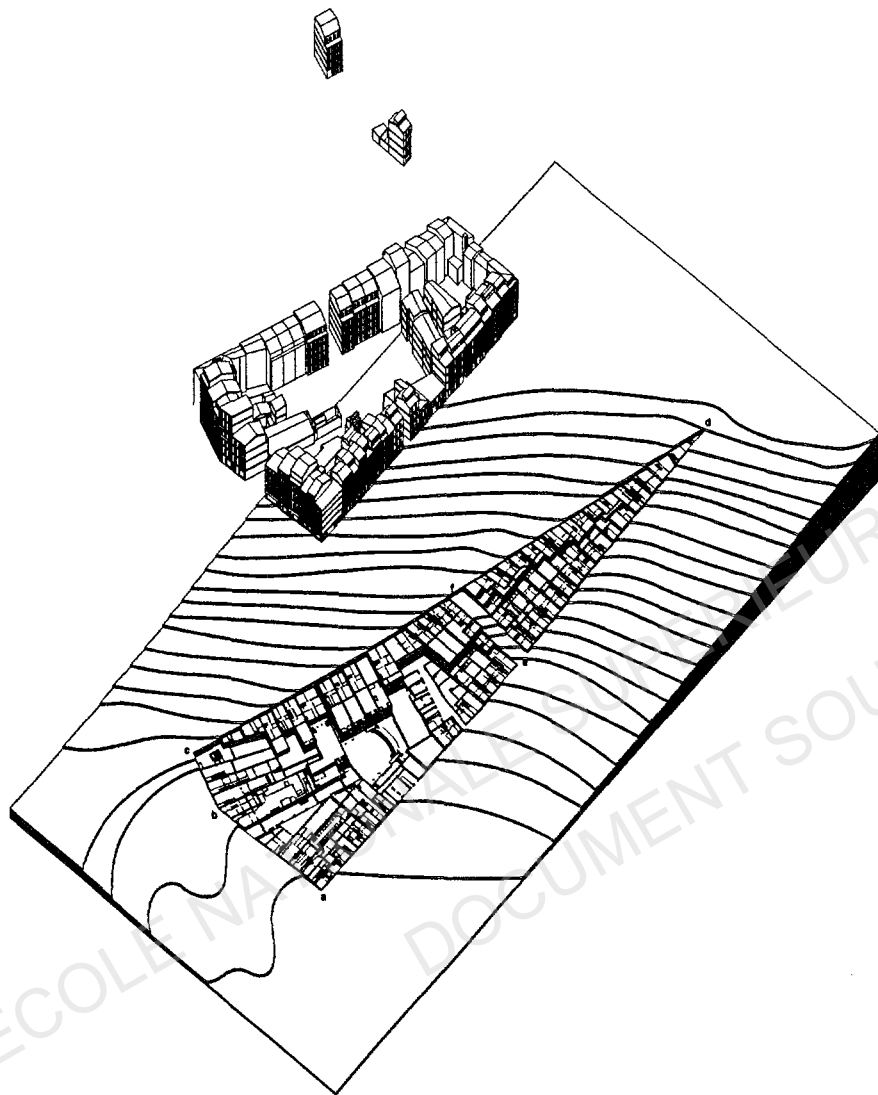
105

Thiers

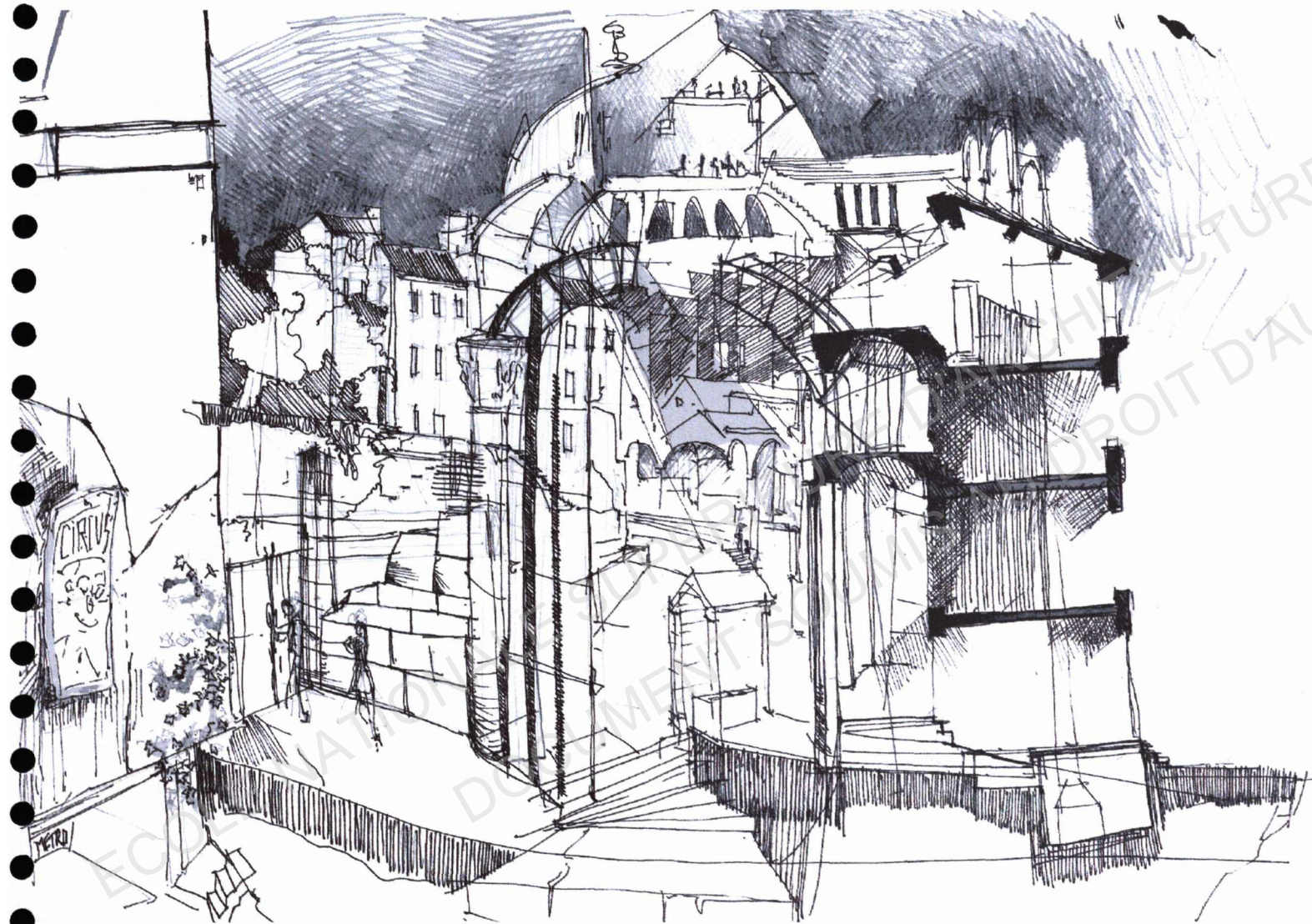


coupe Ta

6 2 4 8



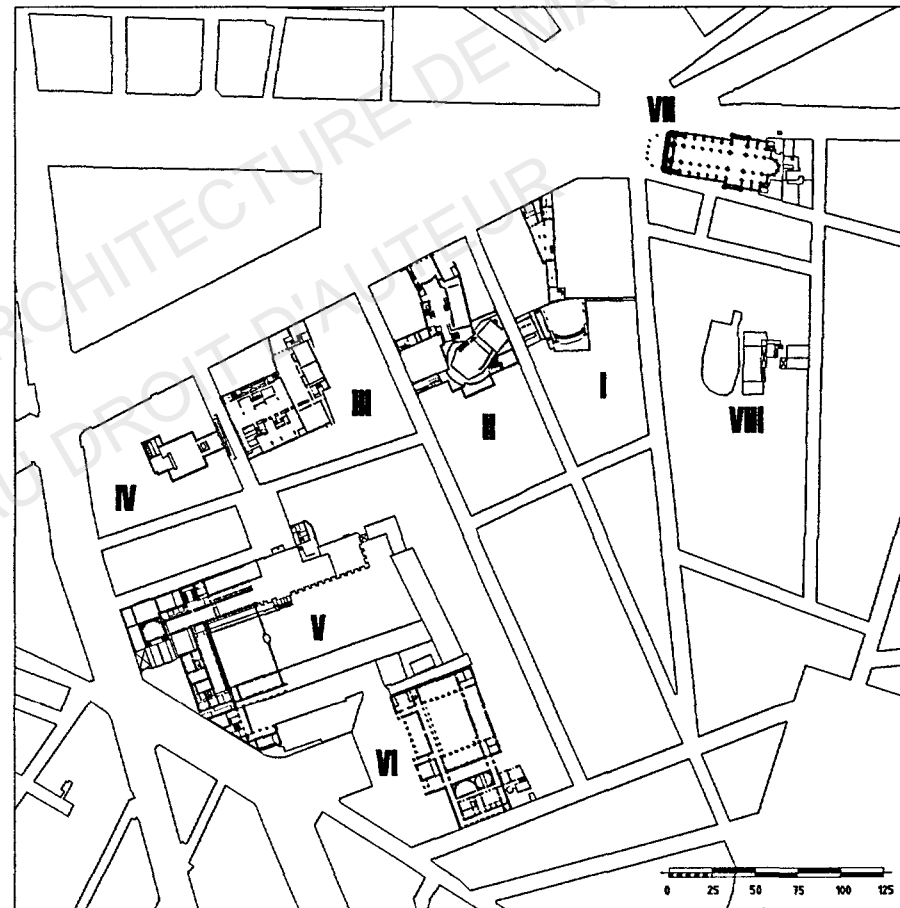
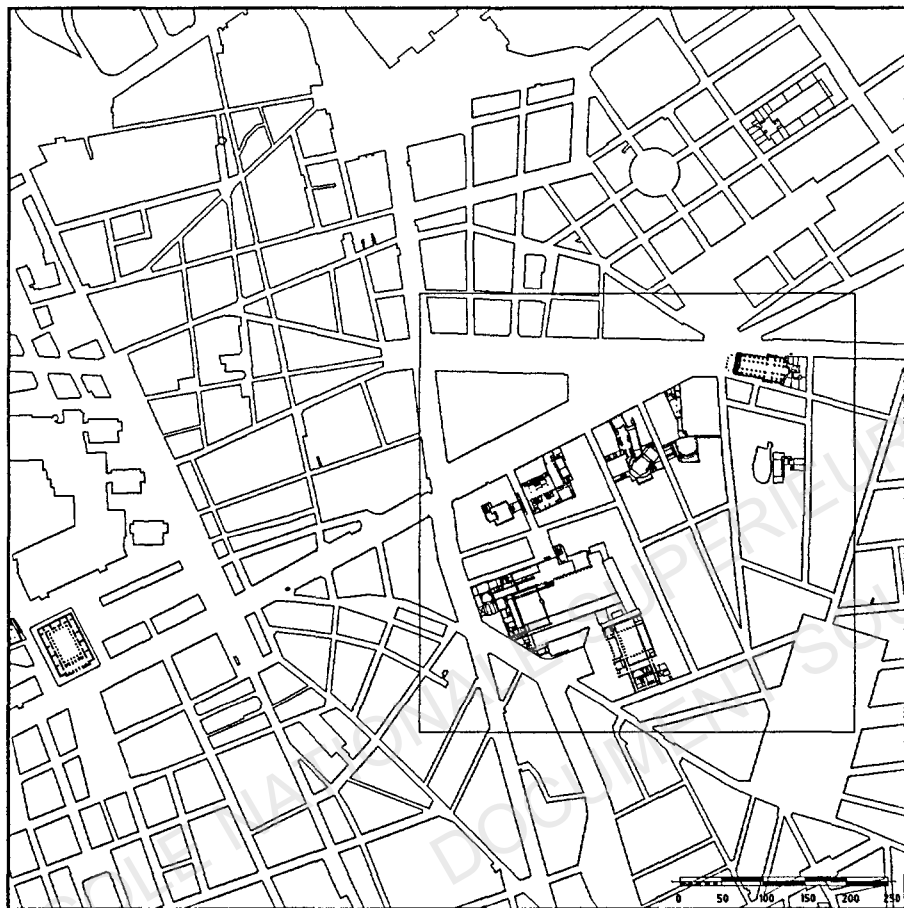
Le bâti sculpte le terrain.



La Ville invisible :

- des ruines enfouies
- un temple sacré
- une Eglise (VII)
- des passages secrets
- un cinéma (II)
- un théâtre (I)
- encore un théâtre (IV)
- une faculté (III)
- un couvent devenu Lycée (V)
- un conservatoire (VI)
- un vieux moulin (VIII)

Et de l'imagination... Un cirque
(IXp.67).



Vous l'aurez compris, si cette analyse de site n'avait pas déclenché des envies de projet, elle aurait pu durer indéfiniment. Approfondir, développer, s'immerger encore plus loin dans l'existant, le bâti, la topographie... Mais c'était sans compter sur la rencontre entre ce site révélateur d'envies architecturales et des envies architecturales en attente de site. Rien ne prédestinait cette rencontre. C'est simplement le hasard du cheminement de deux démarches en quelque sorte opposées, qui a abouti à l'union d'un site et d'un programme architectural.

La donne était simple : un travail d'analyse développé précédemment, grâce auquel des volontés architecturales sont nées. Des envies, comme nous le disions, qui ont fait dévier l'étude d'un lieu vers le désir de le transformer, de le révéler.

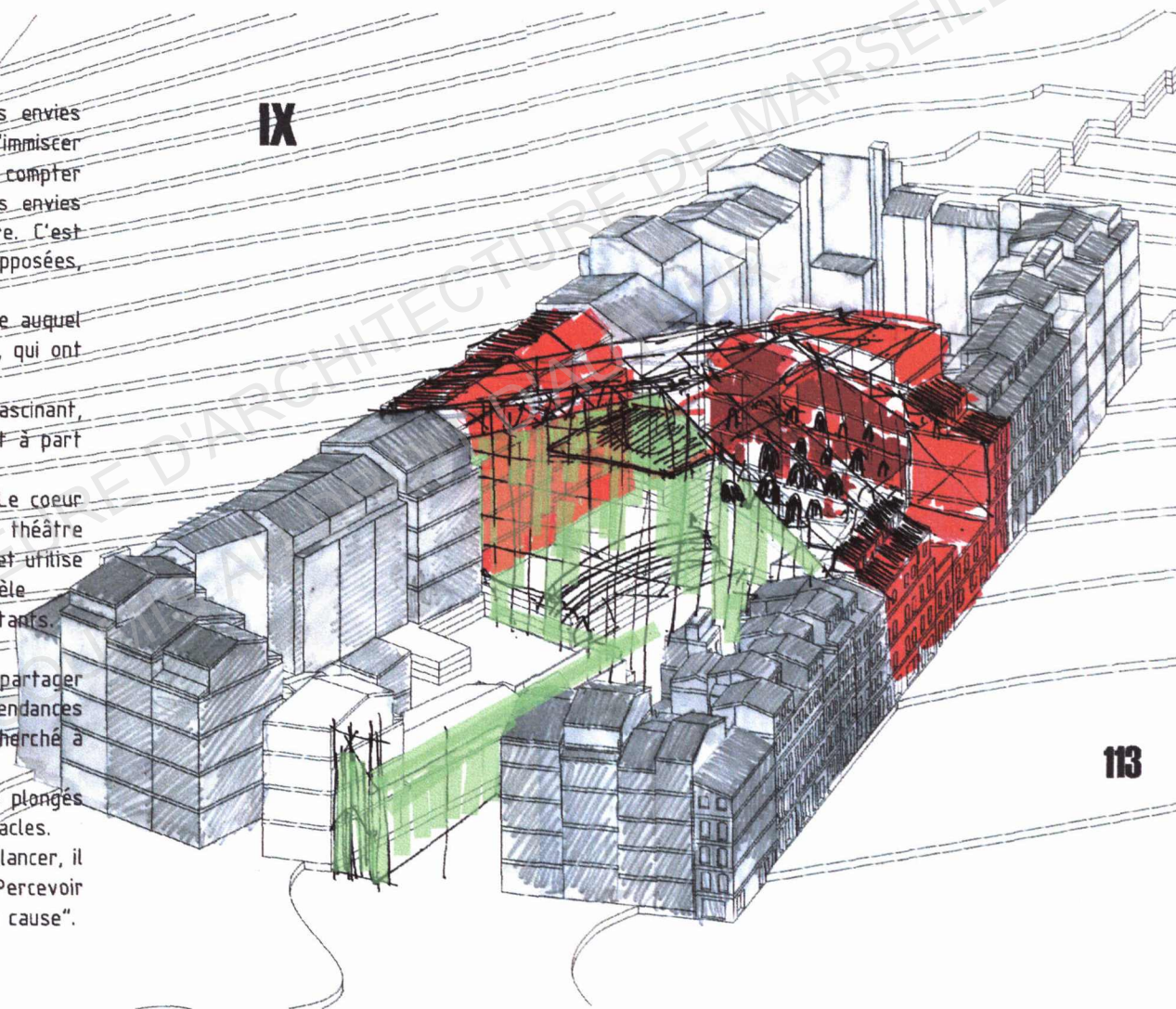
D'un autre côté, l'inclination à connaître et découvrir un monde attrayant, fascinant, féérique : le Cirque. Et la ferme volonté de réaffirmer la place de cet art à part entière au cœur de la ville au même titre que l'Opéra ou le Théâtre.

Il y a eu comme une évidence : l'îlot sert le programme et inversement. Le cœur d'îlot s'ouvre largement pour laisser la place au cirque. Contrairement au théâtre existant, totalement "introverti", le cirque s'approprie une tranche de l'îlot, et utilise la géographie naturelle du lieu. La configuration, étudiée précédemment, révèle un amphithéâtre imaginaire dont l'arène serait définie par les immeubles existants.

Mais avant de vous dévoiler totalement le projet, nous aimerions vous faire partager notre découverte de l'univers circassien tel qu'il se dessine aujourd'hui. Les tendances et les envies des artistes de cirque. Ce que nous même avons appris et cherché à comprendre pour servir au mieux le lieu que nous voulons projeter.

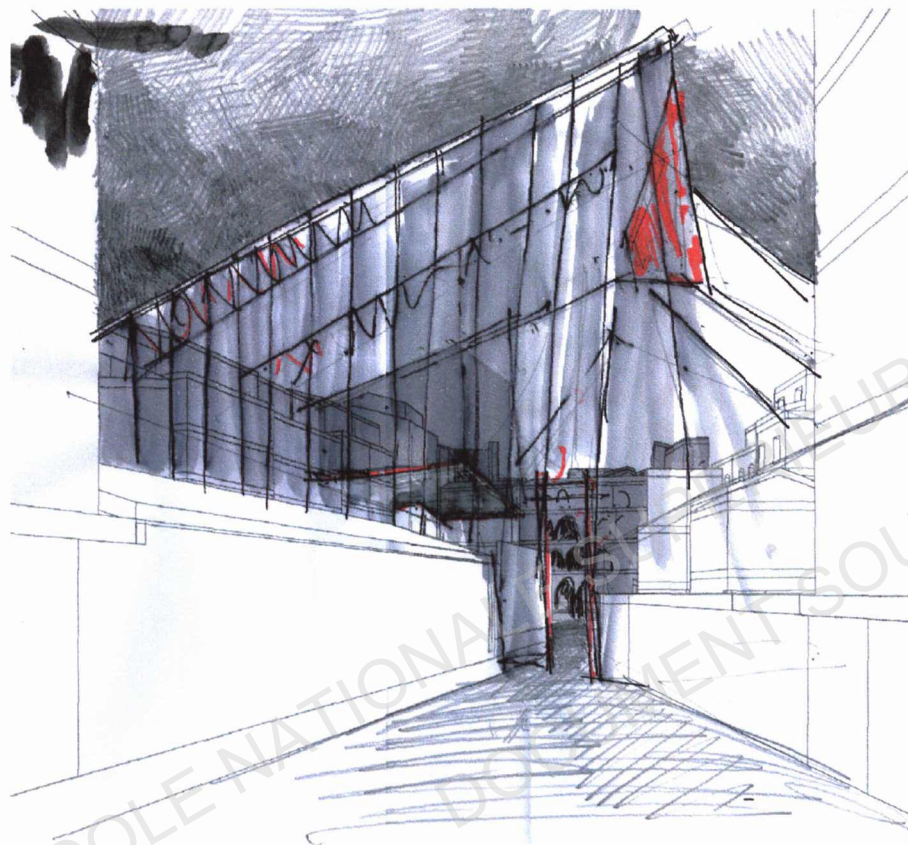
A la manière dont nous avons étudié, décortiqué le site, nous nous sommes plongés dans le monde du cirque au travers de lectures, de rencontres et de spectacles. C'est toujours la même "ignorance" qui pousse nos recherches. Avant de se lancer, il nous fallait connaître un minimum l'univers dans lequel on allait pénétrer. Percevoir les subtilités, prendre parti, affirmer son point de vue "en connaissance de cause".

IX



LE PROJET

VII INTENTIONS.

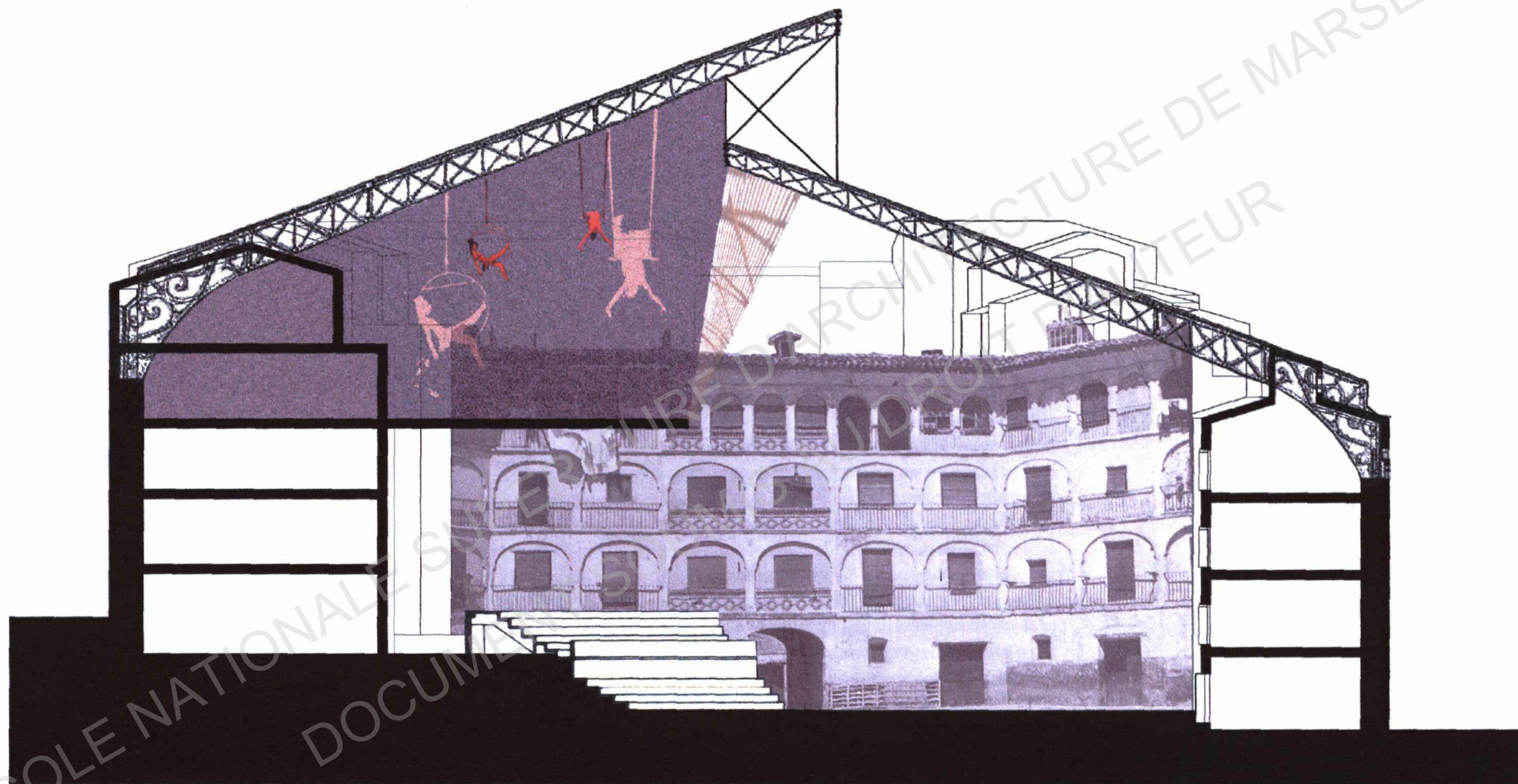


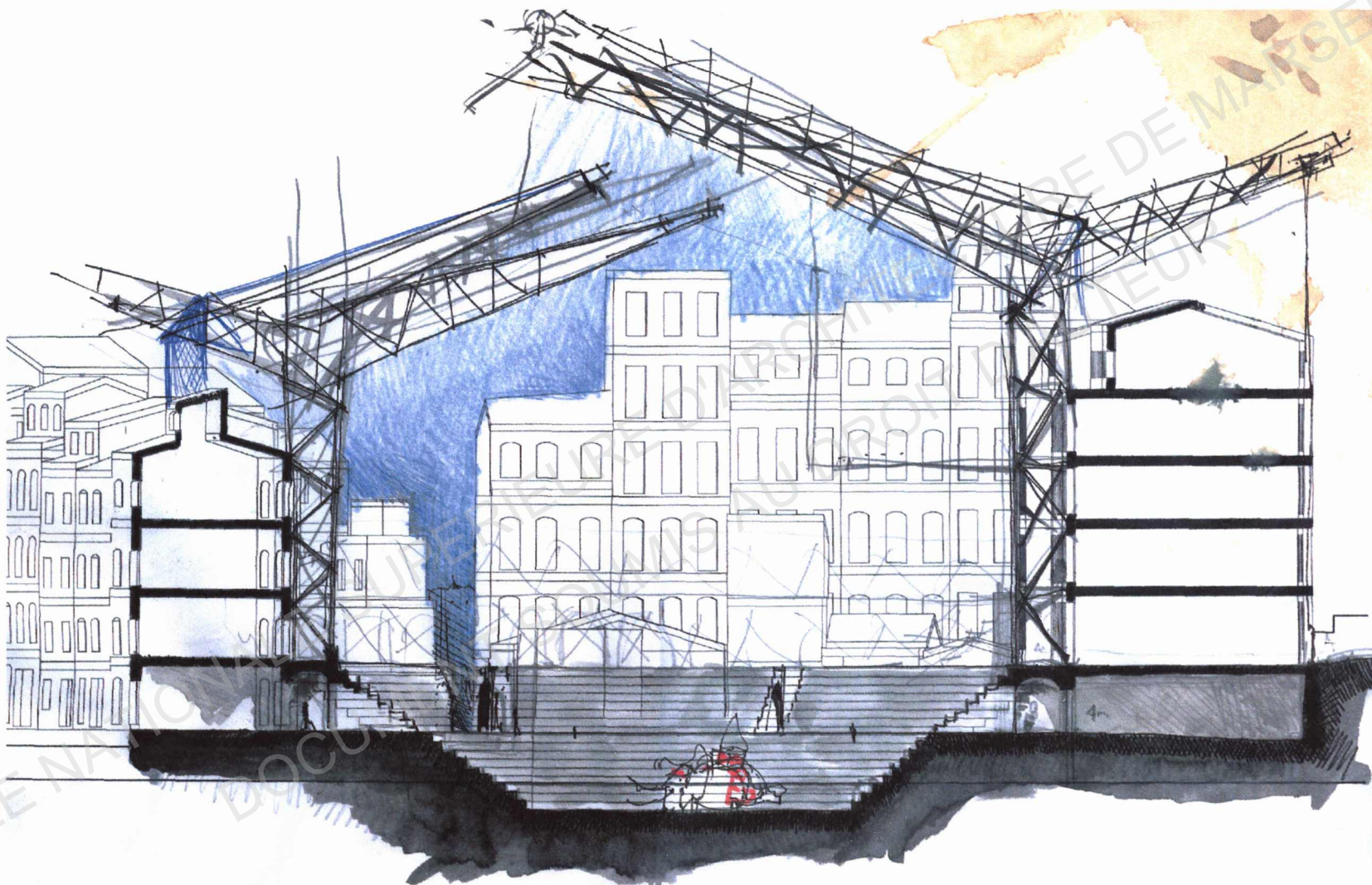
Nos intentions restent simples : venir couvrir le cœur d'îlot avec une mega-structure, aménager un socle qui serve à la fois de lieu de travail et d'espace de représentation et réhabiliter une tranche des immeubles de l'îlot pour accueillir la totalité du programme (bureaux administratifs, logements des artistes, salle de danse, salle d'acrobatie et stockage). La transition entre la ville et le cirque se fera grâce à l'aménagement d'un long couloir qui vient chercher le public sur la Canebière.

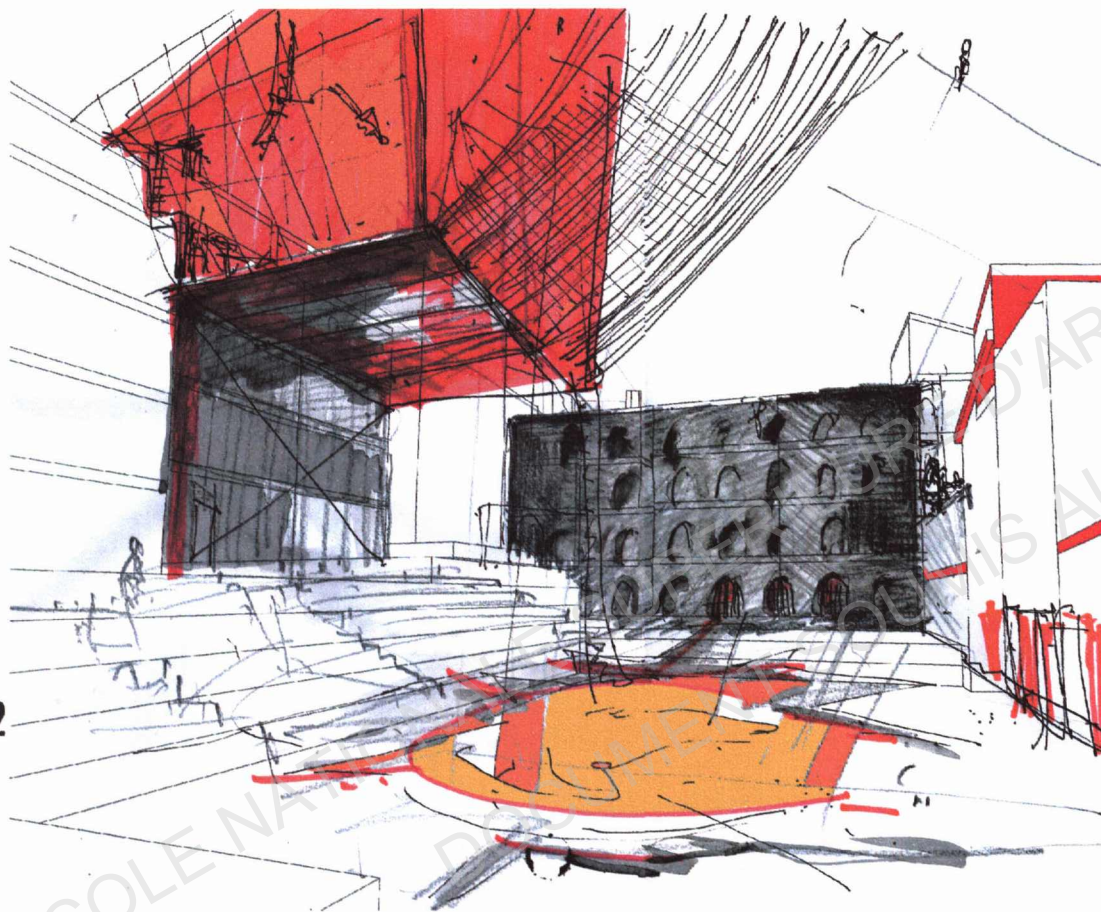


Il ne s'agit pas de faire un objet architectural implanté en cœur d'îlot. Nous nous inscrivons dans cet îlot et le projet est là, en continuité, tissant sa place entre le présent et le passé, il installe le doute sur la chronologie des constructions. Qu'est ce qui se trouvait là avant? Les bâtiments qui créent le cœur d'îlot où l'arène du cirque à partir de laquelle se seraient développés les immeubles? Laisser parler le travail des hommes, rester neutre «architecturalement parlant». Un citadin, un spectateur, un passant ne remarquera pas l'intervention, il trouvera la place de ce projet évidente et pourra se dire que ce cirque a toujours existé. Telles sont nos intentions:

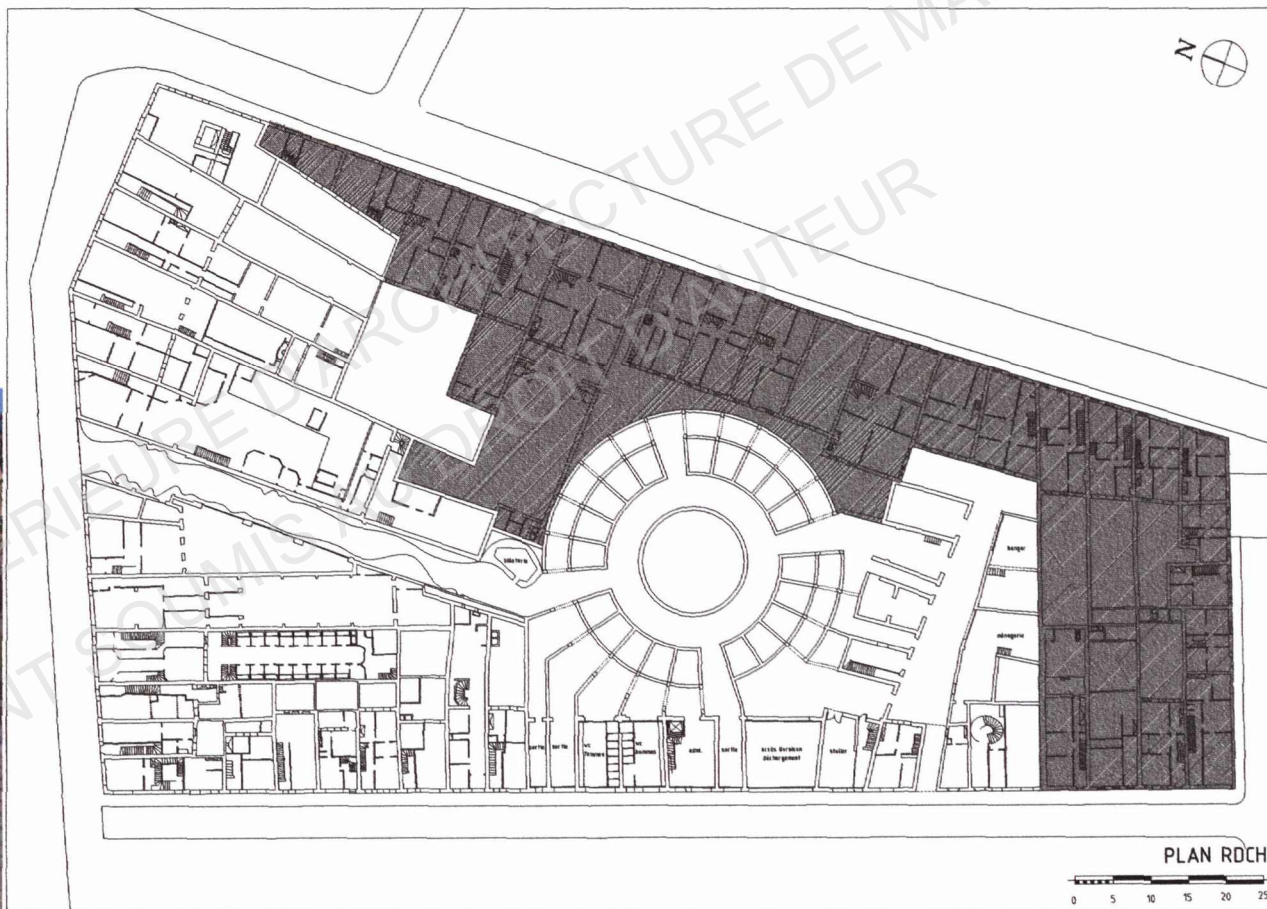
Le projet devient état des lieux et l'état des lieux devient le projet.







Le cirque s'exprime par le cercle et c'est l'îlot qui devient son enveloppe. Le chapiteau disparaît, ou plutôt il reste sur le J4. Le cirque devient "urbain", les immeubles sont les tribunes du spectacle.



Bibliographie.

Littérature

Le quatuor de Los Angeles, tome 1 : Le Dahlia Noir. James Ellroy, Freddy Michalski (traduction) aux éditions du rivage noir.

La Machine molle- Le ticket qui explosa- Nova express- 18 février 1994, William Seward Burroughs et al Broché, aux éditions Christian Bourgeois.

Le choix des mots. Clément Rosset aux éditions de Minuit.

Principe de sagesse et de folie. Clément Rosset, collection critique, aux éditions de Minuit.

Les habitants de la lune. Lucas Merlini aux éditions 10/18.

La techno. Guillaume Bara, collection inédit, aux éditions Libro musique.

Les Folies Françaises. Philippe Sollers aux éditions Folio.

362 880 anagrammes de Marseille. Tome premier. Denis De Lapparent.



Citations. Denis De Lapparent.

Marseille avant/après. Denis De Lapparent.

Artpressn°20. Jean Michel Guy, 1999.

La revue Générale. Jacques Copeau, 1926, Bruxelles, 15 avril 1922.

L'empire des signes. Roland Barthes, ed. du Seuil, Paris, 1970.

Le cirque, un art à la croisée des chemins. Pascal Jacob, ed. Découvertes Gallimard, 1992.

Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. J.N.L. Durand, Paris, 1800.

The circus, its Origin and Growth Prior to 1835. I.-J. Greenwood, N.Y., 1898.

Le cirque et ses amis. P.Bost, La Revue de Paris, 1935.

Année des arts du cirque 2001/2002. arts de la piste, numéro spécial, ed.HorsLesMurs, oct. 2001.



Architecture

Archigram, ouvrage collectif, monographie aux éditions du Centre George Pompidou.

Le Corbusier, Poétique, Machines et symbole. Alexander Tzonis chez Hazan.

Vers une Architecture. Le Corbusier aux éditions Champs Flammarion.

Autobiographie scientifique. Aldo Rossi chez Folio.

L'architecture de la Ville. Aldo Rossi Chez Folio.

Écriture dessinée, art et architecture de Piranèse à Ruskin. Gianni Contessi chez Folio.

Marseille, Ville & Port. Jean Lucien Bonillo, René Borruey, Jean-Denis Espinas, Antoine Picon, aux éditions Parenthèse.

-XS, des grandes idées des petites structures. Phillis Richardson, Lucas Dietrich sous la direction de Jacques Bosser.

128

The Falls, édition Anglaise. Peter Greenaway

100 allégories pour représenter le monde. Peter Greenaway

Architectures historiques à Marseille. Atelier du patrimoine de la ville de Marseille. Edisud 1987.



Belsunce, une figure de ville. Un quartier de l'agrandissement de Marseille au XVII^e siècle. Atelier du patrimoine de la ville de Marseille. Thierry Durosseau. Edisud 1990.



Le bâti ancien à marseille, connaissance de l'habitat existant. Revue Marseille. Edf-atelier du patrimoine. Septembre 1981.



Le territoire comme palimpseste et autres essais. André Corboz. Les éditions de L'Imprimeur 2001, collection tranches de villes.



Architecture Libre. Guy Rottier. Editions alternatives 1986.



La métropole imaginaire-un Atlas de Paris. Bruno Fortier. Institut Français d'Architecture. 1989 Pierre Mardaga, éditeur.



Guides d'architecture, Marseille 1945-1993. Editions Parenthèses 1993. Jacques Sbriglio.

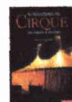


Architecture radicale. Villeurbanne du 12 janvier au 27 mai 2001. Institut d'art contemporain. Diffusion Inextenso Distribution Seuil.



129

.De la désillusion. Six cours d'architecture. Pascal urbain. Les Editions générales 2001. Collection Ecole.



.Architecture du cirque, des origines à nos jours. Christian Dupavillon, Ed. Le Moniteur, Paris, 2001.

BD

.Les formidables aventures de Lapinot, tome 9 : L'accélérateur atomique. Lewis Trondheim.



.La mouche. Lewis Trondheim aux éditions du Seuil.



.Le pays des trois sourires. Lewis Trondheim, Association.



.Chroniques de La lune Noire, Tome 11 :Ave Tenebrae. Froideval, Pontet chez Dargaud.



.Naciré et les machines, Tome 2 : L'arche des déglingués, Frédéric Pontarolo chez Casterman.



.Naciré et les machines, Tome 1 : Les larmes de rouille. Frédéric Pontarolo chez Casterman.



.Naciré et les machines, Tome 3 : Le berceau aux étoiles. Frédéric Pontarolo chez Casterman.



.Le sommeil du monstre. Enki Bilal, aux éditions des Humanoïdes Associés.



.32 Décembre. Enki Bilal, aux éditions des Humanoïdes Associés.

Nikopol Tome 3 : Froid équateur. Enki Bilal, aux éditions des Humanoïdes Associés.



Le Tueur, Tome 4 : Les Liens du sang. Matz (scénario) et Luc Jacamon (Dessins) Chez Casterman.



Le Tueur, Tome 1 : Long Feu. Matz (scénario) et Luc Jacamon (Dessins) Chez Casterman.



NAUSICAÄ de la vallée du vent. tome 1,2,3 Hayao Miyazaki, Editions française 2000, aux éditions Glénat.

Films.

Les Ailes du désir, Wim Wender.

Paris Texas, Wim Wender.

De nombreux courts métrages sur Marseille font aussi partis des références.

Le Cirque, Charles Chaplin, 1927.

Freaks, Tod Browning, 1932.

Les Clowns, Federico Fellini, 1970.

Parade, Jacques Tati, 1974.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

t.p.f.e yann favier eaml 2004

Ce projet est l'aboutissement d'une rencontre : celle d'un site, l'îlot délimité par la rue Curiol, le rue Adolphe Thiers, le rue Messerer et la Canebière, et celle d'un programme : le cirque.

L'îlot sert le programme et inversement. Le cœur d'îlot s'ouvre largement pour laisser la place au cirque. Ce dernier s'exprime par le cercle et c'est l'îlot qui devient son enveloppe. Le chapiteau disparaît, ou plutôt il reste sur le J4. Le cirque devient « urbain », les immeubles sont les tribunes du spectacle.

Marseille. 13001.

· Rue Adolphe Thiers.

Rue Curiol.

La Canebière.

- RELEVÉ - (~~FRANC~~)

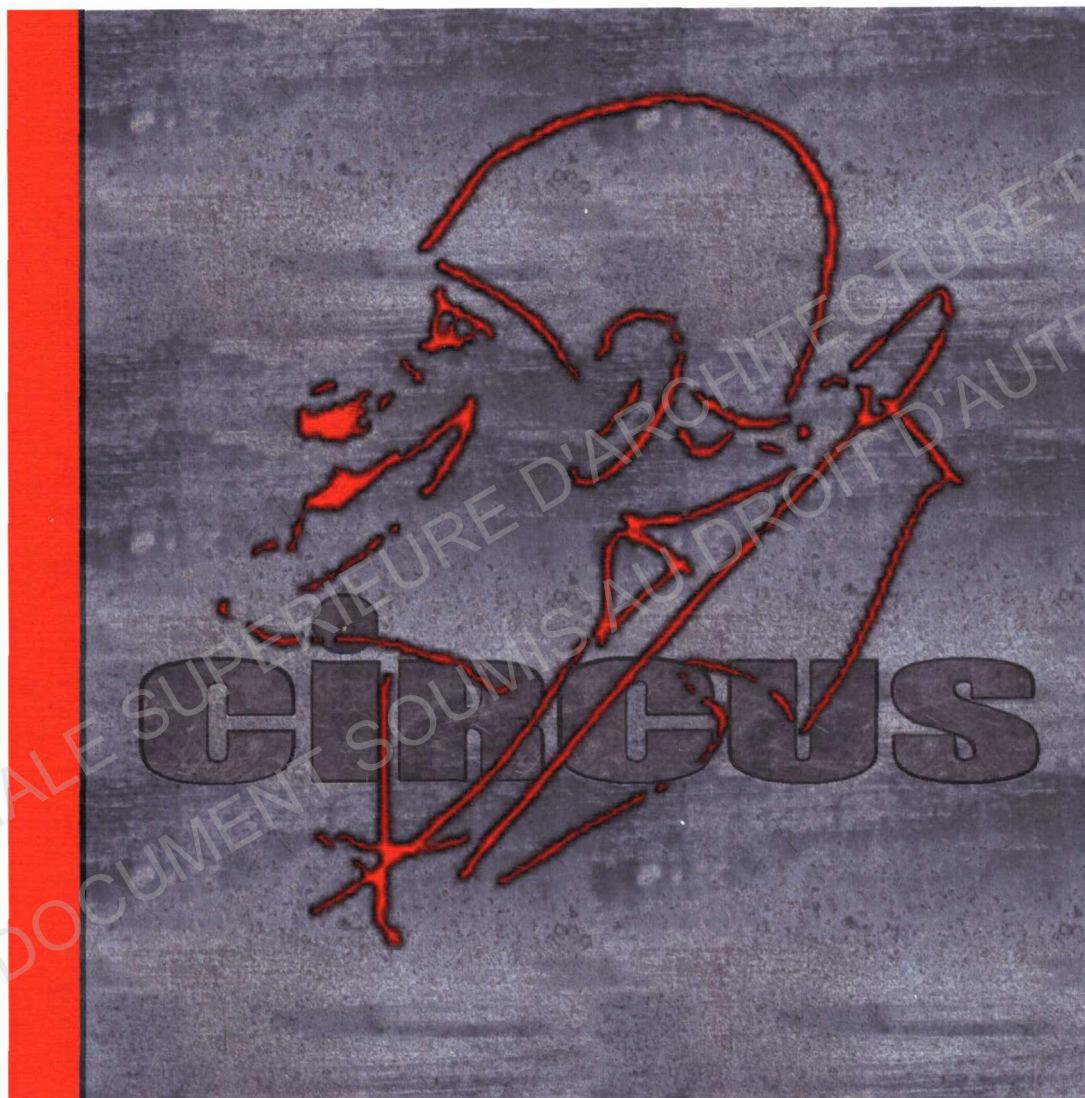
~~REHABILITATION DE BÂTIMENT~~

- CIRQUE.

- FERRONNERIE.

- ÎLOT ~~REHABILITATION~~ REHABILITATION URBAINE

- ANALYSE URBAINE ~~ANALYSE DE DROITS~~



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

T2320(2)

Ecole d'Architecture de Marseille Luminy

Service documentation

184, Avenue de Luminy

13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924

TOUTE REPRODUCTION MÊME
PARTIELLE EST INTERDITE,
sans autorisation des
propriétaires des droits
LOI DU 11.03.1957

TPFE SESSION JUIN-JUILLET 2004
ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE-LUMINY
ÉTUDIANTE: EMILIE DAMIANO

DIRECTEUR D'ÉTUDE:

jean-marc CHANCEL

ENSEIGNANTS:

josé MORALES

jacques SBRIGLIO

ENSEIGNANT EXTÉRIEUR:

georges HEINTZ

PERSONNALITÉ COMPÉTENTE:

jonathan SUTTON

.PRÉAMBULE.

Ce mémoire est l'aboutissement d'une rencontre : celle d'un site avec un programme ou celle d'un programme avec un site. Cependant, il est nécessaire de préciser les conditions dans lesquelles cette rencontre a eu lieu. C'est une histoire qui débute par les travaux indépendants de deux étudiants. Pour le dire simplement : l'un choisit un site, l'analyse, le teste pour y découvrir des envies architecturales ; l'autre étudie un univers qui lui est cher : celui du cirque, tout en cherchant un lieu approprié à sa mise en valeur. C'est ainsi que certaines démarches sont personnelles et développées à la première personne.

Il en résulte le mémoire suivant et dans lequel les deux démarches s'unissent pour aboutir à un projet commun: **CIRCUS.**



.SOMMAIRE

PLACE AU CIRQUE

Introduction.....	p.7
I.Le cirque nouveau.....	p.12
1.I. état des lieux du cirque aujourd'hui.....	p.12
1.II. l'histoire du cirque en quelques dates.....	p.16
1.III. le mélange des arts.....	p.26
II.L'architecture du cirque : le cercle.....	p.32
2.I édifices ayant influencé l'architecture circassienne.....	p.32
2.II la scénographie : symbolique du cercle.....	p.38

LE SITE

Introduction.....	p.52
Exploration.....	p.55
■.Banalité-Commodité.....	p.60
■.Géométrie.....	p.64
V.Topographie.....	p.70
5.I. description.....	p.70
5.II. analyse.....	p.80
VI.Le Bâti.....	p.84

LE PROJET

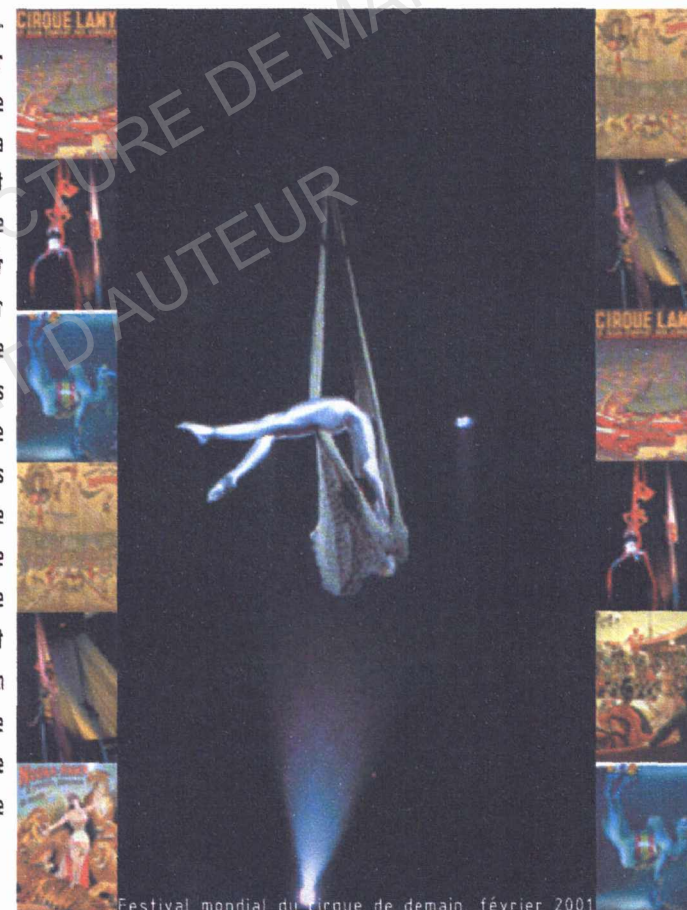
VII.Intentions.....	p.116
VIII.Proposition.....	p.124
plans-coupes	
images-perspectives	

Bibliographie.

PLACE AU CIRQUE

« Puisque la terre est ronde..
Comment voulez-vous jouer
carré ? Depuis la tête d'un homme
et le corps d'une femme et la
forme d'un arbre qui s'inscrivent
dans un jeu de courbe. Depuis le
cerceau qui roule sur le trottoir
et la roue que l'ouvrier tient sur
son épaule et la tarte sur la tête
du petit pâtissier, nous courons
l'aventure fabuleuse du cercle
gagnant. Sous le soleil et sous
la lune, dans les nuages qui se
déplacent doucement tout tourne
en rond. Tout est rond, la tête
rejoint la queue le commencement
trouche à la fin tout est un
circuit. Tu veux partir en voyage
mais tu reviendras au point de
départ. Tourne le cheval, tourne
l'écuyère... »

Fernand Léger, *Cirques*.



Festival mondial du cirque de demain, février 2001

On peut se poser la question : pourquoi sous ses airs frivoles, divertissants, joviaux et burlesques, le cirque cache une symbolique, une réflexion sur l'homme, la vie et l'univers beaucoup plus profondes que la plupart des arts majeurs. Cependant, il est certain que la magie du cirque nous envoûte depuis bien longtemps.

A l'époque de la Rome Antique, le cirque devient pour le peuple, l'autre temple, le lieu privilégié des réunions, l'autel de l'espoir et des vœux. « Animaux sauvages, gladiateurs, martyrs chrétiens, véritables cadeaux vivants, sont offerts à la convoitise des foules pour les séduire et surtout les maintenir sous la coupe d'un pouvoir dont la force réside plus dans la poussière et le sang du cirque que dans les marbres du Sénat. »⁽¹⁾ Les jeux s'inscrivent dans un quotidien mythique, par leur régularité, ils rythment l'existence des Romains et alimentent les passions. La symbolique du cercle est déjà présente. Les douze portes du Circus Maximus, à l'une des extrémités, représentent les constellations du zodiaque ; les sept tours de piste réglementaires des courses de chars sont les sept planètes de la semaine. Le cirque devient ainsi une projection de l'univers et de la destinée humaine.

La fascination pour la cruauté, la lutte de l'homme contre l'animal n'est plus aujourd'hui, ce qui pousse le public à assister aux spectacles de cirque. Néanmoins il est tout aussi enthousiasmé et séduit par la magie de la piste.

Ceci peut s'expliquer en partie par le fait que le cirque contemporain s'attache à méditer sur son époque, à en soumettre une ou plusieurs lectures. « Il peut aussi, fort de ses expériences multiples et avec la désinvolture apparente que confère l'aisance à tourner un saut périlleux sur un simple fil tendu, transcender au travers d'une succession d'œuvres nouvelles le vocabulaire acrobatique et clownesque initial, ce qui pourrait correspondre à la définition presque parfaite d'un art à part entière. Le huitième. »⁽²⁾

C'est en ce sens que ce travail personnel de fin d'étude s'appuiera sur les projets des artistes de cirque contemporain. Esquisser un lieu digne d'accueillir des compagnies qui encouragent le public à se questionner sur le devenir de l'espèce

humaine en recréant un monde critique avec la seule force gestuelle et corporelle de l'interprète.

C'est d'ailleurs ce qui est fascinant dans cet univers. L'aptitude des artistes à transmettre et évoquer tant de questionnements, de vérités avec le « simple » travail de leur corps. Une telle maîtrise de soi, une concentration extrême, une recherche des limites physiques ; un « jusqu'au boutisme » aux marges de l'accident. C'est ainsi qu'intervient l'impondérable avec lequel l'artiste doit jouer. « Il cultive l'erreur et chérit l'imprévu, qui n'est pas seulement inévitable mais souhaitable. L'accident est la matière même du beau, en musique comme en cirque, et l'art consiste à l'utiliser quand il survient. Le provoquer n'a aucun sens, le nier est suicidaire. »⁽³⁾ Depuis les années soixante dix donc, le cirque nouveau met en ébullition un champ d'expériences artistiques qui intègre la performance à la chorégraphie et au jeu. Le cirque conjugue désormais la création au quotidien. Son art est populaire non pas parce qu'il est massif « mais parce qu'il inclut ceux qui sont exclus. Chacun se reconnaît. En admirant quelqu'un dont la force vitale vient de ce qu'il est toujours à la limite, jamais au-delà, jamais en deçà, et que c'est lui-même qui la fixe, nous accédons à la conscience des nôtres. »⁽⁴⁾

Ces réflexions nous ont conduits à associer ce projet de diplôme à un monde qui reste fascinant et merveilleux. Il s'agira donc de faire, en premier lieu, un constat de la situation du cirque en France aujourd'hui, pour comprendre dans quelle démarche s'inscrit ce travail. Evoquer les difficultés mais aussi le développement de cet art multiple et singulier.

Cette petite investigation sera suivie d'un bref rappel historique nous menant à la particularité des nouvelles pistes qui nous obligent à revoir toutes les catégories classiques, créant un appel d'air où le neuf et l'ancien, l'archaïque et le moderne se combinent dans le corps même des acrobates, des funambules devenus danseurs ou acteurs.

Dans un second temps, nous nous attarderons sur la particularité de l'architecture du cirque : le cercle. Avec une recherche sur les édifices ayant influencé l'architecture du cirque jusqu'à l'architecture du cercle elle-même. Dans le cercle, toutes les évolutions se font à vue, ce qui nécessite une mobilisation totale du corps. Ceci pour nous révéler la symbolique de cette « aire de jeu ».

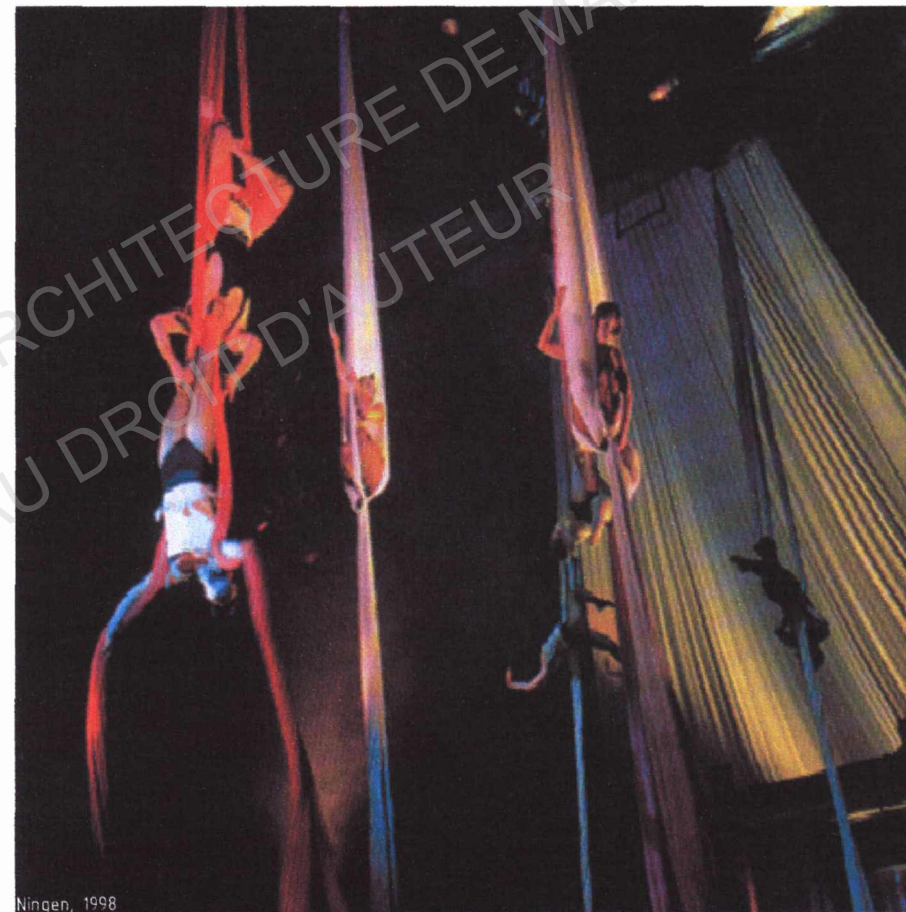
Enfin, nous présenterons le projet en lui-même qui découle de ces recherches. Avec, tout d'abord, une mise au point sur le cirque et la ville, son intégration dans l'espace public, la composition des différents éléments du programme avec la densité urbaine alentour.

Puis le parcours, l'espace de transition entre l'univers de la ville et celui du lieu de représentation. La relation dedans/dehors qui reste assez floue dans l'architecture du cirque.

En définitive, nous dévoilerons le cirque en lui-même, avec la particularité géométrique de la piste et la confrontation de l'architecture et du spectacle vivant. Ce dernier donne corps au lieu de spectacle, même si celui-ci existe hors de la représentation. Le moteur des évolutions fut et demeure la demande des créateurs de spectacle. Cependant, il est certain que l'architecture a apporté sa pierre à l'édifice comme le dit Jacques Copeau : « La forme du théâtre une fois donnée commande l'esthétique du poète et sollicite son inspiration. »⁽⁵⁾

Ainsi les recherches s'orienteront dans le sens où l'entend Roland Barthes, à savoir : « le texte ne « commente » pas les images. Les images « n'illustrent » pas les textes : [...] texte et image, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange des signifiants [...] et y lire le recul des signes. »⁽⁶⁾

Créer un lieu de spectacle qui se renouvelle à chaque représentation mais qui vive également à travers elle. Cette dernière pourra laisser des traces de son passage ou bien faire place nette pour que s'épanouisse à nouveau un monde merveilleux et fascinant.



Ningen, 1998

LE CIRQUE NOUVEAU.

1.1. État des lieux du cirque aujourd'hui.

Le renouveau des techniques et des formes, une forte assise populaire réunissant publics et générations, un rayonnement international grandissant, témoignent de la vitalité du cirque aujourd'hui. Qu'il soit d'essence traditionnelle ou contemporaine, l'ensemble du monde circassien connaît un même dynamisme et appelle une approche artistique et politique nouvelle.

Le Ministère de la Culture tente de renforcer et d'adapter son intervention en faveur des arts du cirque et de ses évolutions et d'engager sur le long terme une politique globale et volontariste. Il souhaite affirmer la place et le rôle des arts du cirque au cœur de la vie culturelle et sociale du pays et des politiques d'action culturelle. Conforter la diversité des esthétiques et rassembler autour de celles-ci de nombreux publics.

De l'été 2001 à l'été 2002 s'est tenue l'Année des Arts du Cirque dont les dix orientations majeures concrétisent une volonté politique par un soutien global accru, par des mesures en faveur de la création, de la diffusion, de l'enseignement, de l'équipement, du statut des artistes, du patrimoine documentaire ou bâti, par l'amélioration des conditions de travail et par la mise en place de pôles régionaux.

Les orientations de cette nouvelle politique sont également d'identifier et de soutenir un maillage pérenne de lieux pour la production, la diffusion et l'élargissement des publics.

En effet, la diversification des esthétiques, qui fait la richesse du cirque d'aujourd'hui, va de pair avec celle des modes de production et de diffusion. Toujours attachées au principe de l'itinérance, les compagnies de cirque ont néanmoins besoin d'espaces de travail pour préparer leurs spectacles. Par ailleurs, la diffusion de ces spectacles doit être soutenue aussi bien au sein de l'offre " généraliste " des lieux que des

lieux spécifiques pour le cirque.

L'identification de pôles régionaux pour le cirque s'inscrivant dans des programmes nationaux (scènes conventionnées) ou ayant leur propre identité (installation de compagnies de cirque, pérennisation de festivals sur l'année) permettra un utile rapprochement entre production et diffusion et un aménagement du territoire en faveur du cirque.

Onze pôles pour quatre objectifs ont été repérés sur l'ensemble du territoire, afin de répondre à ces orientations.

Les pôles :

- Quatre scènes conventionnées :

Circuit à Auch (Midi-Pyrénées) - L'Agora à Boulazac (Aquitaine) - Le Carré Magique à Lannion (Bretagne) - l'Espace Athic à Obernai (Alsace).

- Deux lieux patrimoniaux sur lesquels l'État engage, avec les collectivités locales, d'importants travaux de réhabilitation :

Le Cirque Jules Verne à Amiens (Picardie) - Le Cirque-Théâtre à Elbeuf (Haute-Normandie)

- Deux projets spécifiques consacrés aux arts du cirque :

Le Centre Régional des Arts du Cirque à Cherbourg-Octeville (Basse-Normandie) - Les arts à la rencontre du cirque à Nexon (Limousin)

- Trois lieux d'installation de compagnies souhaitant assumer des missions de production, de diffusion et de formation continue :

L'Institut des arts du clown à Bourg-Saint-Andéol (Rhône-Alpes) autour des compagnies Les Nouveaux Nez et Les Colporteurs - le Prato à Lille (Nord-Pas-de-Calais) - le Hangar des Mines/pôle Cévennes (Midi-Pyrénées).

Les objectifs :

- soutenir la création, par des résidences de compagnies, des coproductions, l'accompagnement de projets, ainsi que par toute autre action pouvant aider la reconnaissance des arts du cirque.
- élargir la diffusion des arts du cirque par des programmations régulières, notamment en collaboration avec d'autres structures d'action culturelle, sur un territoire régional, voire interrégional et transfrontalier.
- sensibiliser les publics aux arts du cirque en liaison avec les actions de soutien à la création et à la diffusion et par le développement de partenariats avec les établissements scolaires, les milieux associatifs et les structures d'éducation artistique.
- accompagner la structuration de la profession et le cheminement des artistes par la mise en place de projets adaptés aux ressources de chaque pôle : formation continue, suivi des parcours professionnels d'artistes associés au pôle, collaborations diverses avec le milieu de la recherche...

Fort de cette effervescence politique, ce projet de T.p.f.e. s'oriente donc vers la conception d'un lieu de résidence de compagnies qui permettra, comme il est souhaité par le Ministère de la Culture, une aide à la création. Ce lieu de vie des troupes de cirque sera accompagné d'un espace de travail pour que ces dernières puissent préparer leurs spectacles. Enfin, à ce programme s'ajoutera une salle de représentation proprement dit, où les compagnies pourront diffuser et sensibiliser les publics aux arts du cirque.

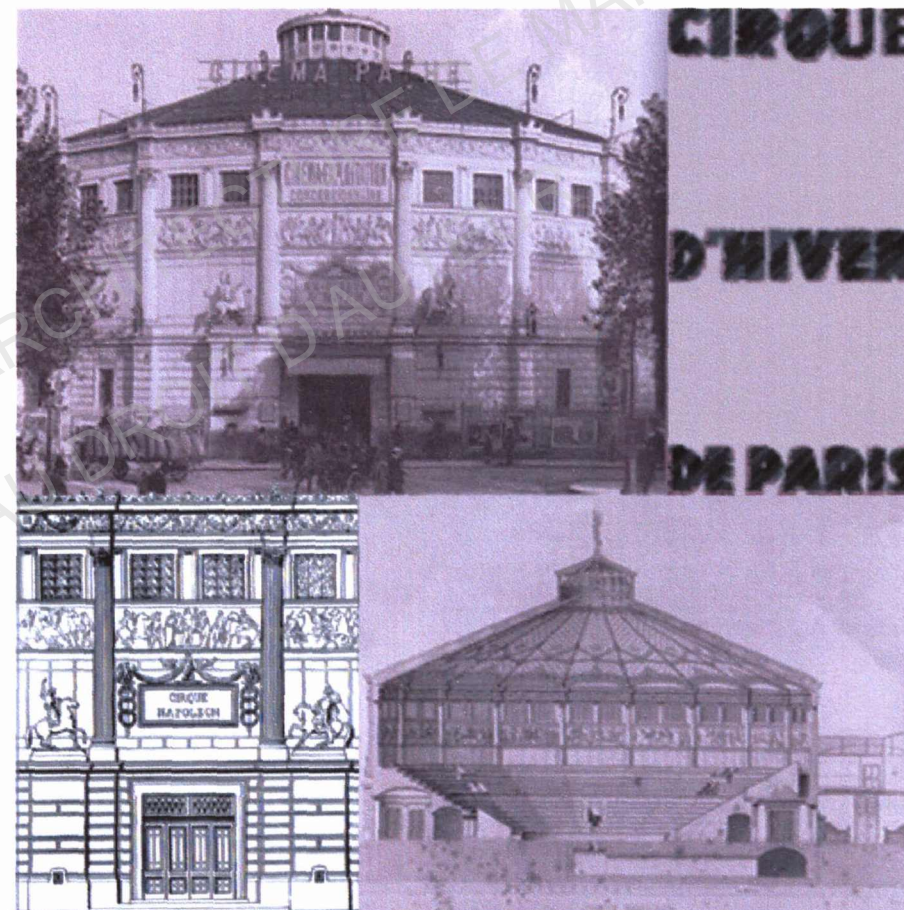


1.11 .L'histoire du cirque en quelques dates.

Le seul nom de cirque évoque aujourd'hui, inévitablement, un chapiteau : pourtant, les spectacles de la piste se sont longtemps déroulés dans de véritables édifices permanents. Né au XVIIIe siècle à Londres, le cirque s'installe d'abord dans des constructions de bois et de pierres. La piste, universellement de treize mètres de diamètre, est l'axe du spectacle. Le cheval en est le moteur esthétique. C'est pour lui et autour de lui que tout s'organise puisqu'il doit tourner. A l'origine donc, rien ne venait distinguer ce type d'établissement, le plus souvent appelé « théâtre équestre », d'un théâtre traditionnel. Structurée à l'image d'un théâtre à l'italienne, avec ses balcons, ses loges et son plateau, la salle de cirque devient autonome sur le plan architectural à partir de 1841, date de l'ouverture du Cirque des Champs-Élysées à Paris, bâti en bois, il abritait alors les spectacles équestres, uniquement pendant la saison d'été. Egalement en 1841, l'architecte Hittorff élève le premier cirque véritablement urbain de Paris en pierre, bois et colonnes de fer, avant d'édifier le célèbre cirque Napoléon, inauguré par l'empereur en 1852.

Destiné cette fois à accueillir les spectacles pendant les mois d'hiver, il est le seul bâtiment de ce type, rebaptisé Cirque d'Hiver, à avoir subsisté à Paris. Il se différencie nettement d'un amphithéâtre par sa forme parfaitement circulaire et la présence des gradins qui remplace les traditionnelles rangées de fauteuils.

En haut, Paris, Cinéma Pathé, ex-cirque d'Hiver, façade, Photo Roger-Viollet, Paris. En bas, Cirque Napoléon, entrée principale et coupe, 1854, Collection Jean Villiers.



Bientôt, toutes les grandes villes et capitales européennes vont se doter de rotondes et prendre enfin le nom de cirques. Au XIX^e siècle, la France et l'Europe multiplient de ce fait les édifices : Cirque Napoléon à Paris, Cirque Ciniselli à Saint-Petersbourg, Cirque Royal de Bruxelles, etc. Autant d'édifices qui seront peu à peu détruits et qui céderont la place aux immenses chapiteaux de toile qui vont s'imposer tout au long du XX^e siècle. Le chapiteau est utilisé pour la première fois en 1825 par un forain américain, Josuah Purdy Brown. Avec son développement survient le déclin des cirques en dur. Mobile, il permet au cirque d'atteindre les villes et les villages éloignés des grands centres et de devenir très populaire.



Paris, American Circus, quatre-mâts au carré avec mâts en partie ronds, 1980, Photo E. George

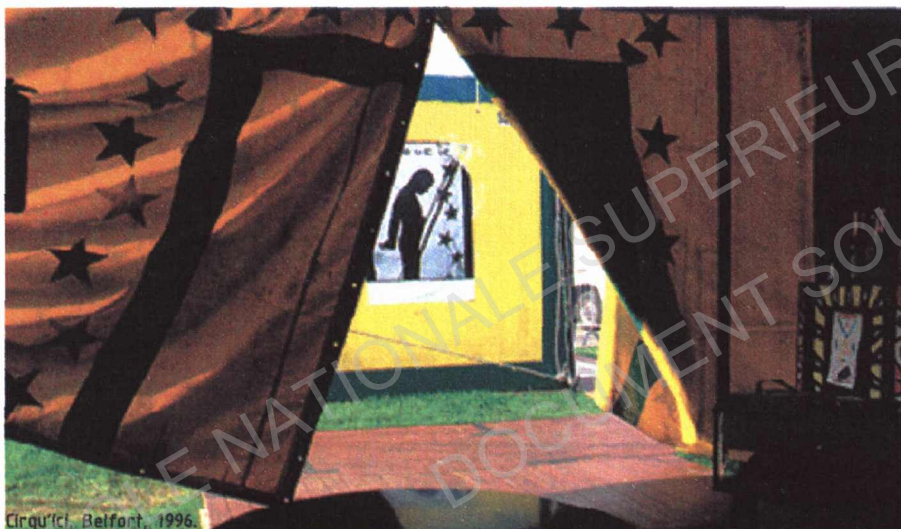
Depuis 1970, la diversité des formes de spectacles engendrées par le cirque a entraîné la création d'autant de formes architecturales distinctes, permanentes ou semi-éphémères. Les grands chapiteaux sont désormais plus rares. Les compagnies contemporaines leur préfèrent de petites structures, parfois proches du «parapluie» des origines. Elles peuvent privilégier aussi les scènes de théâtre ou des lieux culturels, établissant ainsi un lien complice avec les pratiques de tréteaux des anciens saltimbanques.



Villié-Morgon, cirque-parapluie, place de l'Eglise. Collection Jean Villiers.

Le premier chapiteau est un cirque à mât unique, dit parapluie. Ce mât en bois, baptisé manche, est placé au centre de la piste, parfois enfoncé dans le sol.

En ce qui concerne le nouveau cirque, à l'instar de l'effervescence de la danse contemporaine intervenue dix ans plus tôt, le renouveau dans ce domaine se caractérise également par la formidable variété de ses expressions. On dénombre aujourd'hui un peu plus de 300 compagnies de nouveau cirque. Parmi elles, 35 ont fait le choix de l'itinérance en présentant leurs spectacles uniquement sous chapiteau. Entre 50 et 100 compagnies ne possèdent pas de chapiteau mais proposent des spectacles qui peuvent être joués soit en salle, soit sous chapiteau. Les autres, souvent constituées de quelques artistes seulement, présentent des petites formes destinées aux salles de spectacles et parfois également au jeu dans l'espace public.



Cirqu'ici, Belfort, 1996.

Quelques dates

- 1768 Naissance présumée du cirque moderne, dans un village proche de Londres, à l'initiative de Philip Astley, militaire récemment démobilisé. Originellement baptisé Riding School puis Royal Amphitheatre, il ne sera jamais, comme tous les autres établissements d'Astley, désigné par le vocable cirque
- 1774 Astley donne son spectacle à Paris dans le cadre du manège Razade
- 1779 Le diamètre de la piste est ramené à 13 mètres, dimension désormais universelle
- 1782 Astley ouvre son Amphitheatre Anglois à Paris, premier cirque stable en France
- 1782 Richard Hugues, ancien écuyer et premier concurrent sérieux d'Astley ouvre le Royal Circus, espace hybride comportant une scène accolée à la piste réglementaire et surtout désigné pour la première fois par le mot cirque
- 1793 John Bill Ricketts plante le cirque en Amérique
- 1807 Pour la première fois, le mot cirque apparaît au fronton d'un bâtiment à Paris, le Cirque Olympique des Franconi
- 1825 Utilisation d'une structure de toile pour abriter les exercices équestres et acrobatiques en Amérique. (Sans doute le premier chapiteau)
- 1843 Ouverture du Cirque des Champs-Élysées, premier édifice à posséder une forme autonome qui ne doit rien au théâtre. Le bâtiment est circulaire, structuré en fonction de la piste.
- 1852 Ouverture du Cirque Napoléon, aujourd'hui Cirque d'Hiver
- 1859 Création du trapèze volant par le gymnaste Jules Léotard
- 1870 Apparition présumée de l'Auguste en Allemagne
- 1875 Inauguration du Cirque Fernando à Paris sur les grands boulevards, futur cirque Medrano
- 1886 Ouverture du Nouveau Cirque, rue Saint-Honoré, et invention du tapis de sisal en remplacement de la sciure pour pouvoir découvrir rapidement la première piste nautique.

1906 Ouverture du Cirque Métropole, dernier cirque stable construit à Paris. Détruit en 1930

1927 Création de l'École de cirque de Moscou

1949 Création du Radio Circus, mélange de jeux radiophoniques et de cirque

1972 Création du Studio de Moscou pour la préparation des grands numéros aériens, prélude à une nouvelle écriture des techniques de cirque

1972 Destruction du Cirque Medrano, avant dernier cirque stable de Paris

1973 Création du Puits aux images, devenu Cirque Baroque en 1987

1974 Ouverture des deux premières écoles de cirque à Paris, l'École nationale d'Annie Fratellini et Pierre Etaix et l'École au Carré de Silvia Monfort et Alexis Grüss

1974 Création du Festival international du cirque de Monte Carlo

1977 Création du Festival Mondial du cirque de demain à Paris

1978 Reconnaissance par l'Etat du cirque comme forme culturelle à part entière par le transfert de la tutelle du ministère de l'Agriculture à celui des Affaires culturelles

1979 Création du Fonds de soutien et de modernisation

1980 Création de l'association pour l'enseignement des arts du cirque qui prend la suite du Fonds de modernisation

1982 Création de l'ASPEC (association pour le soutien, la promotion et l'enseignement des arts du cirque)

1988 Transformation de l'ASPEC en ANDAC (association nationale pour le développement des arts du cirque)

1983 Le cirque à l'Ancienne Alexis Grüss devient Cirque national jusqu'en 1986

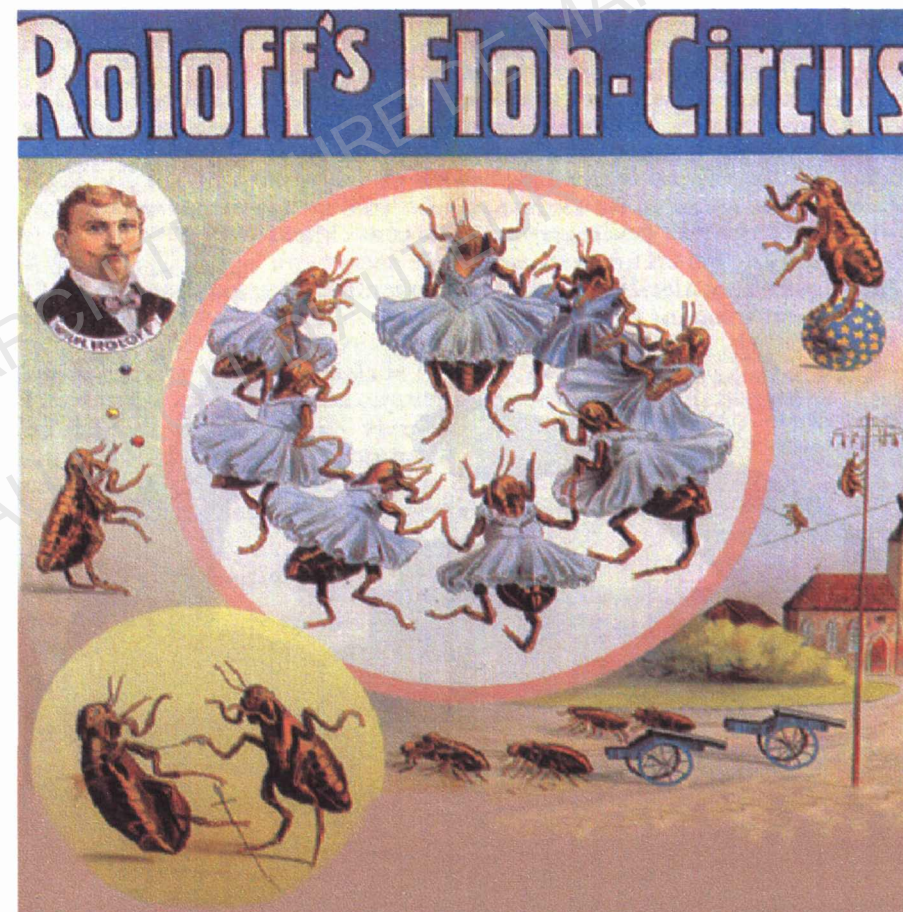
1983 Création du Cirque Plume

1984 Création du théâtre équestre Zingaro

1984 Création du Cirque du Soleil au Québec

1984 Création d'Archaos

1986 Inauguration du Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne (CNAC)



1990 Bernard Turin prend la direction du CNAC

1995 L'association HorsLesMurs, créée en 1993, se voit confier une mission d'information, de promotion et de développement dans le secteur des arts de la piste en parallèle à celle qu'elle mène auprès des professionnels des arts de la rue

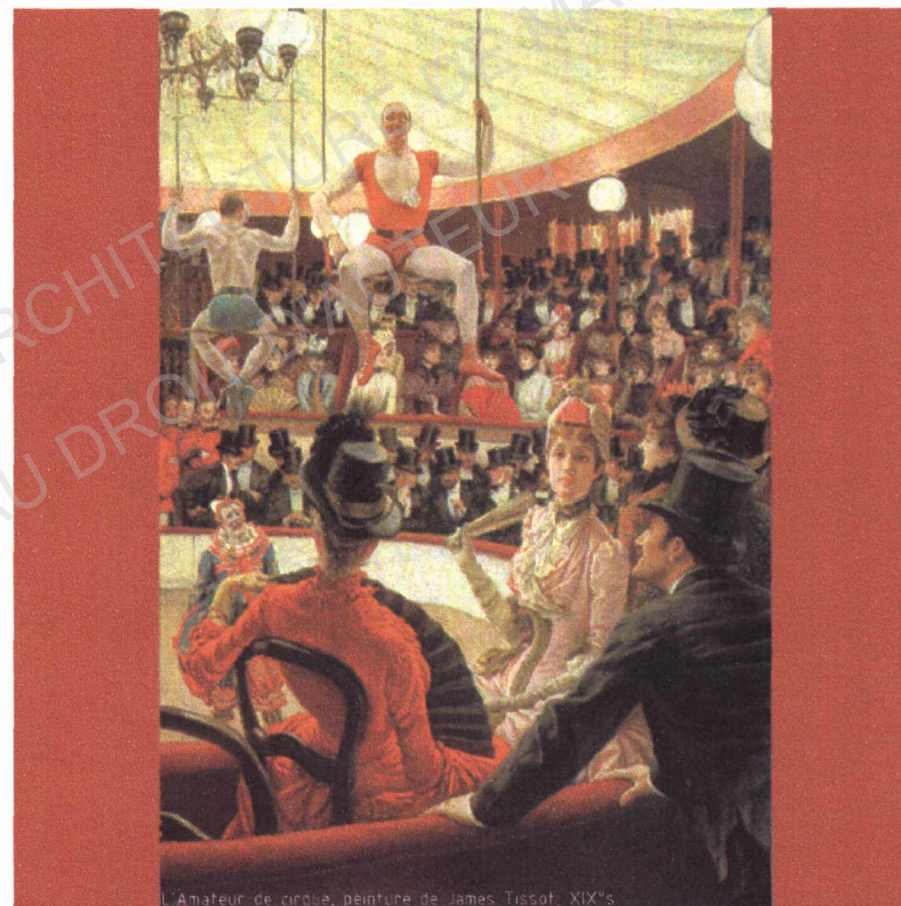
1995 Création du *Cri du Caméléon*, spectacle mis en scène par Josef Nadj pour le dixième anniversaire du CNAC

1997 Le Parc de la Villette accueille sur l'Espace Chapiteaux une programmation annuelle consacrée au cirque de création

2001 Ouverture de l'Année des arts du cirque en France



24



L'Amateur de cirque, peinture de James Tissot, XIX^es

25

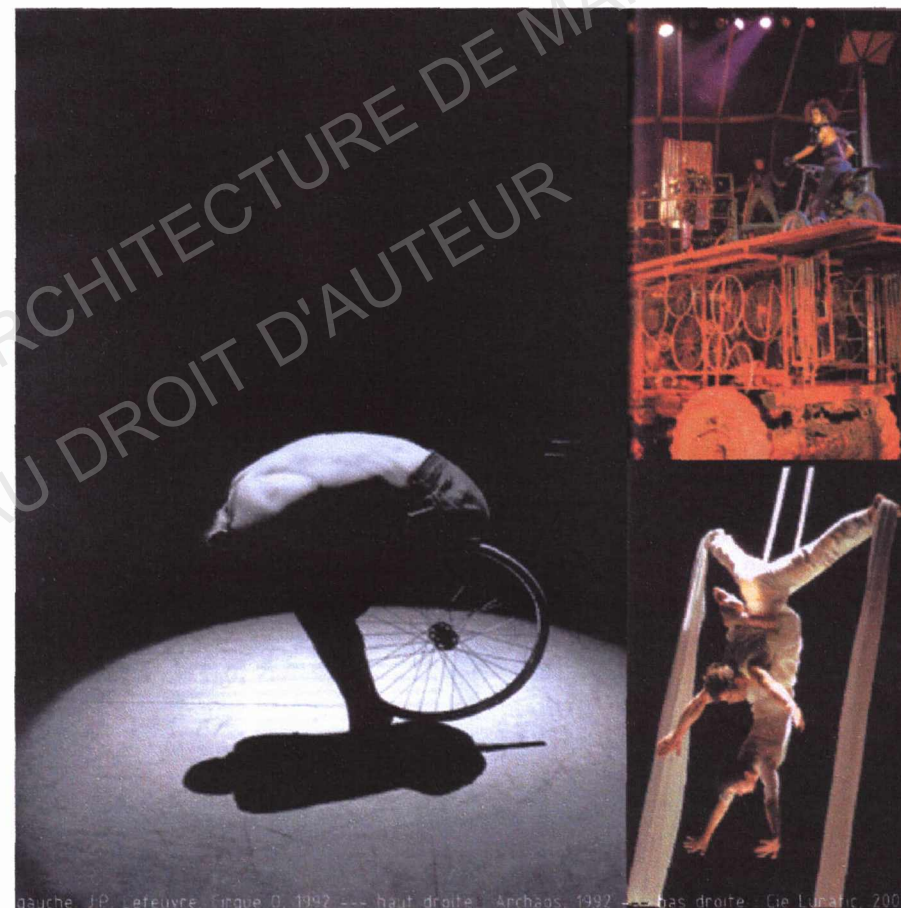
1.III .Le mélange des arts.

Lorsque les fêtes foraines attiraient les marchands, les voyageurs et les saltimbanques, art et divertissement faisaient bon ménage. Sur les places publiques, jongleurs et griots, poètes et conteurs, troubadours de toutes les contrées attiraient la curiosité des passants. Sur des planches de fortune, des comédies, des farces, des satires, des comédiens masqués, des montreurs d'ombres et des marionnettistes, des scènes féeriques et des spectacles fantastiques faisaient l'admiration des petits et des grands. Des baraques bariolées invitaient au rêve et à la découverte. Des cercles se formaient autour d'étranges histoires d'amour, de guerres, et d'exils, des légendes et des épopées de lointains pays.

L'intérêt populaire pour ces expressions artistiques nées de la rue, genre théâtral longtemps considéré comme mineur, est encore très fort aujourd'hui. Présenté sous des formes modernes qui mélangent les styles et les cultures, le cirque contemporain développe lui aussi, aujourd'hui, de nouvelles esthétiques puisant à la fois dans l'imaginaire du nouveau millénaire et dans les identités les plus enracinées.

Un mépris du cirque traditionnel avait induit la glaciation des savoirs qui n'intéressaient plus personne. Ils ressurgissent maintenant, remixés, réinterprétés à travers l'apport de la théâtralité, de la chorégraphie et des arts plastiques. L'itinérance, l'atmosphère festive, l'univers envoûtant de la piste (sa circularité, sa convivialité), l'énergie spectaculaire, la tension sont autant de caractères circassiens qui soutiennent l'entrelacement des arts et créent des œuvres composites et disparates.

La scénographie joue également un rôle fondamental dans la « mise en spectacle » de l'espace du cirque contemporain. Contre l'enchaînement additionnel, linéaire, mécanique et répétitif des numéros, un souci de mise en scène, d'ordonnement des actions, de maîtrise des situations, anime la conception et structure le déroulement des pièces.



gauche : J.P. Lefeuve, Cirque 0, 1992 --- haut droite : Archéos, 1992 --- bas droite : Cie Lunatic, 2001

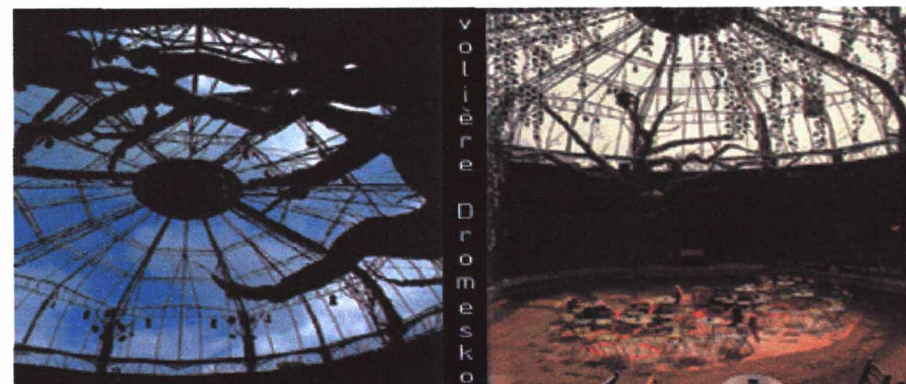
Les pionniers du nouveau cirque récupèrent souvent pour thèmes de leurs spectacles les constantes de l'univers forain ou du cirque traditionnel. Ils les théâtralistent, s'acharnant à abolir les ruptures dans l'enchaînement des différents numéros, essayant de créer des rythmes neufs et surtout de donner un sens à l'exploit.

« En 1971, Victoria Chaplin et Jean-Baptiste Thierrée imaginent le Cirque Bonjour où les deux artistes, en compagnie de leurs enfants, de lapins charmés et de quelques colombes, réinventent un cirque léger, sans défi et tout en tendresse. Barbara Vieille, en butte à la misogynie récurrente du cirque classique, crée le Cirque de Barbarie, première troupe exclusivement composée de femmes. [...] En 1984, Pierrot Bidon fonde un spectacle qui n'existe qu'au prix d'une hypothétique fusion entre l'art et le chaos... Archaos (« l'arche du pouvoir » en grec), cirque de caractère, est né. Basé sur la provocation et une expression de la violence, Archaos produit au fil de ses spectacles d'étranges images où les acrobates sont accrochés à une grue et les trapézistes suspendus dans les méandres fantastiques d'une gigantesque structure installée sur la plate forme d'un camion... En 1991, pour le spectacle *Métal Clown*, il sépare le public en traçant une véritable route, bitume, trottoirs, cabine téléphonique et la couvre d'une formidable coque qui ressemble à un bateau renversé. Deux immenses portes ferment l'espace à chacune des extrémités et s'ouvrent sur la nuit pour laisser s'engouffrer camions, échassiers et motos. En dépit de l'apparente modernité de ses productions, Pierrot Bidon aime alors à se définir comme le plus traditionnel des novateurs, remplaçant en une habile transposition les chevaux des origines par les véhicules d'aujourd'hui. Il souligne également l'absence d'animaux dressés par un identique glissement esthétique et métaphorique. La soumission ne s'applique plus à de féroces bêtes exotiques, mais bien plutôt à des machines, cruelles et complexes. »⁽⁷⁾

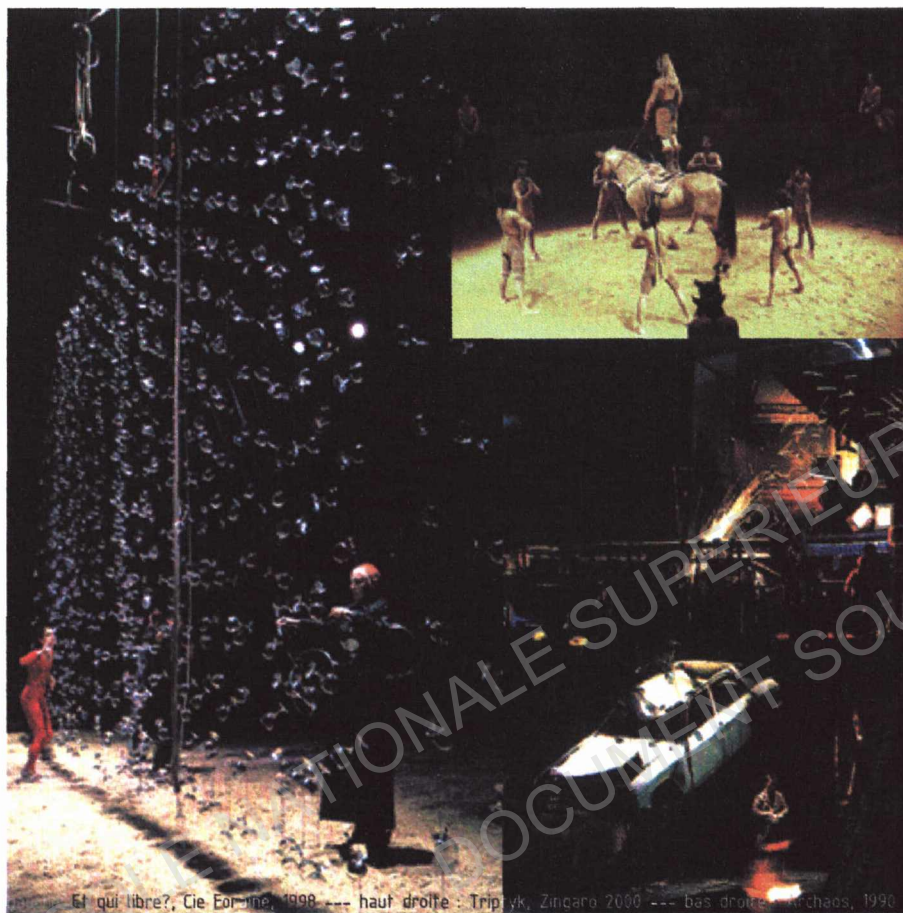
Igor, complice du Cirque Aligre, frère de Branlo du petit Théâtre Baraque, et Lily, sa femme, créent en 1990 la volière Dromesko, spectacle d'artistes, de chevaux et d'oiseaux. Cette volière-cabaret est une semi-construction conçue par les architectes

Patrick Bouchain et Anne-Sophie Lecarpentier. Elle s'inspire de la serre royale du jardin d'hiver du château de Laeken, construite par l'architecte Alphonse Balat en 1876, chère à Igor. Ici, le spectateur se trouve à l'intérieur d'une isba dont la couverture serait transparente. C'est un chapiteau de 27 mètres de diamètre et de 10 mètres de hauteur. La coupole, qui repose sur huit demi-arceaux chantournés de type Eiffel, est une bâche transparente, l'entourage des panneaux de bois et le dessus de l'entourage de la toile enduite noire. Deux tourelles d'inégale hauteur, à la façon des pigeonniers d'une isba, correspondent à de petites scènes en bordure de piste. A l'intérieur, les trois cents spectateurs, attablés, entourent la piste recouverte de sciure et de tapis. Igor, sa fildefériste et son marabout, attendent au pied d'un arbre presque mort que prenne essor, sur des airs tsiganes, l'homme-machine volant.

On pourrait encore citer une multitude de spectacles dont le point commun est la pluridisciplinarité, mais on l'aura compris, aujourd'hui le cirque contemporain a acquis la reconnaissance et a reconquis une autonomie en devenant simplement un art à part entière ni plus, ni moins mais surtout capable d'exister en toute indépendance.



30



gauche : El qui libre?, Cie Formine, 1998 --- haut droite : Trip yk, Zingaro 2000 --- bas droite : Richards, 1990

31



gauche : Ningen, 1998 --- haut droite : Ningen, 1998 --- bas droite : Voir plus haut, ENAC

II L'ARCHITECTURE DU CIRQUE : LE CERCLE.

2.1 .Édifices ayant influencé l'architecture circassienne.

Aujourd'hui, on vient de le voir, le cirque moderne convoque activement dans ses spectacles des tranches d'histoire, des œuvres littéraires et plastiques. De plus, les artistes cherchent davantage à créer une adéquation entre le lieu scénique et le spectacle qui s'y déroule. Le geste de l'acrobate ou le saut du trapéziste s'expriment désormais en fonction des espaces pour lesquels ils sont créés, plutôt que dans l'anonymat d'un quelconque chapiteau. Une véritable volonté d'accorder l'œuvre à son cadre.

Cependant, il ne faut pas entendre : « L'anonymat d'un quelconque chapiteau », comme une dépréciation de l'architecture circulaire.

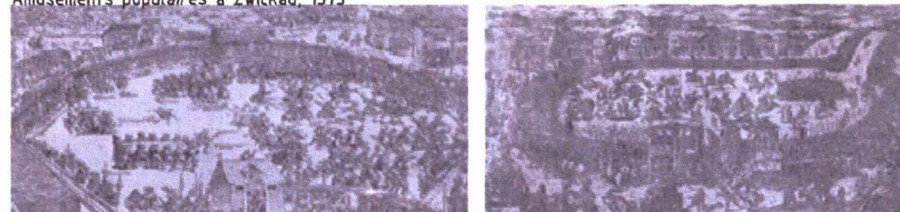
La piste, particularité spatiale du cirque, nous révèle le cercle qui, pour Johan Le Guillerm (créateur de Cirque'ici en 1993) est « l'architecture naturelle de l'attroupement ». Cette dernière trouve son origine dans le modèle antique de l'*amphitheatrum*, vaste édifice circulaire ou ovale. « Les amphithéâtres sont, comme l'indique la formation du nom, des doubles théâtres se regardant l'un l'autre et laissant entre eux au milieu un espace vide que l'on nommait *arène*, espace où l'on célébrait les jeux et les exercices trop souvent cruels qui attiraient un peuple féroce. La nature de ces jeux qui obligeaient les combattants et les victimes à se poursuivre et à se fuir alternativement fit allonger un peu le terrain du milieu. L'archétype est le Colisée ou amphithéâtre Flavien. »⁽⁸⁾

Ce qui est intéressant c'est l'utilisation qu'en font les habitants au Moyen Age. A Lucca en Toscane, ils construisent des logements tandis que l'arène devient une place, aujourd'hui la piazza del Mercato. Certaines illustrations représentent ces amphithéâtres antiques comme des lieux de théâtre. Au Moyen Age, ce modèle représentait un lieu de rassemblement populaire, sans distinction de classes.

Tarazona (Saragosse)
Espagne, ancienne plaza de toros



Amusements populaires à Zwickau, 1573

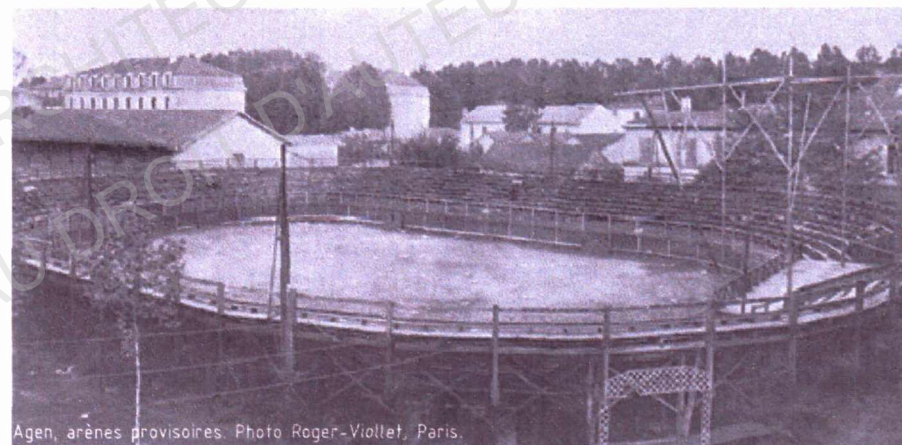


Hors de ces interprétations ou reconversions, le cercle n'est pas usuel en urbanisme ou en architecture. Il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle pour que les places ne soient plus les parvis de monuments et soient dessinées pour être des espaces à elles seules. Le cercle ou le ring doivent faciliter la direction et la circulation des voitures de l'Ancien Régime. Les projets et esquisses sont nombreux, les réalisations sont rares. La place des Victoires, que dessine Jules Hardouin-Mansart en 1685, est la première place circulaire parisienne. Avec la statue équestre due à Bosio en 1822, elle est un peu, en plein Paris, un cirque immobilisé à ciel ouvert.

La rue s'oppose à la place circulaire qui est fermée, sans perspective ni parcours. Si la rue détermine en partie le théâtre, la place détermine le cirque. La démonstration qui peut paraître élémentaire, a néanmoins sa cohérence. Sous la Renaissance, la rue ébauche l'espace théâtral avec la scène en perspective, le cadre de scène en arc de triomphe ou en porte de ville et les loges des balcons en fenêtres. Deux siècles plus tard, avec des goûts et des mœurs différents, la place introduit l'espace du cirque. Claude-Nicolas Ledoux n'indique-t-il pas, au début du XIX^e siècle, que le cercle est le dessin d'une parfaite organisation sociale ? « la forme est pure comme celle que décrit le soleil dans sa course », dit-il à propos du plan elliptique de la Saline de Chaux. La perfection de l'organisation spatiale du cercle découle du fait que la salle de spectacle est traditionnellement hiérarchisée autour de la place du prince, ce qui est possible dans un dispositif frontal, difficile dans un cercle. Ainsi tout le monde est « logé à la même enseigne ».

34 Un édifice qui peut également avoir influencé l'architecture du cirque est la *plaza de toros*. « La première arène est la place du village, close de tous côtés par des palissades et des échafauds, les balcons et les fenêtres servant de loges. Cette plaza, qui n'est généralement pas circulaire, comme le *corral* espagnol (ou le *cortil* italien), cour intérieure d'un bâtiment, et sert au théâtre, à la fin du XVI^e siècle. Des communes qui ne veulent pas obstruer le centre de leurs agglomérations plusieurs

fois par an, imaginent une place réservée à la corrida. [...] Les premières arènes, imaginées sous forme de bâtiments, sont en bois, provisoires et démontables ; de plan rectangulaire ou carré, elles datent du XVIII^e siècle. L'arène se nomme *ruedo*, son diamètre varie de 45 à 60 mètres et le premier rang des gradins est à 2.80 mètres au-dessus du *ruedo*. La suppression d'angles qui serviraient de refuge aux taureaux explique le choix du cercle. »^[9]



Une dernière installation se sert de la scénographie circulaire : le *palc*. C'est aussi bien une attraction de cirque qu'une manifestation foraine, théâtrale ou cinématographique. Vient de l'italien *palco* qui veut dire loge, estrade, échafaud, plancher et bois. La représentation est donnée au sol, sur un tapis ou sur une piste, plus ou moins conforme, entourée d'une banquette. Parfois, un portique pour des trapézistes, une scène pour du théâtre et une gardine pour l'entrée améliorent le dispositif.

35

« On estime que, vers 1820, il y avait plus de trente cirques ambulants sillonnant la Nouvelle-Angleterre et les États-Unis de la côte atlantique. Au début, c'étaient surtout de petites entreprises comprenant une paire de chariots, quatre chevaux et une demi-douzaine d'artistes, le plus souvent des acrobates et des jongleurs, quelquefois un prestidigitateur et, celui dont on ne pouvait se passer, le clown. Il n'y avait pas d'orchestres, si ce n'est un ou deux violons ; pas de femme en tutu ou en paillettes, ni de maître de manège, ni de tente. Ils transportaient quelques mâts de 1.80 mètre de haut qu'ils plantaient en cercle et auxquels ils fixaient une toile pour se soustraire au regard des passants. A l'intérieur, quelques planches leur suffisaient pour construire une plate-forme à même le sol pour les exercices d'acrobatie, de danse et autres numéros du même genre ; le reste du chargement comprenait les bagages, ustensiles de cuisine et provisions. Le lieu du spectacle était exposé au soleil et à la pluie, bien qu'on ait parfois utilisé une bâche suspendue à un mât central. Il n'y avait pas de siège, sauf ceux qu'on empruntait pour les dames ; quelquefois, les chariots étaient tirés à l'intérieur, si bien que le public des derniers rangs pouvait s'y installer. »⁽¹⁰⁾



Milan, Circo Varieta, 1956. Collection Jacques Garnier.



Maintenon, 1960. Photo S. Tardieu.

2.11 .La scénographie : symbolique du cercle.

Cette partie est une prise de position personnelle sur la nécessité de la piste dans l'univers circassien. En effet, la frontalité théâtrale prend de plus en plus le pas sur le jeu à 360°. On assiste à de nombreux spectacles de cirque dont la scénographie se retrouve « aplatie » sur une scène et non plus « gonflée » par la vision panoptique. Ainsi, nous nous appuyons sur deux articles en particuliers, qui nous ont fait comprendre la dimension presque divine du cercle de la piste de cirque. Nous ne cherchons pas à les réinterpréter. Nous les présentons tels qu'ils sont car nous ne ferons pas mieux et certainement beaucoup moins bien.

A l'origine donc, la piste est équestre et la scène circulaire naît de la course des chevaux dans cet espace. C'est d'ailleurs Philip Astley, né en 1742, cavalier émérite, qui impose le cercle comme la composante fondamentale du spectacle. Cette figure géométrique, symbole d'une architecture, instaure un rapport inédit entre un espace scénique et le public. Dans sa dimension immuable de 13 mètres de diamètre, la longueur de la chambrière en représente le rayon, la piste devient un point de repère unique à travers le monde.

Ce fait historique n'enlève pas les racines symboliques et plastiques d'une telle géométrie. Le dispositif optique, scénographique, physique du cercle, induit l'une des différences majeures avec la représentation théâtrale. Dans le cercle, comme on le disait pour le taureau dans l'arène, l'artiste ne peut se cacher. Cela nécessite une capacité de mobilisation totale du corps. Il se dévoile tout entier, de face comme de dos, et la valeur de l'exploit s'en trouve mystifiée.

Depuis la révolution d'Alberti et l'invention de la perspective plane à la Renaissance, le spectateur ne peut s'empêcher de voir tout spectacle au travers d'une fenêtre, un cadre situé devant lui. Du tableau perspectif à l'écran d'ordinateur en passant par le théâtre à l'italienne, le cinéma, la photographie ou bien la télévision, voir les

choses dans un cadre est devenu, pour nous, comme une seconde nature. Comme le dit Johann Le Guillerm : « Le spectateur frontal est esclave du front : quand on lui tourne le dos, il a l'impression que « ça » ne le regarde pas. » Hors, au cirque, grâce à cette composition circulaire, le public est comme immergé dans le numéro puisque c'est lui qui compose le décor. « Le spectateur est ici plus proche qu'ailleurs de l'acteur, séparé de lui seulement par cette banquette de velours sur laquelle on peut s'asseoir et marcher, qui est un passage autant qu'une barrière de feu entre le spectateur et son plaisir. Au cirque, le spectateur doit participer au jeu, pour cette raison très simple qu'il est lui-même le décor, que les chevaux tournent, que les acrobates sautent, devant un fond de spectateurs. »⁽¹⁾

Si l'on poursuit cette comparaison avec le théâtre et sa vision frontale, on peut aisément citer l'article de Michel Ellenberger, (*Frontalité et circularité : la scène et la piste*, Artpress n°20, 1999), qui décrit parfaitement les différences notables entre la scène et la piste : « Aujourd'hui, dans la plupart des théâtres, la vision est frontale. Adaptée à la scénographie moderne, cette version simplifiée du théâtre à l'italienne n'a généralement ni rideau, ni séparation entre public et acteurs. De son côté, le cirque à gardé la forme circulaire des origines, que ce soit dans les rares bâtiments fixes qui ont été conservés ou dans les cirques ambulants. Parfois, le cercle se fait ellipse, mais cela ne fait pas de différence topologique. (Bachelard dit joliment de l'ellipse qu'elle est un cercle malade). [...] La scène de théâtre met le monde en histoire et en personnages pour le placer en face du spectateur. L'analogie avec la peinture est évidente. Le spectateur est envahi par la vie intense qui traverse l'écran virtuel du « quatrième mur » invisible de la scène. Quels que soient les efforts contemporains pour sortir de cette disposition, l'immense majorité des mises en scène mettent le public en face du drame (non au milieu). Cela est si vrai que le grand innovateur qui décréta la prééminence du metteur en scène sur l'acteur, Max Reinhardt, voulait que chaque scène fût marquée à la fin par un ralentissement de la gestuelle des acteurs, jusqu'à leur immobilisation en un « tableau vivant ».

Ainsi, le spectacle d'art total qui lui était cher (Gesamtkunstwerk) culminait en ce modèle pictural.

Aucun de ces artifices ne pourrait avoir de prise au cirque, où il n'y a ni premier, ni arrière-plan. Pas de décor, mais des accessoires indispensables, pas de personnages mais des artistes qui vivent leurs propres performances, pas d'action à phraser dans le temps, mais les moments d'un présent perpétuel. Les événements de la piste ne sont pas représentés, ils sont ce qu'ils sont, sans faire-semblant. Seul élément surajouté, les ronds de lumière des projecteurs fouillent l'espace pour isoler, non sans cruauté, les corps qui entrent en action, pour les amener au risque maximal. Les projecteurs ont une autre fonction, non moins importante, celle de baigner de lumière la plastique des corps.

Nécessité de la mise en lumière dans un espace courbe, liberté du regard tous azimuts, le spectacle du cirque présente beaucoup d'analogie avec celui de la sculpture. Au face-à-face avec la peinture, s'oppose le regard qui enveloppe le statuaire. Ainsi, se réactualise de façon surprenante une dialectique qui, depuis la Renaissance, traverse la discussion sur les beaux-arts.

« *M'employant non moins à la sculpture qu'à la peinture (...), il me paraît (...) que je puis décider quelle est celle des deux qui témoigne de plus d'invention, de difficulté et de perfection* », affirme Léonard de Vinci. De son argumentation, retenons quelques points : la sculpture est subordonnée à l'éclairage, alors que la peinture porte avec elle ses ombres et ses lumières ; la sculpture n'est rien d'autre que ce qu'elle paraît, le corps en relief, comme le sont les corps naturels, alors que la peinture est pleine d'artifices, telles que les variations de coloris, le clair-obscur, le rendu des surfaces et l'accomplissement de la perspective ; le sculpteur travaille et façonne à la force des bras, il est en sueur et enfariné de poussière de marbre comme un mitron, alors que le peintre est assis devant son œuvre, élégant, tenant son pinceau trempé de couleurs délicates. Le lecteur aura compris : Léonard défend

avec vigueur et une superbe mauvaise foi le primat de la peinture.

Les arguments de Léonard peuvent s'appliquer mot à mot à la confrontation entre le théâtre et le cirque. Le premier est tout d'artifices subtils, il est véritablement un art (d'en haut), où la richesse du texte parle pour le savoir-faire pictural. Le second reste un artisanat sans élévation spirituelle (un art d'en bas), une simple somme d'efforts physiques. Evoquant le sculpteur enfariné, Léonard a même anticipé le personnage du clown blanc !

Mais derrière cette dialectique se cache probablement un conflit autrement plus aigu. Peinture et sculpture, théâtre et cirque renvoient à deux modes opposés d'être au monde : l'en-face et l'ouvert. Regarder une peinture, c'est se placer en face et laisser agir dans « *ce que nous voyons, ce qui nous regarde* » (G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éd. De Minuit, 1992). Regarder une sculpture, c'est l'envelopper du regard, dans un espace ouvert dont elle est le centre. Rilke, méditant dans la huitième élégie de Duino sur ces deux versants de l'existence, développe quelques idées qui s'appliquent directement à notre sujet. Regarder en face, c'est se détacher du monde en lui donnant une configuration d'objets. C'est perdre la vision « *du pur espace dans lequel les fleurs infiniment s'épanouissent* », pour le percevoir à travers des opposés : lumière/ombre, vie/mort. C'est perdre l'immersion dans le tout et s'interroger sur le destin. [...]

Rester dans l'ouvert, c'est garder le sens du pur espace, « *insurveillé, que l'on respire, que l'on sait infini et ne désire pas* ».



Cependant si l'on cherche à réellement comprendre l'univers circassien dans tous ses états et à le comparer tout de même à une peinture, il s'agirait d'une œuvre cubiste. Et cela, grâce à la circularité de la piste. Plusieurs plans différents se montrant simultanément dans une identique présentation.

Le clown est l'artiste qui représente le mieux cette simultanéité. Son visage peut exprimer l'espièglerie ou la malice, tandis que son dos recouvre un air peiné ou triste. Puis il effectue un 360 degré pour intensifier la complicité déjà installée avec le spectateur. Charlie Chaplin met en scène merveilleusement cette vision cubiste au cinéma. Dans une scène, sa fiancée vient de le quitter, ses épaules tressautent, comme agitées par des sanglots ; le contre-champs donne une autre vision : il secoue frénétiquement un shaker.

Cette transparence se retrouve dans tous les arts de la piste. Le projecteur qui accompagne le trapéziste ou l'acrobate, est comme un rayon de soleil sur un cristal. Ce dernier diffracte la lumière pour que chaque spectateur reçoive une partie du tout. « De là naît cette « folie visuelle du cirque ». Chaque spectateur, intégré au cercle, participe de cet œil unique qui voit tout, en même temps. Le chapiteau forme la paupière de cet œil-monde, dont la piste cerne la pupille. » (Yan Ciret, *Artpress* n°20, 1999).

Yan Ciret va encore plus loin dans la transcendance que peut procurer le cercle au monde du cirque et accentue la différence avec l'espace de représentation théâtral : « La piste n'est pas une scène, elle n'en a ni la frontalité ni le langage. Sa temporalité en fait une expérience à part, des plus singulières qui soient. [...] L'artiste de cirque n'existe que dans le présent de la piste. Le cirque récuse violemment l'acception sociale, chronologique, de la représentation théâtrale. Dans le cercle, le temps ne passe pas, il revient sur lui-même, comme enroulé dans les ellipses d'une spirale. Le même acte se répète, le même depuis des générations, puis varie dans une lignée de transmission. L'écoulement du temps scénique brise le temps circulaire. Sur la piste, on ne va jamais d'un endroit à un autre. On revient dans une action

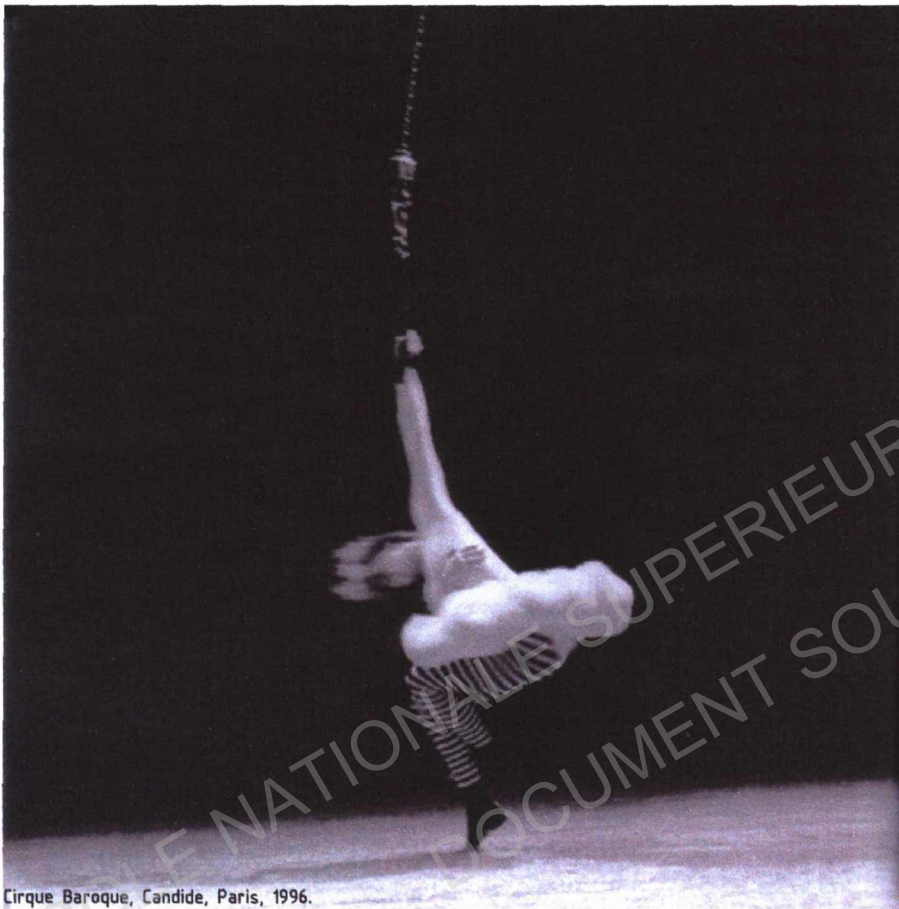
après des bouclages successifs, ce qu'on appelle des numéros, mais qu'il convient de voir comme des particules temporelles liées les unes aux autres par des sautes, des interruptions, des différentiels d'intensité spectaculaires. [...]

Nous sommes loin de la théâtralité, de sa scénographie mise à la mesure des dimensions sociales de l'homme. La machinerie du cirque n'est pas faite pour vivre, mais pour expérimenter toutes les extensions possibles du corps humain. Connaître ses points de résistance, de rupture, ses capacités d'évolution ou de régression, son aptitude à côtoyer ce qui le nie : la dévoration, l'engloutissement, le vertige. [...] Ne pas voir que le cercle rassemble ces deux états, conjugue la beauté et son saccage, ne cesse de les alterner, revient à en faire un pur divertissement sans conséquence. Alors qu'il est l'un des derniers lieux où l'illimité se dévoile, de par la présence du mouvement infini du cercle.

Le cirque, par le risque, relie la vie à la mort, plus encore, tout son dispositif témoigne que l'un n'est qu'un passage vers l'autre. Une transmigration où rien n'est séparé, où tout communique. L'espace circulaire n'a pas d'interruption, de coupure, chaque point du cercle est relié aux autres points par le mouvement perpétuel des numéros. Ceux-ci connaissent la discontinuité, mais jamais de fin. Les acrobates se désagrègent après leurs évolutions, disparaissent dans le néant. Mais cette saute d'intensité qui interrompt le spectacle, qui mime la mort, accroît encore la continuité profonde du cirque comme mouvement infini. Parce que, comme l'écrit Bataille : « *Pour nous qui sommes des êtres discontinus, la mort a le sens de la discontinuité de l'être. [...] La mort qui toujours supprime la discontinuité individuelle, apparaît chaque fois que profondément la continuité se révèle.* » [...]

Pour le cercle, chaque point est une origine et une fin, comme nous l'avons dit. Il ne peut donc y avoir d'image première, d'origine sacrée, religieuse ni de dieu caché ou révélé. La divinité est dans le tout, plus même, dans le mouvement perpétuel

du tout. La symbolique le dit à sa manière : « *Le cercle exprime le souffle de la divinité sans commencement ni fin. Ce souffle se poursuit continuellement et dans tous les sens. Si ce souffle s'arrêtait, il y aurait aussitôt un résorption du monde.* » (Article « Cercle », *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont.) Aucune sacralité incarnée ne peut se dégager de ce souffle. Au cirque, le devenir-dieu de l'homme (voltige, élévation, dégagement de la pesanteur) est immédiatement contredit, brutalement profané, par un devenir-homme de dieu (clowneries, bascules, grossièretés). Dans la géométrie, le cercle se différencie de la croix. Il ne peut y avoir de « crucifié » dans l'arène du cirque, d'écartèlement entre les quatre points cardinaux, les quatre éléments, puisque le cercle, comme dans un célèbre dessin de Léonard, unifie toutes les autres figures, les « encercle » dans sa circonférence. Rien ne s'oppose, tout s'y transforme dialectiquement. [...] La scène païenne et divine qu'est le cirque ne symbolise rien d'autre que son essence, son « anti-humanisme », dans ce retirement. La perspective du Quattrocento a mis l'homme au centre de l'univers. Pour la piste, il n'est qu'un monstre parmi d'autres, en attente de mutation, d'altérité et de métamorphose nouvelle. »



Cirque Baroque, Candide, Paris, 1996.

(1) (2) Pascal Jacob, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, ed. Découvertes Gallimard, 1992.

(3) (4) Jean Michel Guy, *Artpress* n°20, 1999.

(5) Jacques Copeau, 1926, *La revue Générale*, Bruxelles, 15 avril 1922.

(6) Roland Barthes, *L'empire des signes*, ed. du Seuil, Paris, 1970.

(7) Pascal Jacob, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, ed. Découvertes Gallimard, 1992.

(8) J.N.L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Paris, 1800.

(9) Christian Dupavillon, *Architecture du cirque, des origines à nos jours*, Ed. Le Moniteur, Paris, 2001.

(10) I.-J. Greenwood, *The circus, its Origin and Growth Prior to 1835*, New-York, 1898.

(11) P.Bost, *Le cirque et ses amis*, La Revue de Paris, 1935.

Cette courte pérégrination dans l'univers du cirque est une initiation, une formation et une information sur un monde jusqu'alors inconnu. Elle a été nécessaire au processus de création du projet qui suit. Tout autant que l'analyse du site révèle des points forts, la compréhension de l'univers dans lequel on s'investit est révélateur de directions pour le projet.

C'est ainsi que nous allons découvrir le cirque en tant que lieu et non plus en tant que spectacle. Du tour de toile à l'extraordinaire bâtiment du Cirque d'Hiver, la piste s'est abritée sous les couvertures les plus inattendues. « Le cirque a vécu de provisoire, et, lorsqu'il s'est sédentarisé, il n'a eu de cesse de transformer ses murs, son toit et son amphithéâtre. »¹⁰ Cette transformation sollicite l'inspiration du « metteur en piste ». C'est, en partie, dans le lieu qui lui est offert que ce dernier puise les ressources pour créer un spectacle. L'espace nourrit sa réflexion, lui procure des envies, lui évoque des souvenirs. C'est ainsi, qu'imprégné des lieux, il va à son tour le transformer ; lui apporter les modifications nécessaires à l'adéquation avec le spectacle.

Proposer donc un lieu qui soit à la fois espace et spectacle. Dans la trame urbaine le théâtre tient un rôle de prestige, le terme lui même évoque d'abord l'édifice. Il est bâtiment avant d'être institution. Cependant tout espace institutionnalisé devient contrainte. Il s'agit d'éviter cette institutionnalisation du cirque mais de lui conférer tout de même une identité. Cette identité, forte et nette, est celle du cercle. Dans l'univers circulaire de la piste peuvent ainsi évoluer une multitude de spectacles. Retrouver la force de la forme géométrique, y ancrer sa personnalité puis accueillir et mélanger tout autre forme d'expression. C'est dans l'espace circulaire que les

gens du cirque évoluent ; il doit être et rester leur « marque de fabrique » pour accepter ensuite l'entrelacement des arts.

Ainsi, on pérennise le cirque en tant qu'espace en lui associant une piste permanente ; le cœur d'îlot sera marqué du « sceau du cercle » en son socle. Mais on garde le côté éphémère du spectacle de cirque grâce à une intervention minimale sur les lieux : une mega-structure viendra couvrir un espace libre d'évoluer à chaque nouvelle représentation, de se transformer, de s'adapter.

¹⁰ Christian Dupavillon, *Architecture du cirque, des origines à nos jours*, Ed. Le Moniteur, Paris, 2001.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



INTRODUCTION.

Les exercices de projet réalisés tout au long des études d'architecture pourraient être définis selon l'échelle de difficulté suivante :

Durant les premières années, le programme, le thème et le site nous étaient donnés pour développer le projet architectural¹. En quatrième année, le site ainsi que le thème nous étaient donnés et non le programme². Concernant la cinquième année, il s'agissait de répondre à un thème, à nous de trouver le site et le programme appropriés³.

Le travail que je propose de réaliser pour ce TPFE, débute sans aucun programme et sans aucun thème directif.

Je désire provoquer un site. Aller de l'avant en appliquant une démarche de lecture et d'analyse sans aucun but, si ce n'est celui d'attendre la naissance d'une envie.

Je voudrais prendre le temps de représenter un espace, le regarder, le modéliser, le redessiner, jusqu'à ce qu'une rencontre se fasse, jusqu'à ce que se révèle une évidence et peut être la naissance d'un projet.

Le site a été choisi, non pas pour un intérêt particulier quant à sa situation ou à cause de quelques connaissances acquises au préalable mais pour sa banalité et sa

commodité d'étude : c'est un îlot urbain situé sur mon trajet quotidien entre mon lieu de travail et mon domicile. C'est un lieu qui pourrait être sans aucune attirance particulière au premier coup d'oeil et c'est pour cela que je souhaite le tester. Voici l'histoire que je me suis racontée et l'imaginaire que je me suis construit à partir de ce lieu en apparence banal et anodin.

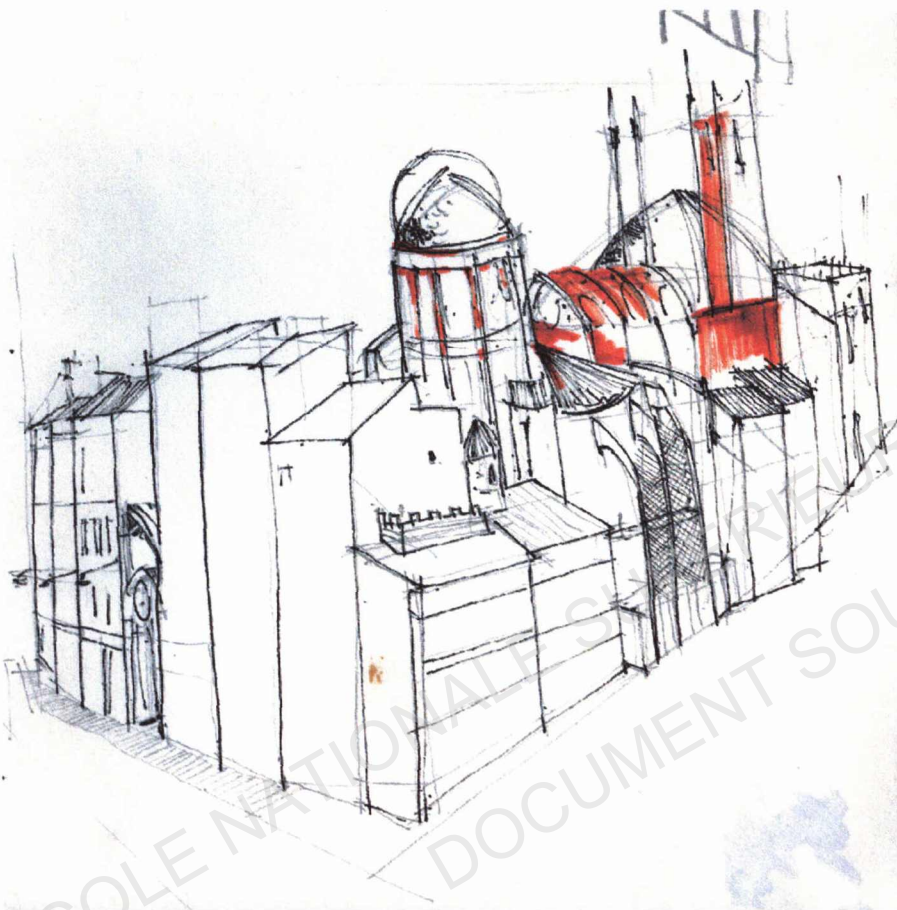
Qu'est-ce que ce site peut révéler ?, qu'est-ce qu'il cache ?

Je propose dans un premier temps de vous raconter cette quête, et de vous faire part de ma démarche qui pourrait être qualifiée d'exploration.

1■ Trois cabanons aux Goudes et un lotissement à l'Estaque (2ème année), un accueil pour l'Abbaye de Sylvacane, une Base nautique à Port Saint Louis du Rhône et des logements à la Bouilladisse (3ème année).

2■ J'ai abordé le thème de la ville, avec un travail sur deux îlots de la ville de Marseille : un à la Capelette et un autre dans le quartier d'Arenc. Contrairement aux exercices des années précédentes on nous a demandé de constituer nous-même le programme de nos futurs projets à partir d'une analyse.

3■ Thème de l'éphémère, projet réalisé: un Théâtre qui roule sous l'autoroute A55, Bd de Dunkerque.



EXPLORATION.



C'est une démarche qui pourrait être celle d'un artiste si elle n'aboutissait pas à une rencontre avec un programme et une envie architecturale. Et si j'ose l'exprimer ainsi, j'ai en quelque sorte emprunté cette démarche à l'artiste sans savoir précisément où j'allais.

Mais, je souhaiterai, très succinctement, prendre le temps de vous expliquer pourquoi j'ai choisi d'adopter cette démarche. Et l'histoire qui suit pourrait l'introduire :

C'est durant l'été suivant ma cinquième année d'étude d'architecture, lors d'un voyage à travers l'Europe de l'Est pour aller voir la Mer Noire qu'il m'est venu une idée.

En fait, il y a eu une sorte d'enchaînement :

Après m'être tapé l'Italie de haut en bas, en 306 Peugeot, en plein moi d'août et en plein cagnard dans les embouts, autant dire qu'arrivé à Barri l'odeur des pieds devient carrément insupportable. C'est je pense le premier élément de l'équation chimique qui s'est produite dans mes neurones et je dirai que ce n'était pas le plus puissant puisque je ne connaissais pas encore la conduite

des Grecs, enfin des Thessaliens, pour être plus précis, je ne voudrais pas faire de généralité puisque je ne connais pas le reste de la Grèce que je ferai d'ailleurs à pieds (c'est préférable). Oui contrairement à ce que d'autres diront après avoir conduit en Italie et en Grèce, je trouve qu'à Marseille nous sommes au volant d'une sensibilité extrême et d'une courtoisie proche de l'amabilité.

Donc cinq heures avant d'arriver à destination : Sozopol, sur les côtes de la Mer Noire juste à quelques kilomètres au dessous de Varna, j'étais à la sortie de Sofia en Bulgarie.

Il était alors proche de 19h 00 heure locale, 20h 00 heure de Marseille (ou Paris).

Et là on s'est perdu.

Oui nous avons manqué le panneau d'indication : СОФИЯ Карлово Казанлък Сливен Варна Созопол (et oui c'est pour ça qu'on l'a manqué) et on s'est retrouvé à Перник Pernik. Et c'est à ce moment là, précisément, complètement perdu à quelques deux milles bornes de la Plaine, alors que Juliette la serveuse du Petit Nice devait sans doute servir ses dernières pressions à moitié prix, que je découvrais une masse sombre, un squelette industriel naissant dans les lueurs rougeâtres et brumeuses du couché de soleil.

De plus Deth Gibbons (Portishead) venait juste de

remplacer Fat boy slim (You've come a long way baby) dans mes écouteurs avec un enregistrement de son live in Roseland (Brooklyn) de 2001.

Une émotion me prenait à la gorge, alimentée par l'étrange sensation d'être dans un univers inconnu, angoissé et émerveillé par la surprise de ce site inattendu, né d'un monde industriel déchu, rescapé d'une époque communiste révolue, le monstre d'acier devait être mort depuis une vingtaine d'années.

Cela à suffi pour plonger mon imagination dans un monde où se mélangeaient très vite des images, je revoyais Peter Folk dans les Ailes du Désir de Wim Wenders en train de parler à un ange, sur la Polsterdam Platz ; Harrison Ford en train de se faire arracher un doigt à la fin de Blade Runner, et toujours Juliette en train de récupérer sa monnaie, les dessins de Hayao Miyazaki dans ses oeuvres comme le " tombeau des Lucioles ", ou encore ses étranges machines volantes dans le " château dans le ciel ".

Cet objet, ce tout, m'a plu.

J'ai eu envie de le dessiner, l'étudier, le redessiner ailleurs pour voir.

Très vite, je me suis retrouvé dans l'impossibilité de poursuivre cette idée en raison des contraintes techniques mais j'en ai retenu une motivation.

Le lien de cette courte histoire avec ma démarche peut vous paraître assez obscur à ce stade de l'explication, mais toujours est-il qu'il existe, dans la part d'aléatoire qu'il y a entre l'objet découvert et la façon dont je l'ai découvert.

Est-ce qu'il faut faire trois mille kilomètres pour qu'un objet architectural, en l'occurrence, ici, cette usine, suscite une envie de projet et motive mon imaginaire ? Est-ce que c'est le fait que cet objet s'est révélé à un moment où je ne m'y attendais pas, comme s'il était caché ? Oui peut-être.

Alors, peut-être qu'il y a d'autres objets cachés, d'autres espaces, chargés de potentiel imaginaire qui pourraient se révéler, partout, et pas si loin, à côté de chez moi, dans le centre ville de Marseille, sur mon trajet quotidien entre mon domicile et mon lieu de travail.

J'ai voulu aller à la rencontre de cette ville invisible : voici l'explication du choix de ma démarche, je vais maintenant la décrire et vous faire part de ce que j'ai découvert.

III. BANALITÉ ET COMMODITÉ

NB: Toutes les cartes qui suivent sont orientées avec le Nord en haut de la page. Si tel n'est pas le cas, le Nord sera indiqué.

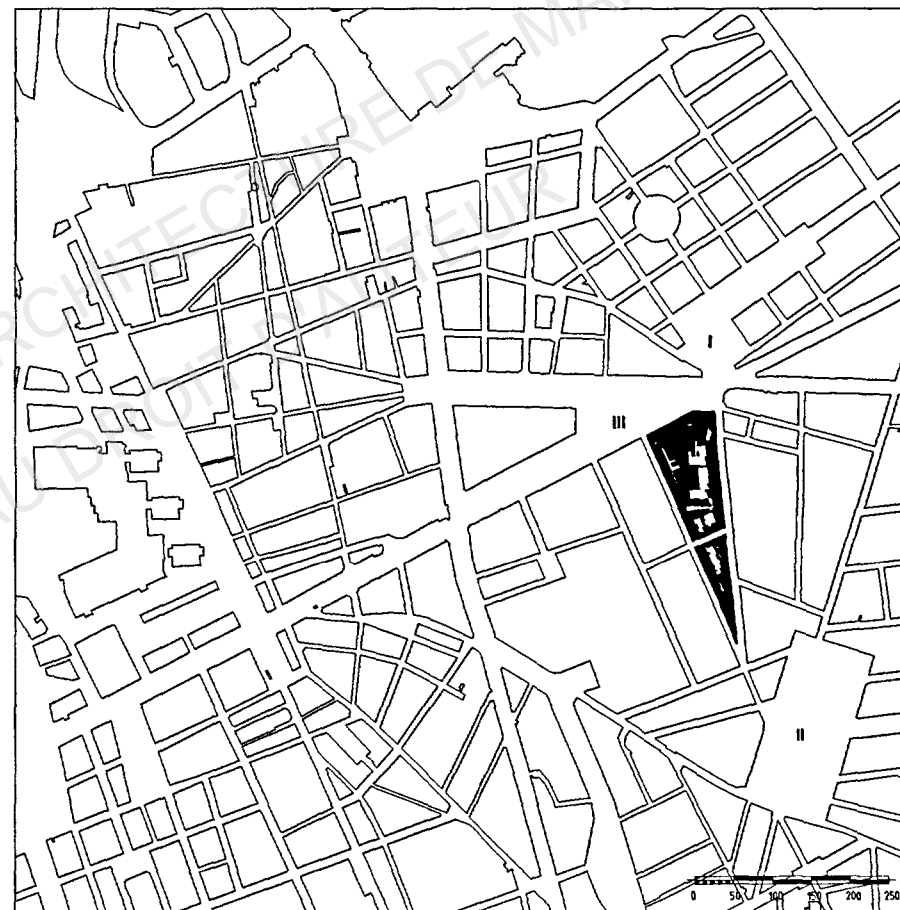
Comme il est introduit plus haut, l'objet de ce travail est un site *banal*¹. Et l'îlot qui va être décrit pourrait être qualifié ainsi. Cependant, il faut préciser que c'est une donnée personnelle. Parce que je m'étais habitué à lui, mon regard n'y portait plus d'attention particulière. Il m'apparaissait comme n'importe quel autre îlot du centre de Marseille, ses façades semblables aux autres, immuables et ordinaires. Mon esprit les avait totalement assimilées si bien que chaque jour lorsque je passais devant, à pieds, pour me rendre de la Plaine II au Réformés I en empruntant la rue Adolphe Thiers, je ne les voyais plus, elles m'étaient *invisibles* en d'autres termes. C'est pour cela que je le qualifie de *banal*. C'est un îlot comme les autres, mais pas tout à fait : il est délimité par trois rues, le haut de la Canebière III, la rue Curjol et la rue Thiers : il a une forme triangulaire.

C'est peut être parce qu'en apparence les choses peuvent paraître immuables et définitives qu'elles deviennent banales.

Il s'agit donc de remettre en question cette banalité, et de s'intéresser à cet îlot qui est inconnu.

Mais c'est aussi parce qu'il est commode d'étudier un espace proche de son lieu de vie qu'il a été sélectionné.

¹ Def. Qui est extrêmement commun, sans originalité. Commun, courant, inépuisable, ordinaire.



L'échelle de l'îlot paraît suffisante pour commencer l'étude. Les connaissances sur l'historique de la création et l'extension de la ville de Marseille peuvent qualifier cette démarche de naïve. Ce regard furtif sur ce bout de ville n'a pas l'ambition d'en percevoir la totale complexité, mais quand bien même, il est révélateur d'un désir de compréhension.

Il n'y a aucune prétention dans cette lecture de faire le travail de l'historien, qui rendrait compte d'une explication tangible et défendable sur la formation de cet îlot. Motivé par "l'ignorance", c'est la curiosité qui guidera la description de ce lieu. Le fait d'avoir une connaissance minime sur l'historique du site, laisse une plus grande part à l'imagination et c'est pour cela qu'on ne commencera pas par chercher à comprendre pourquoi c'est ainsi, mais juste à dire comment c'est maintenant. Et peut être, lorsque le travail en révélera la nécessité, on remontera dans le temps, tel l'archéologue, pour regarder comment c'était avant.

Ce travail d'analyse, dans la considération de l'existant, est lié à une intention de projeter. Passer du temps à étudier un bout de ville montre, au-delà de la façon dont cela s'est développé, un respect pour ce qui s'est construit. Cela introduit une tentative de projection, une future transformation de l'existant. C'est se vêtir du rôle de l'architecte : imaginer comment cela pourrait se transformer ? Se nourrir de l'état des lieux, reconnaître la force du "non-imaginé", au sens où on l'entend en tant qu'architecte, c'est à dire du non-projeté. Absorber, dans son propre travail, l'intelligence du lieu tel qu'il nous a été livré.



IV. GÉOMÉTRIE

La description qui suit ne concerne que la lecture du plan. Elle ne tient pas compte de la topographie du site.

Le dessin en plan de l'îlot a la forme d'un polygone à quatre sommets comme le montre la figure suivante : a b c et d.



66

[ad]=293 mètres

[cd]=300 mètres



Si l'on s'arrêtait ici la description serait incomplète puisque le triangle contient un autre segment nommé [ef] qui est défini par la médiatrice¹ du côté [ad]. Avec [ef]=46 mètres.

On a donc: [cf]+[fd] = rue Adolphe Thiers

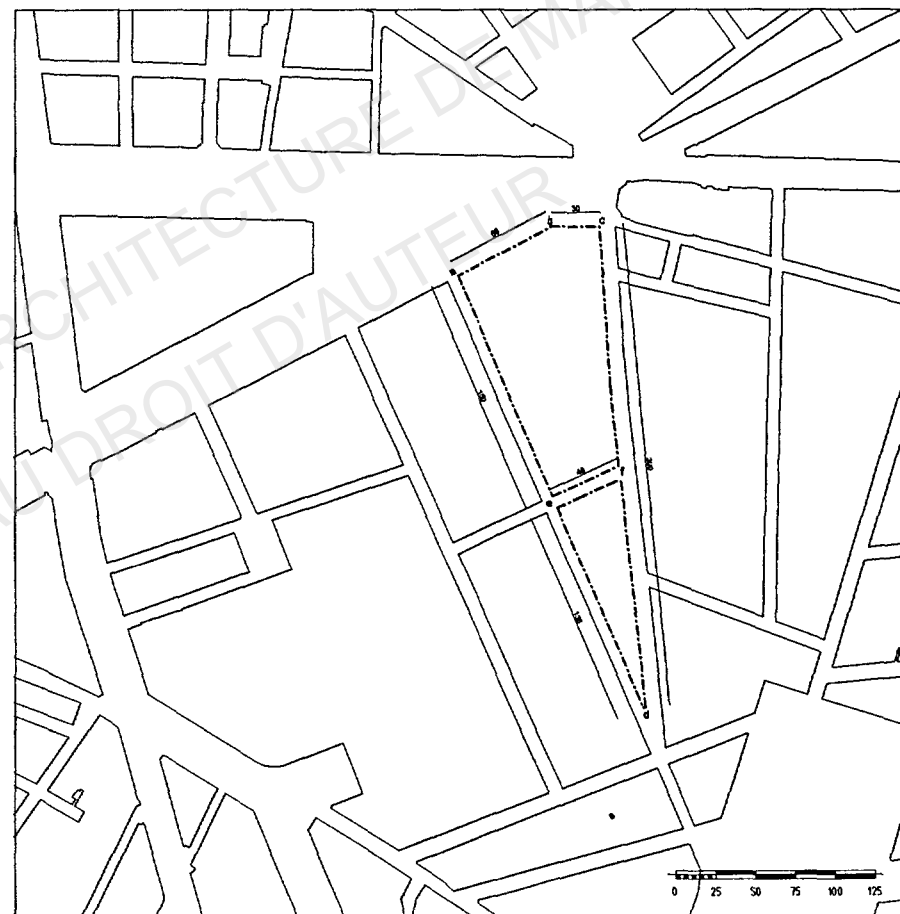
[ae]+[ed] = rue Curiol

[ab]+[bc] = La Canebière

[ef] = rue Messerer

Cette lecture très géométrique de l'îlot n'a pas grand intérêt, si ce n'est, celui de décrire. C'est une simplification commode pour représenter un objet complexe en l'occurrence ici : un îlot urbain. Toujours est-il que, plus tard, comme nous le verrons dans un prochain chapitre, lorsque notre exploration aura aboutie à une envie et une demande architecturale, nous reviendrons nous référer à cette géométrie descriptive.

¹ Médiatrice d'un segment de droite : la droite perpendiculaire au milieu de ce segment. Médiatrices d'un triangle, les trois médiatrices des segments qui le constituent.



V. TOPOGRAPHIE.

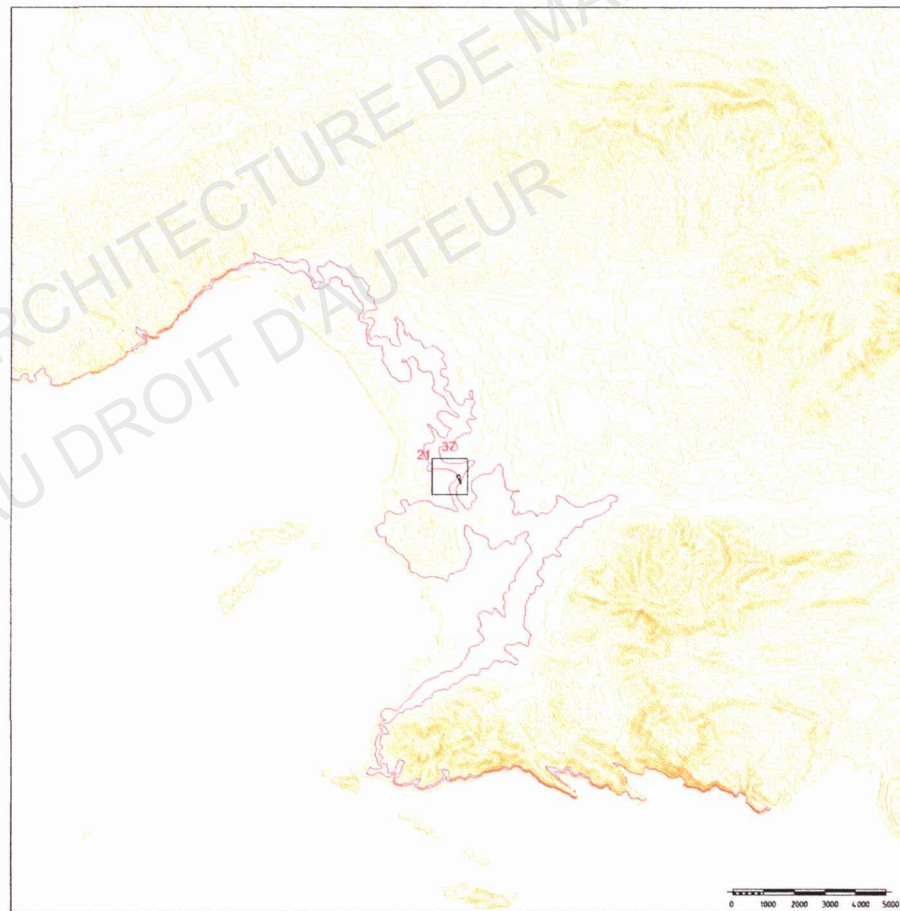
5.1. description

La ville de Marseille n'est pas plate. Le plan ci-contre montre son relief.

Le carré noir localise une partie du centre ville, cette partie contient l'îlot choisi.

A cette échelle, deux courbes de niveaux définissent l'altimétrie de notre site par rapport au niveau de la mer, la courbe **21**, c'est à dire la courbe définissant la côte altimétrique 21 (21 mètres d'altitude) et la courbe **37** (37 mètres d'altitude).

Le plan permet de représenter leur emprise sur toute la ville.

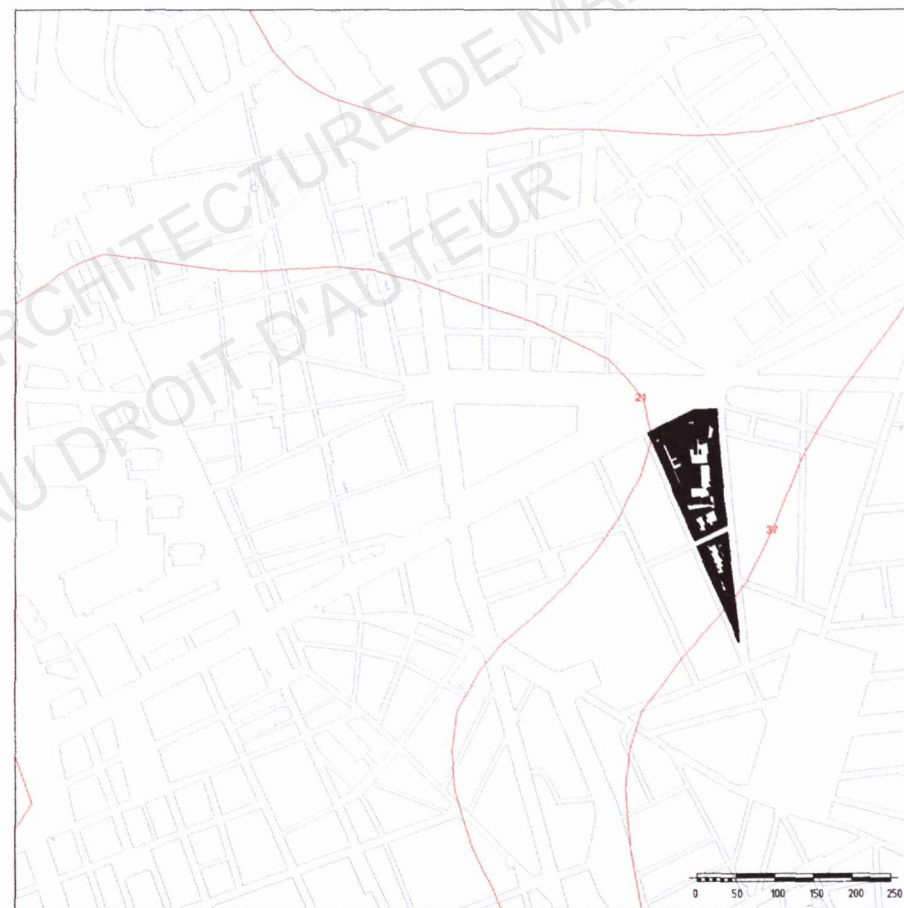


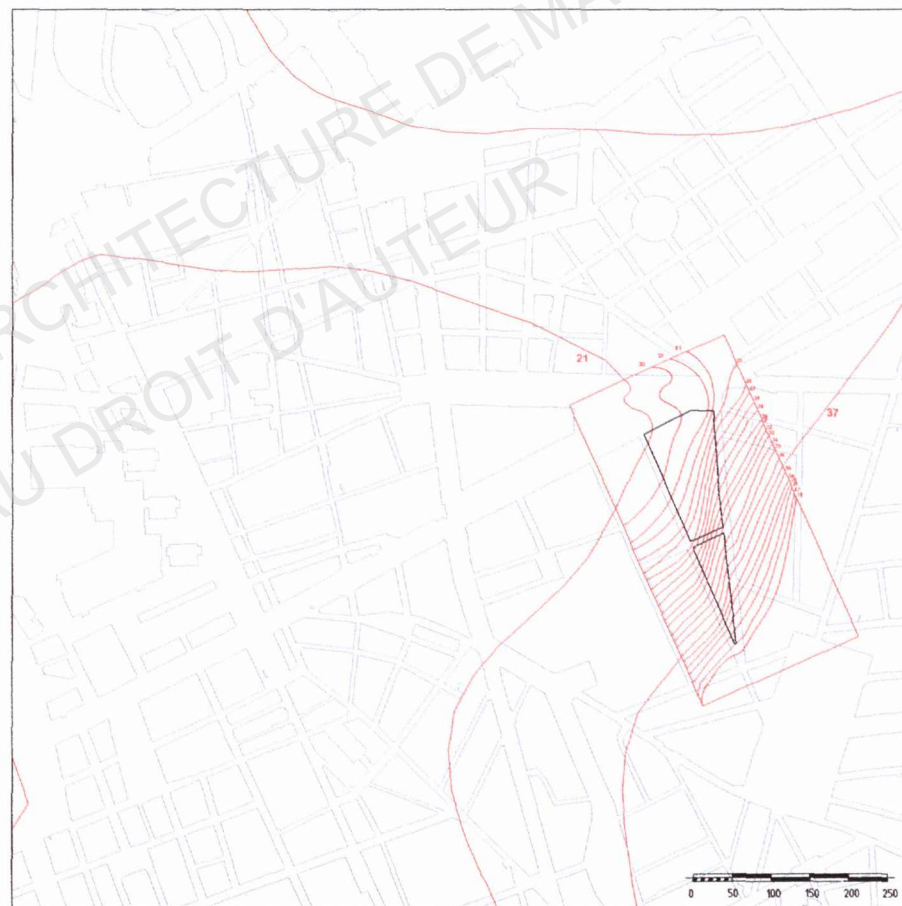
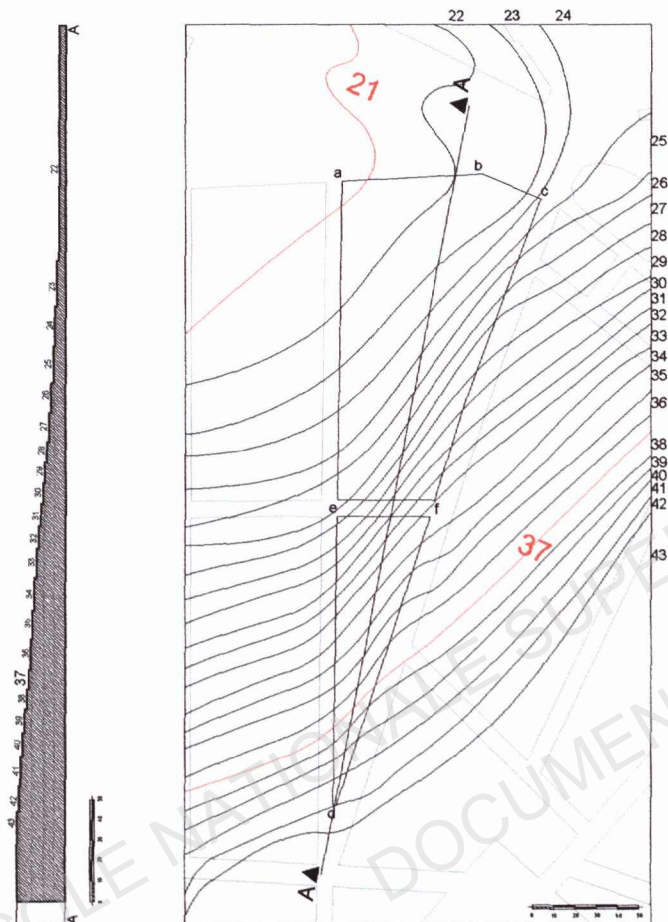
Le plan ci-joint représente un grossissement du carré noir précédemment localisé sur un plan à plus grande échelle. Les deux courbes identifiées: 21 et 37 sont représentées. L'îlot est localisé avec son bâti poché en noir. Il y a une différence de niveau entre la base du triangle et son sommet. La base est plus basse que le sommet.

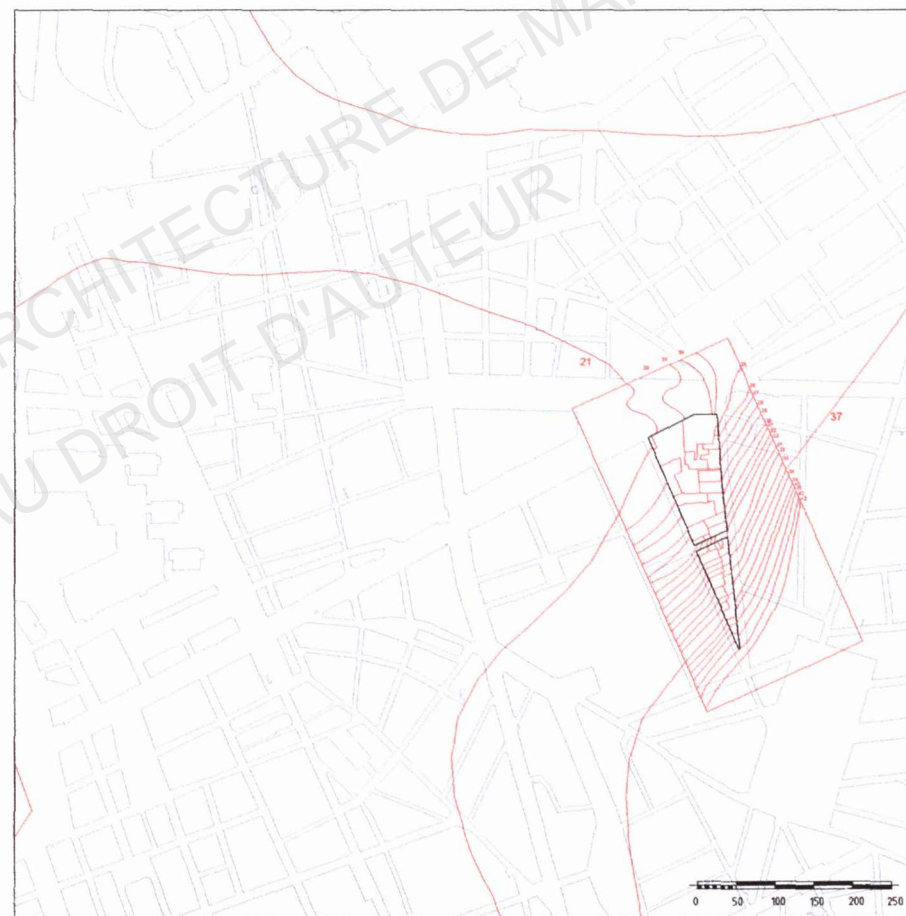
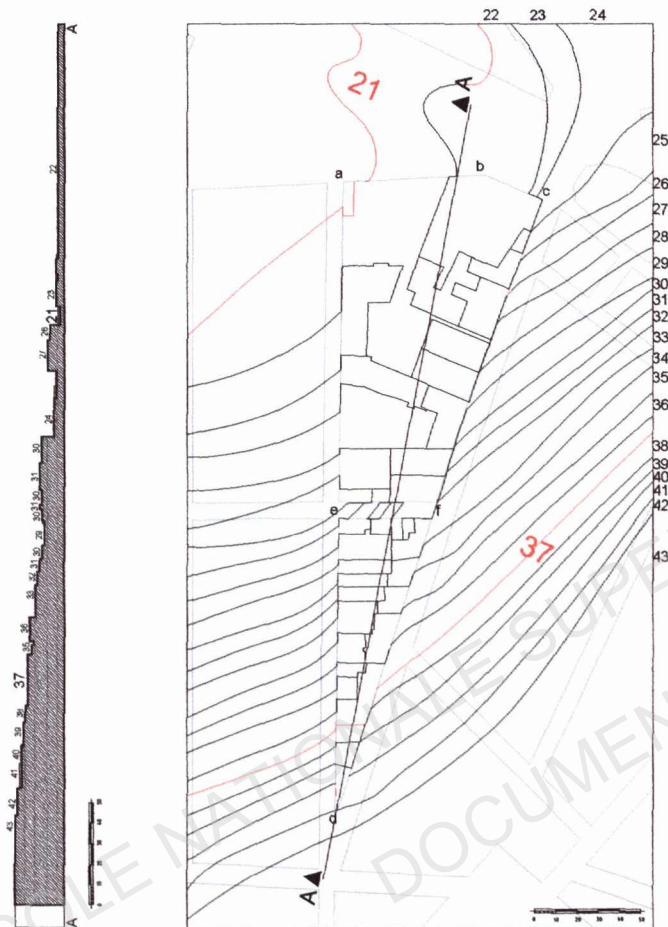
Les plans des pages 28 et 29 définissent plus précisément, les courbes de niveaux intermédiaires entre la base [ac] et le sommet d.

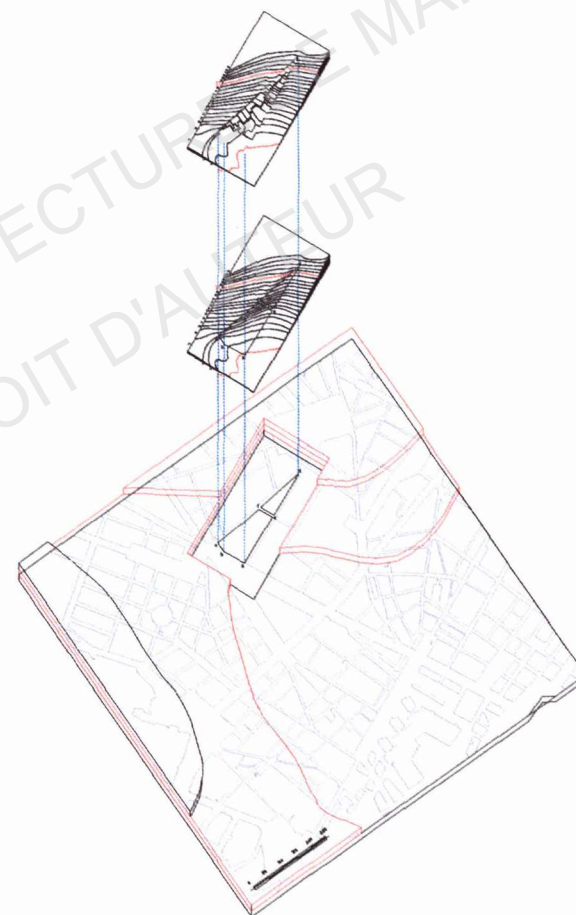
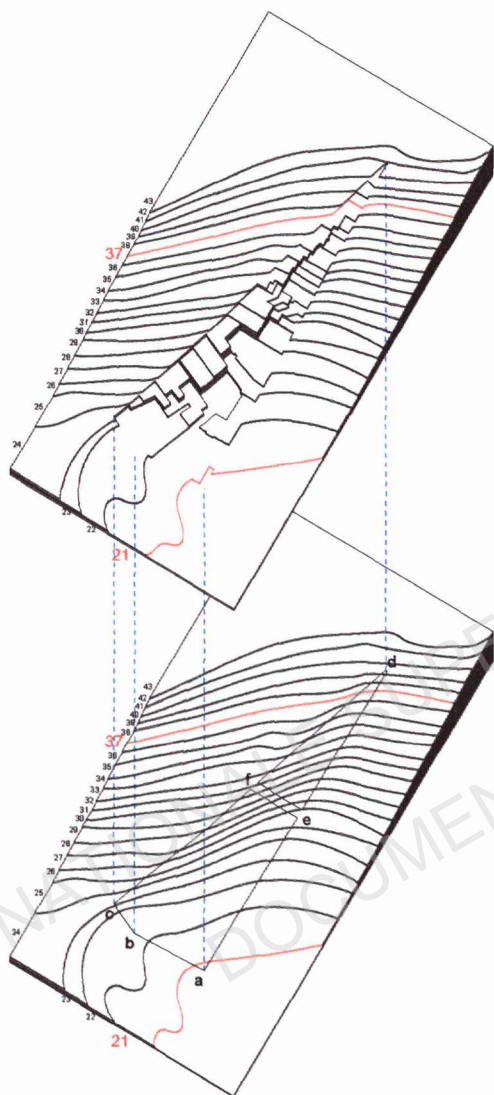
Les plans des pages 30 et 31 montrent l'état actuel du terrain. Il est sculpté en fonction du parcellaire pour réceptionner le bâti.

Les pages 32 et 33 contiennent des axonométries permettant de mieux visualiser les plans des pages précédentes.







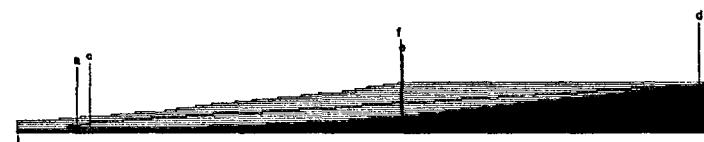
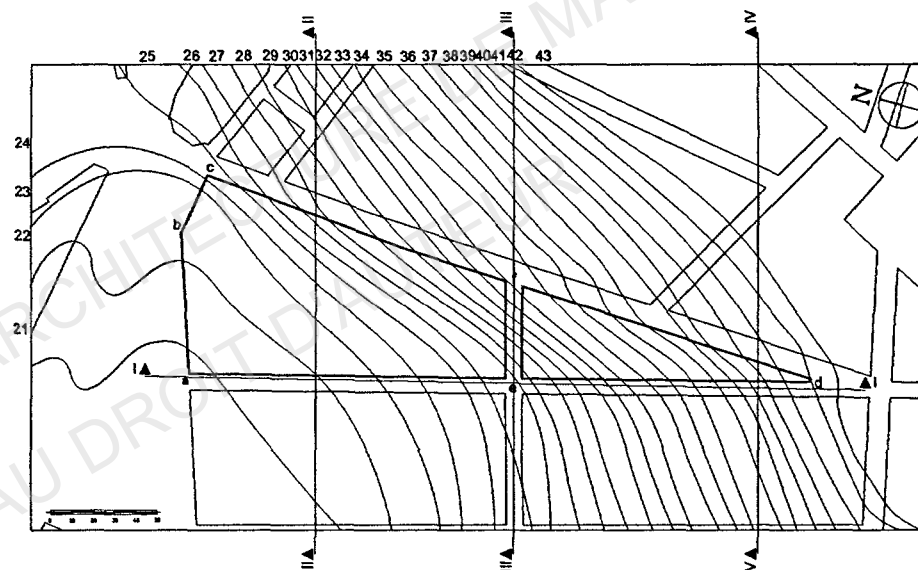
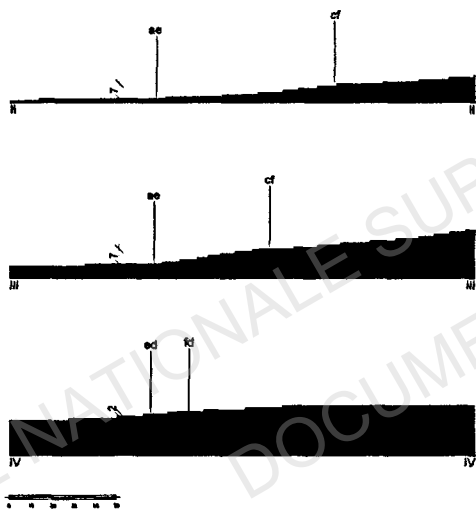


5.II.analyse

Outre le fait que le sommet d soit plus haut que les sommets a,b,c la coupe I montre que les segments [cf] et [fd], c'est à dire la rue Adolphe Thiers, n'ont pas la même inclinaison que les segments [ae] et [ed], c'est à dire la rue Curiol.

Cela crée un décalage de hauteur entre les deux rues, comme le montrent les coupes transversales II, III et IV.

Ce décalage nous permettra d'aborder la façon dont le bâti vient s'inscrire dans cet îlot. C'est ce que nous verrons dans le prochain chapitre. Mais déjà l'analyse provoque des envies de projet, des envies de tester le site.

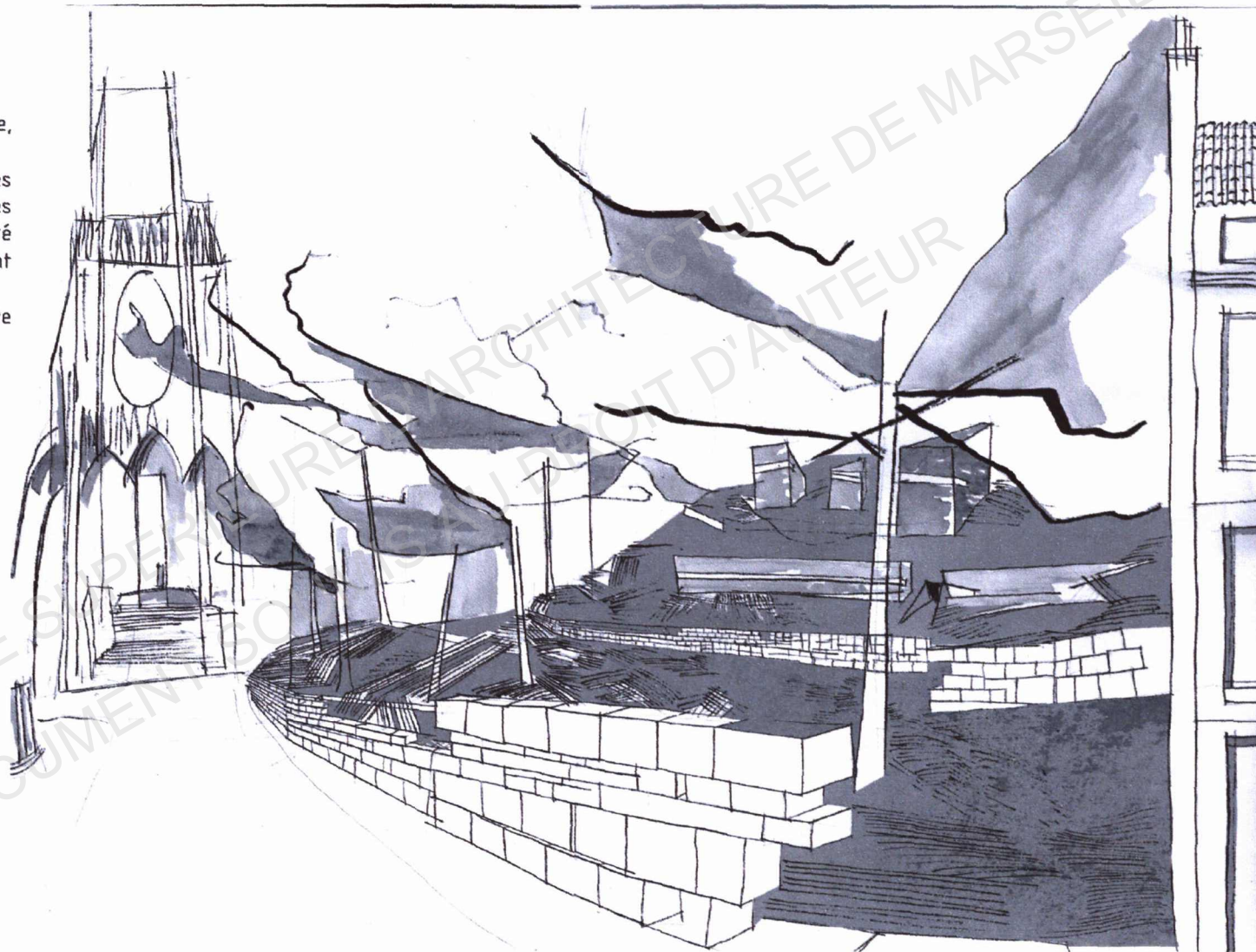


Le projet restanque:

A ce stade de lecture, après avoir traduit le site, des idées émergent.

Comme notamment celle de vouloir faire des restanques provençales dans cet îlot et planter des vignes en plein centre ville. En effet, la déclivité du terrain et la "sculpture" du parcellaire évoquent l'organisation des restanques.

Mais il faut pousser l'analyse, s'approcher encore un peu plus près, examiner le bâti.



VILLE BÂTI.

Nous sommes situés dans le centre ville de Marseille, et le bâti qui est construit sur notre îlot fait bien évidemment l'objet d'une typologie singulière et reconnue : celle du « trois fenêtres Marseillais ». Comme la plupart des îlots constituant le centre de la ville, l'îlot suivant propose un assortiment de différents immeubles répondant à cette typologie. Nous sommes donc en présence de « deux fenêtres » jusqu'au « cinq fenêtres » et plus.

Majoritairement la hauteur des immeubles est de 17 m, soit 4 ou 5 niveaux. La largeur du bâti varie aux environs de 7m et la profondeur autour de 14m.

Les trois voies délimitant l'îlot concerné ont des qualités différentes : plastique : gabarit (hauteur, largeur...), usage : piéton, voiture.

Il y a une adéquation entre le bâti et les voies.

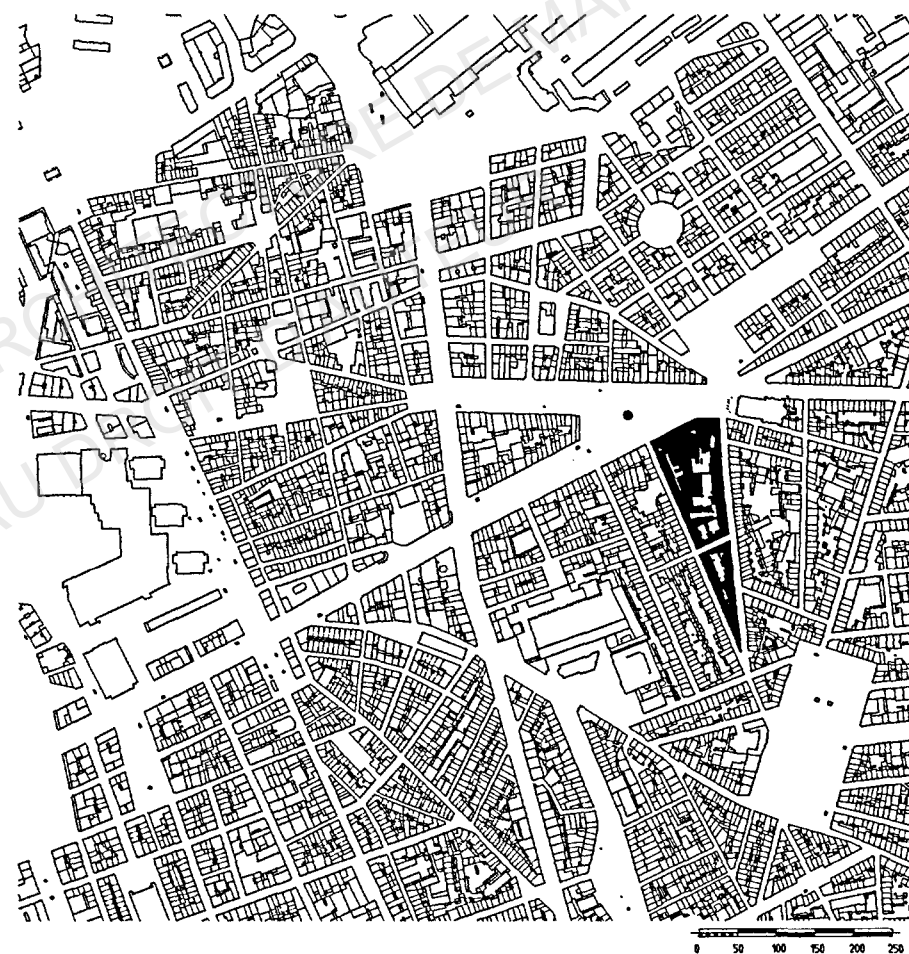
La rue A. Thiers se trouve être un axe automobile de part sa continuité avec le carrefour des Réformés qui réunit les allées Gambetta, la Canebière et le boulevard Longchamp pour rejoindre la Plaine.

La rue Curiol, pour sa part, est assez peu fréquentée par les voitures, mais du coup davantage par les putes, quoi qu'il y en ait de partout mais beaucoup ici. C'est donc un caractère populaire et moins bourgeois qui habille le bâti de cette rue là.

« oui... c'est malheureux mais c'est surtout des hôtels de passes ici... enfin on se comprend ! »

La Boulangère de chez PLAUCHUT, 168 La Canebière.

84 La Canebière, qui est à usage aussi bien automobile que piéton, offre une succession de façades d'exhibitions par rapport à la voie. Le Théâtre de l'Odéon, comme nous allons le voir dans les plans ci après, s'inscrit dans le coeur d'îlot et mobilise une parcelle tout en longueur pour s'afficher côté Canebière, tandis qu'il se sert d'une succession d'immeubles rue Curiol comme issue de secours. Cette configuration découle, évidemment, de l'évolution de la construction du bâti dans l'îlot.





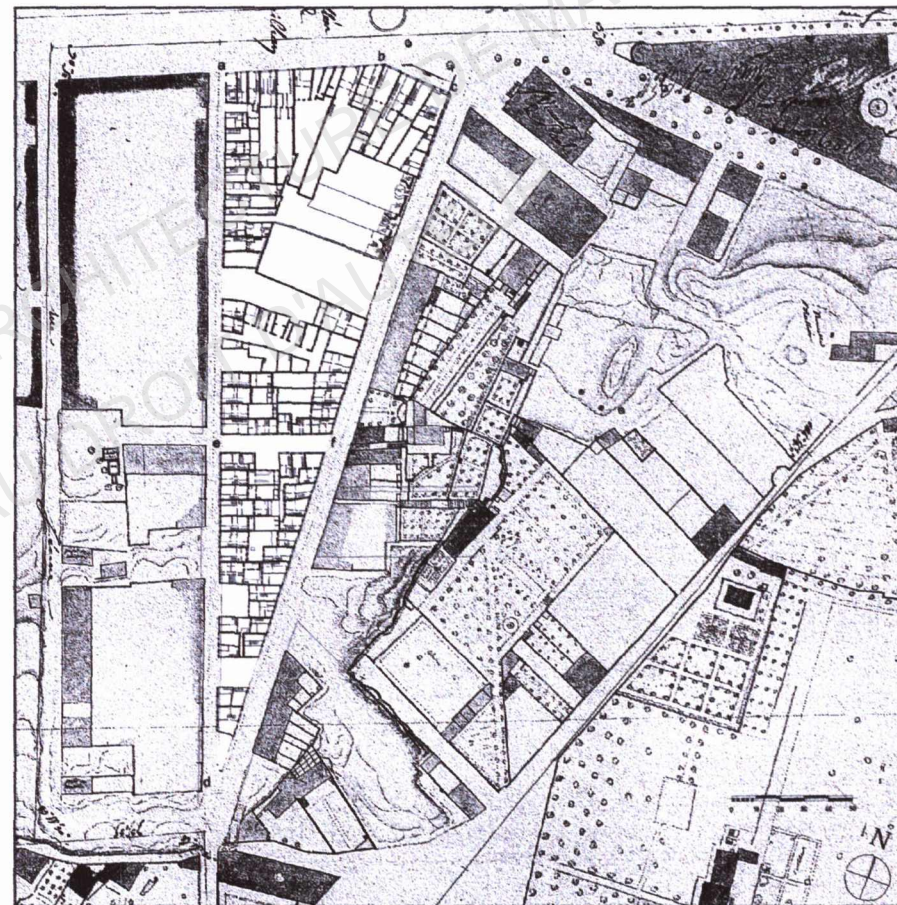
« Il n'y a pas de ruines, et quelle leçon pour les urbanistes !
Marseille, presque aussi ancienne que Rome, ne possède
aucun monument. Tout est rentré sous terre, tout est secret.
Et c'est là l'image de la chance de Marseille, de la chance
tout court... »

Blaise Cendrars
« L'homme foudroyé »

L'histoire sert à montrer que les choses ont bougé et donc qu'elles le peuvent encore.

Le plan ci-contre est une reconstitution de l'état des lieux de l'îlot en 1820, à partir d'un extrait du plan Desmarets. On remarque l'absence d'immeuble dans la partie [cf] de la rue Thiers, tandis que le segment [ae] de la rue Curiol est quasiment complet. Plus précisément, les parcelles non bâties de la rue Thiers sont occupées par des jardins dans lesquels on accède par des escaliers en fer à cheval qui soulignent la différence de niveaux entre les deux voies: [ae] et [cf].

De plus, les îlots voisins n'ont pas encore acquis la découpe actuelle. La rue Thiers borde des champs, des jardins et une colline, elle constitue une limite entre le tissu urbain et la campagne marseillaise.

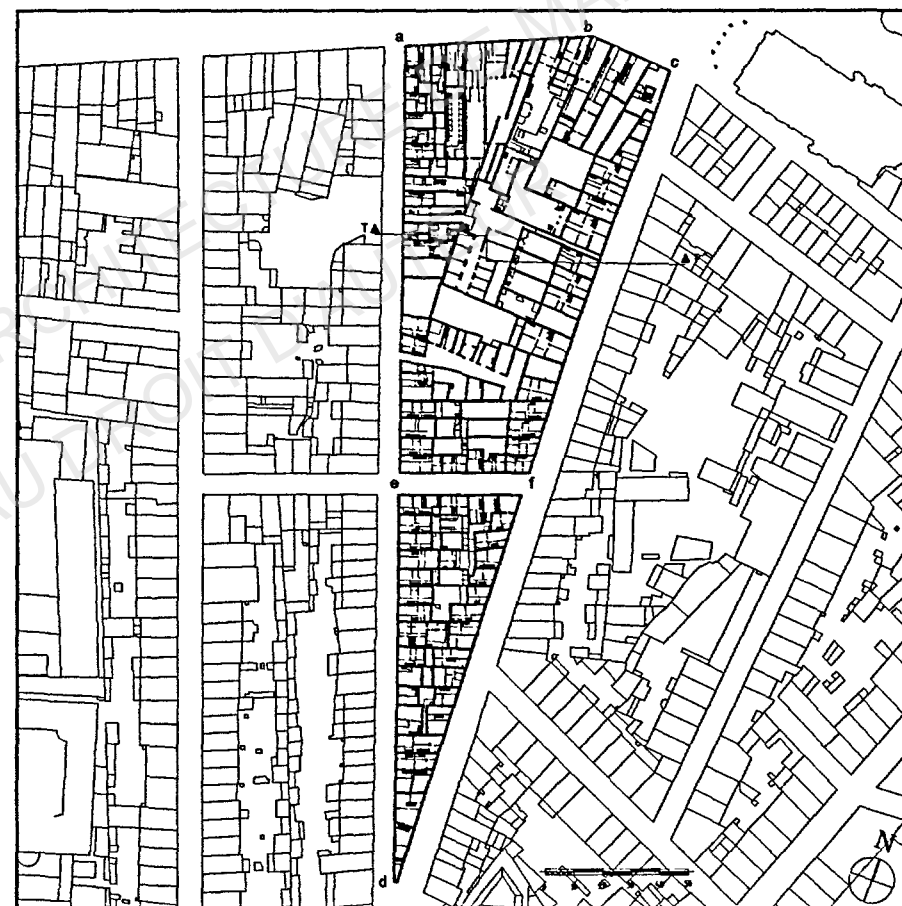
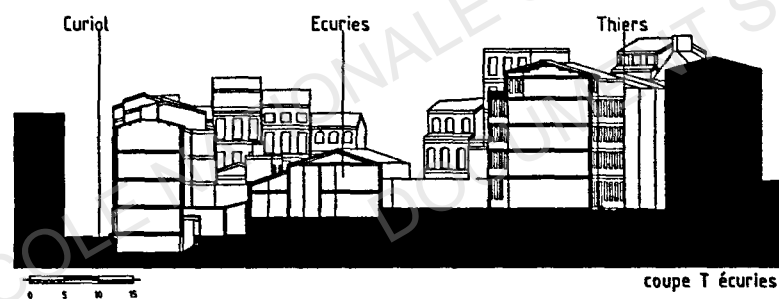


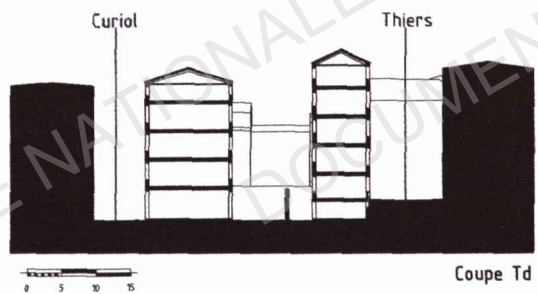
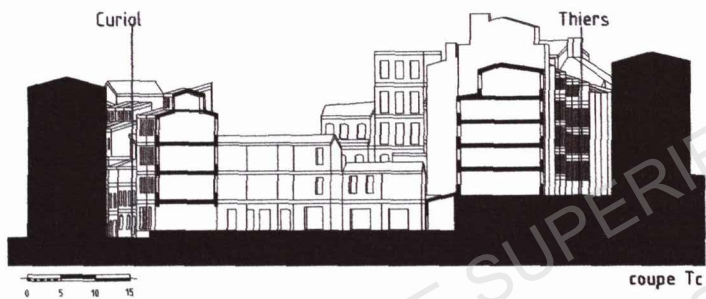
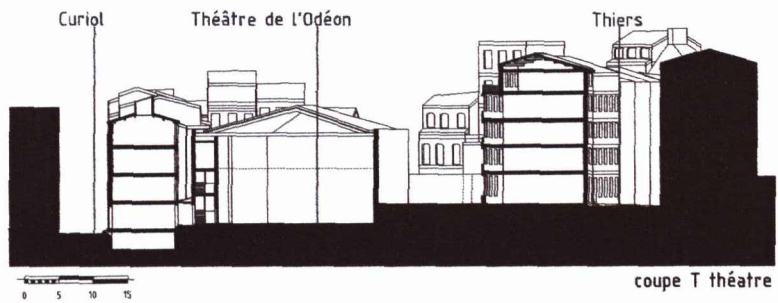
Si l'on continue notre voyage dans le temps, on se retrouve au début du XXème siècle avec un îlot totalement bâti, les jardins sont devenus des hôtels particuliers, le tissu urbain s'est développé, la rue Thiers n'est plus une limite entre deux tissus de densité différente comme le montre le plan ci contre.

Un coeur d'îlot apparaît clairement, occupé par des écuries fin 1800 (plan p.45) et remplacé par le Théâtre de l'Odéon en 1949 (plan p.47). De plus, le dessin particulier en forme de triangle montre une variation de configuration des cours intérieures. L'occupation de l'espace intérieur varie en fonction de la largeur de l'îlot.

Cette particularité est spécifiée par la série de coupes suivantes

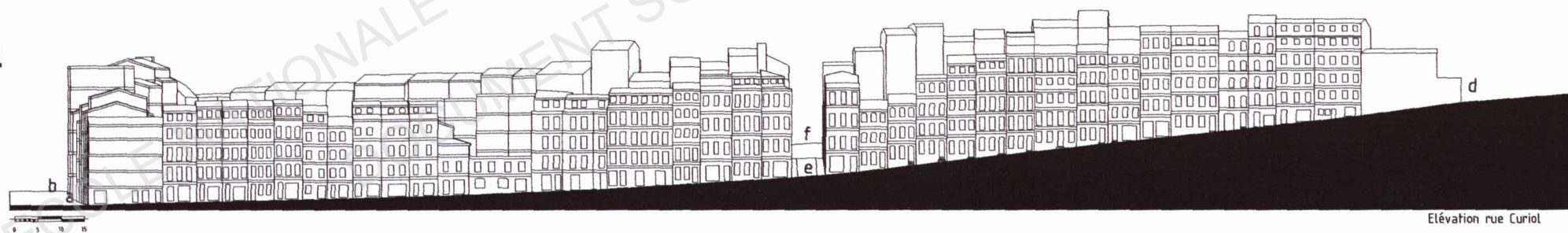
On passe de parcelles très profondes, bâties sur leur moitié, le long des segments [ab] et [bc], à des immeubles occupant toute leur parcelle et donc traversants, en nez d'îlot [d].



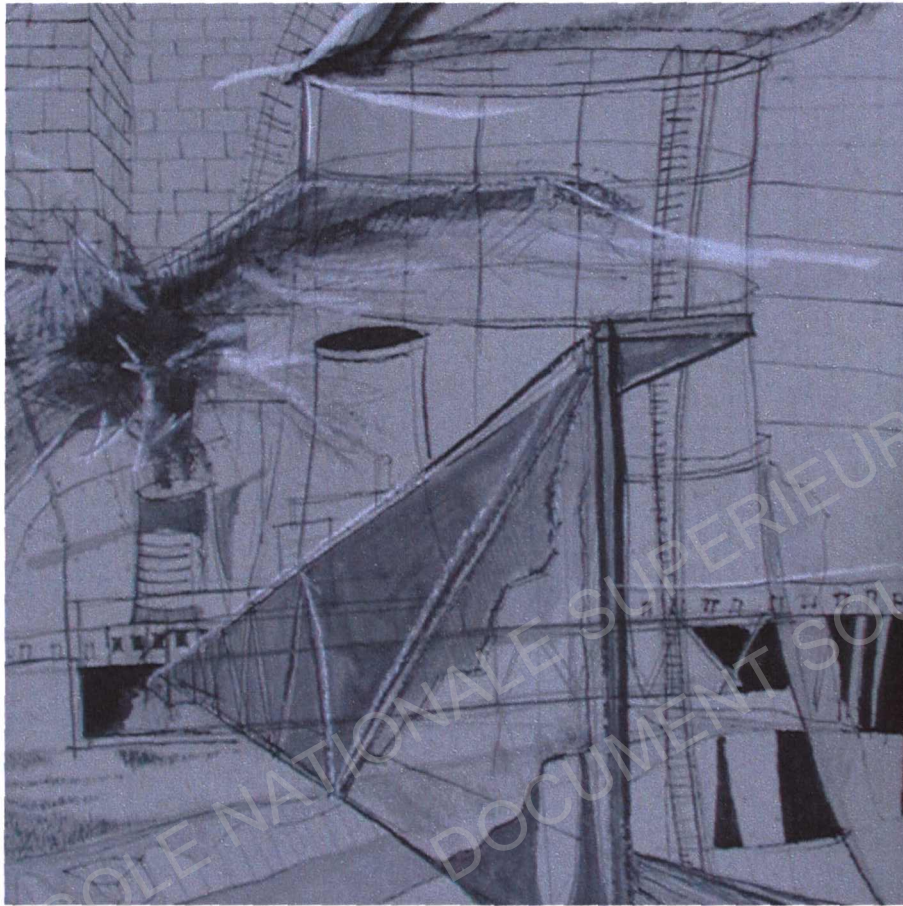




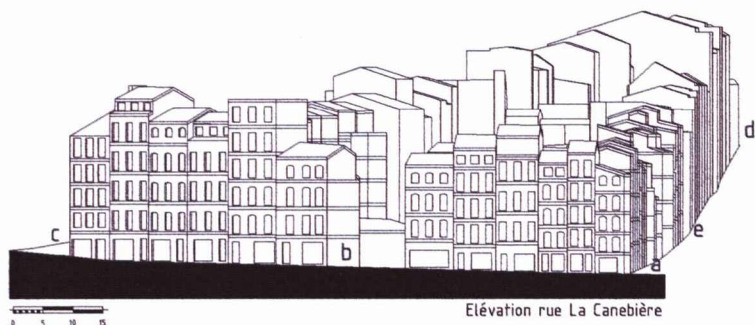
94



95



du coupe L ci-dessus, met en évidence le
 théâtre de l'Odéon qui apparaît devant le
 rythme de 3 fenêtres. En effet la succession
 des immenses évoque une répétition. L'ana-
 lyse sur le bâti approfondie la compréhension
 du lieu, et comme pour la topographie, elle
 aboutit à l'urgence d'interprétation per-
 sonnelle. Ici, le caractère "unique" du théâtre
 s'adressant à la série de trois fenêtres rappelle à- 97
 l'unité l'usine Belfort gomme dans le contexte
 attendu.



L'usine bulgare réapparaît suite au cheminement de notre travail. Cependant, le but de notre étude, n'est pas de faire une ré-interprétation maladroite d'un événement créé dans d'autres circonstances, mais bien de découvrir des circonstances pour produire un événement. L'îlot cache en son cœur un théâtre, la fonction de ce bâtiment n'est pas sans lien avec les interprétations qui suivent. Le théâtre est un lieu où se produisent des spectacles. Notre cœur d'îlot devient le lieu où il se passe des choses : un espace de représentation.

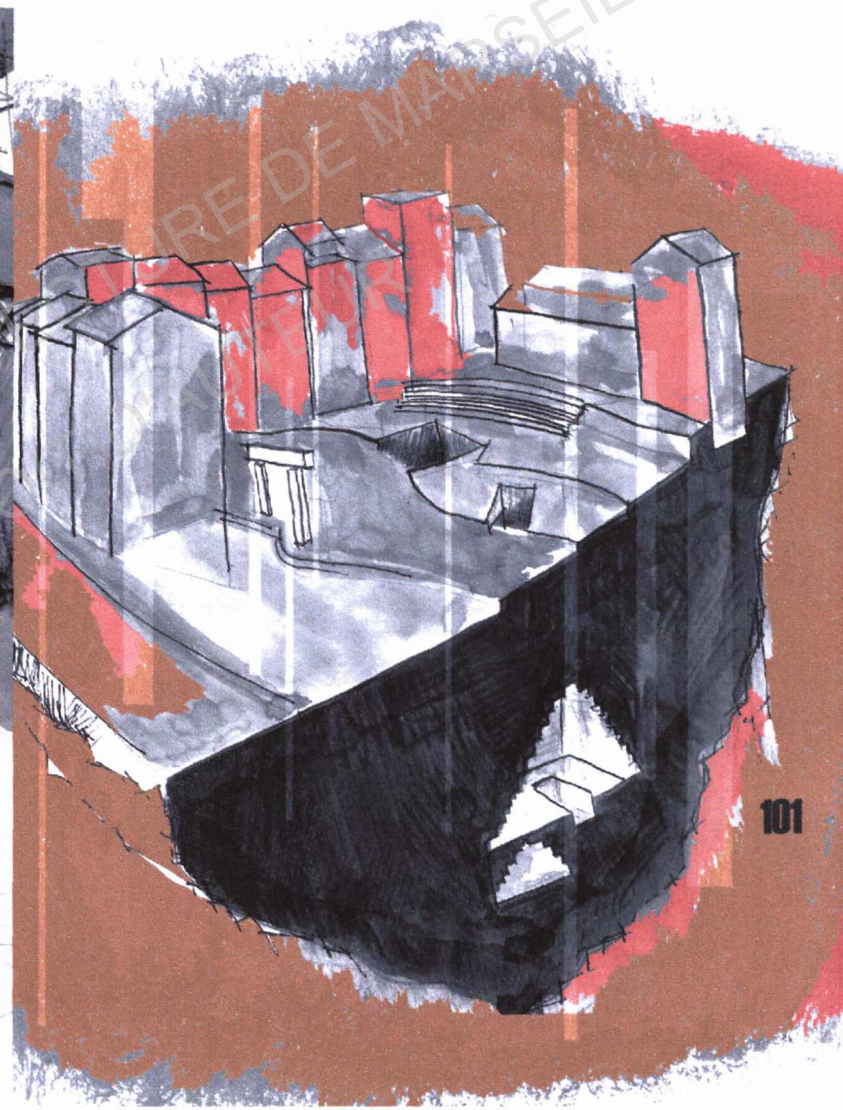
Il se produit quelque chose à l'intérieur de l'îlot qui n'est pas révélé de l'extérieur. Les façades forment une enveloppe contenant des événements architecturaux inattendus.

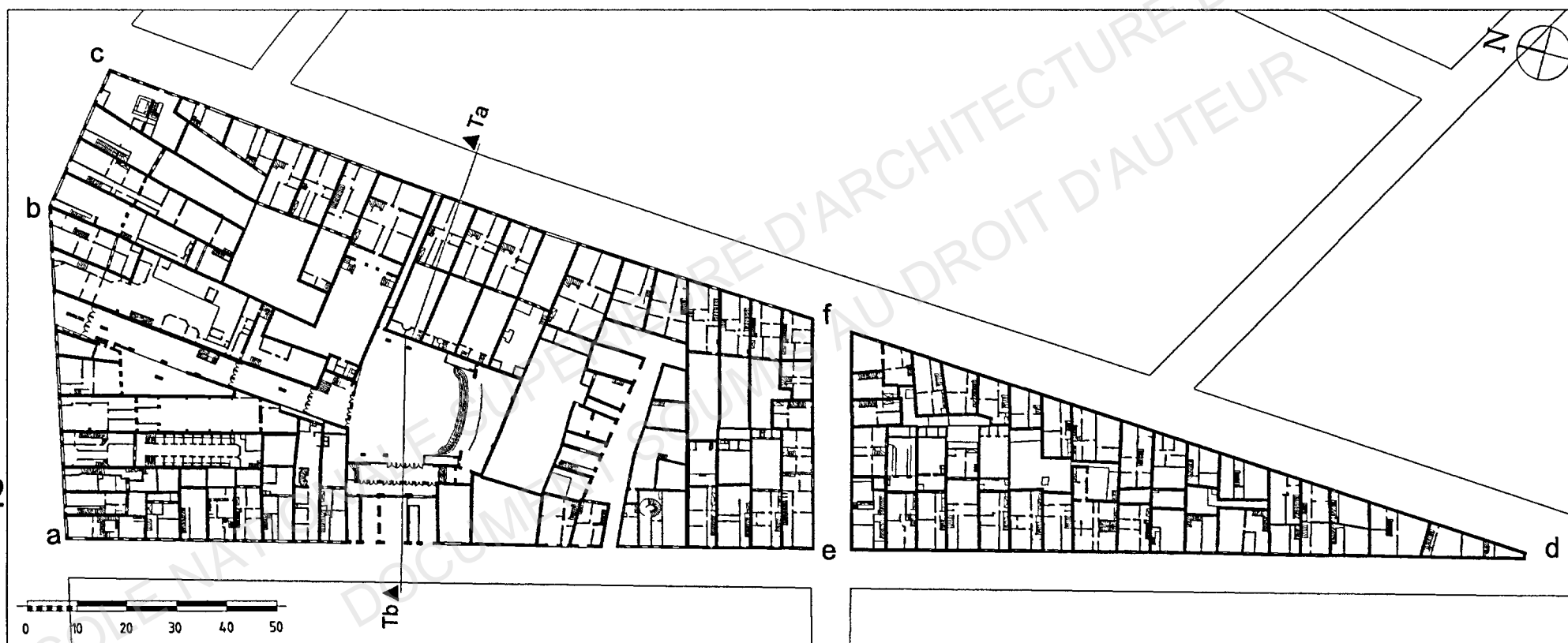
Les dessins ci après sont des illustrations du potentiel imaginaire d'un espace caché : La ville Invisible.

98



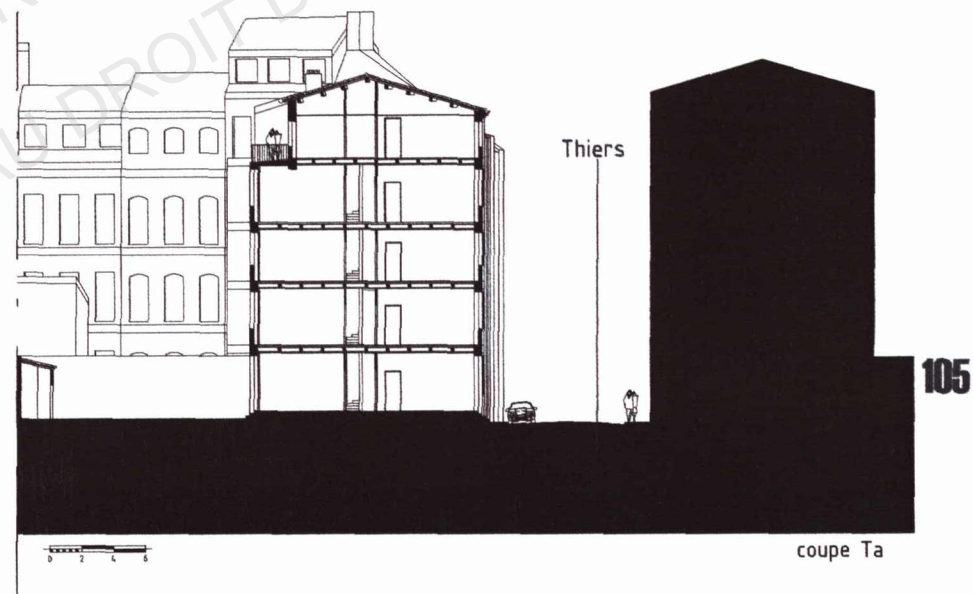
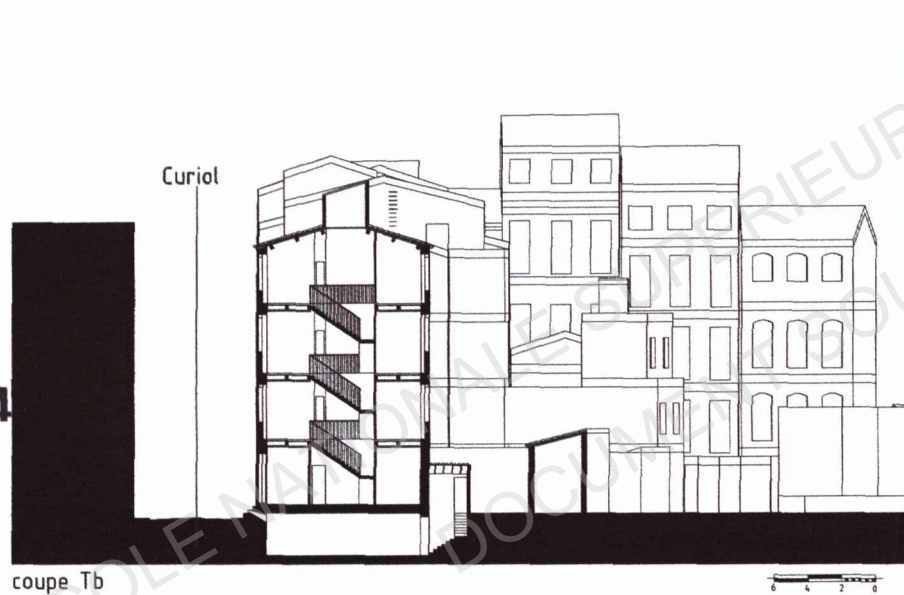
99



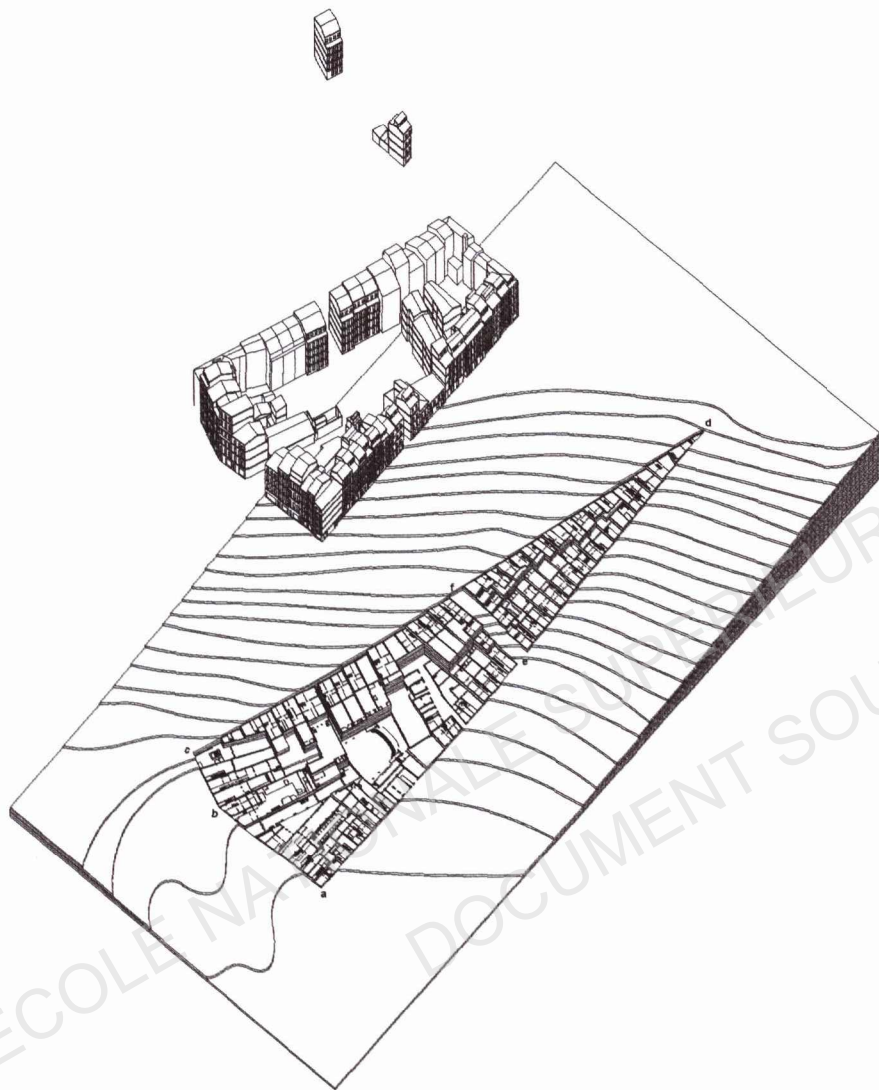


104

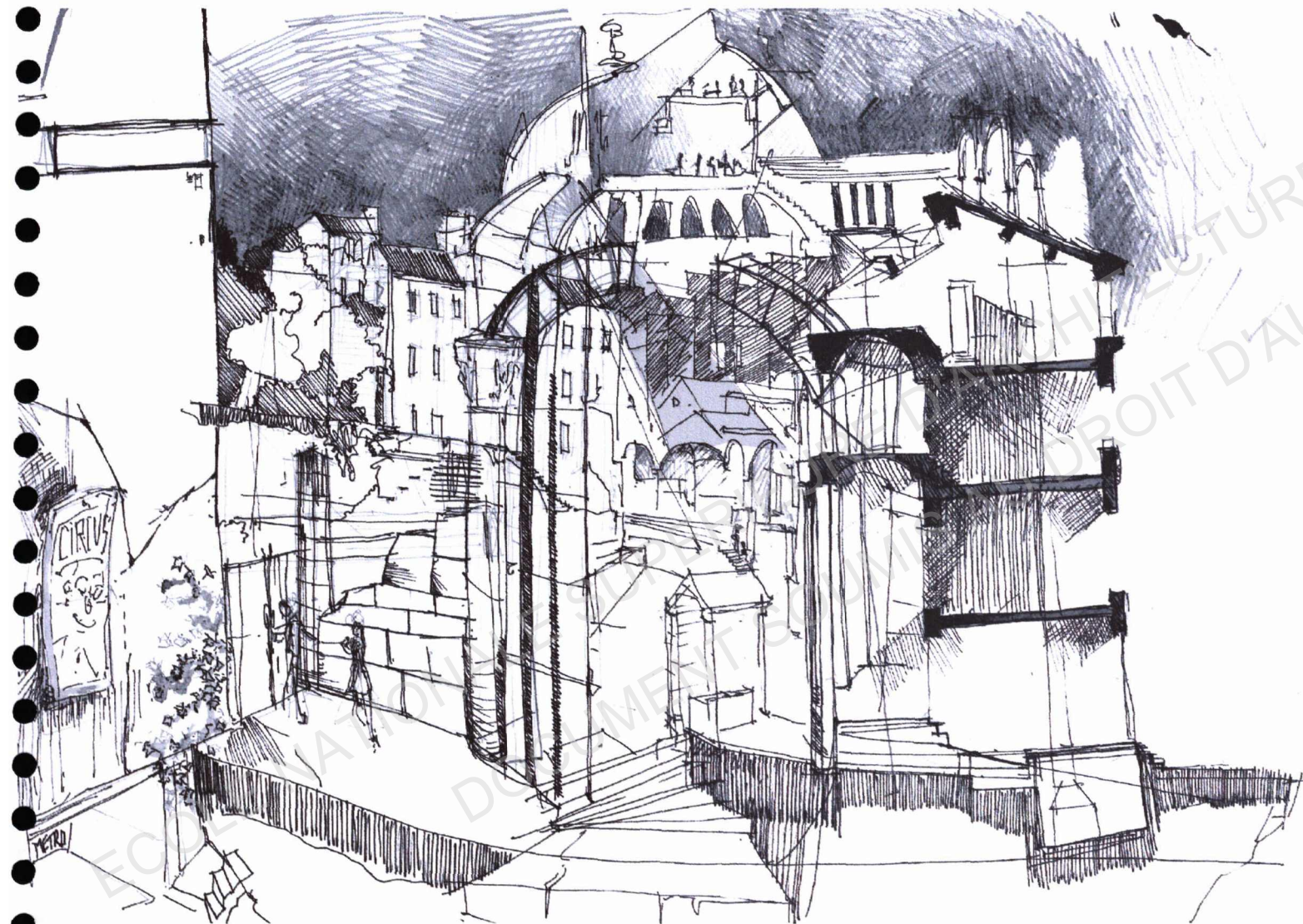
Curjol



105



Le bâti sculpte le terrain.

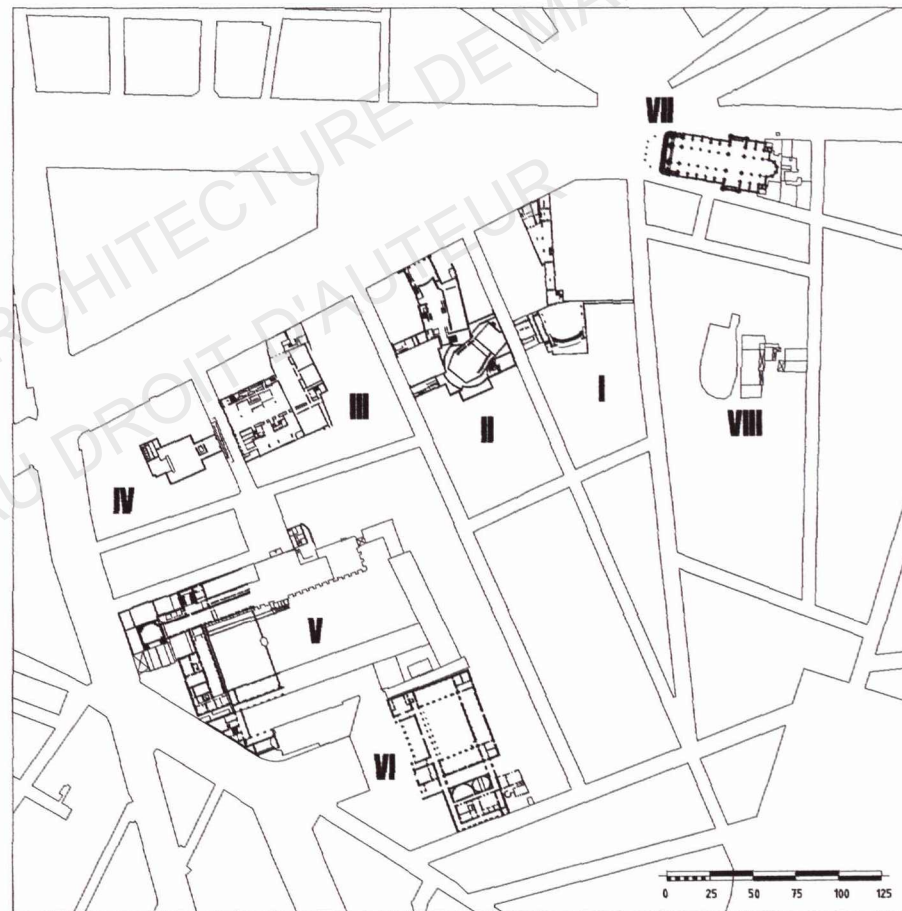
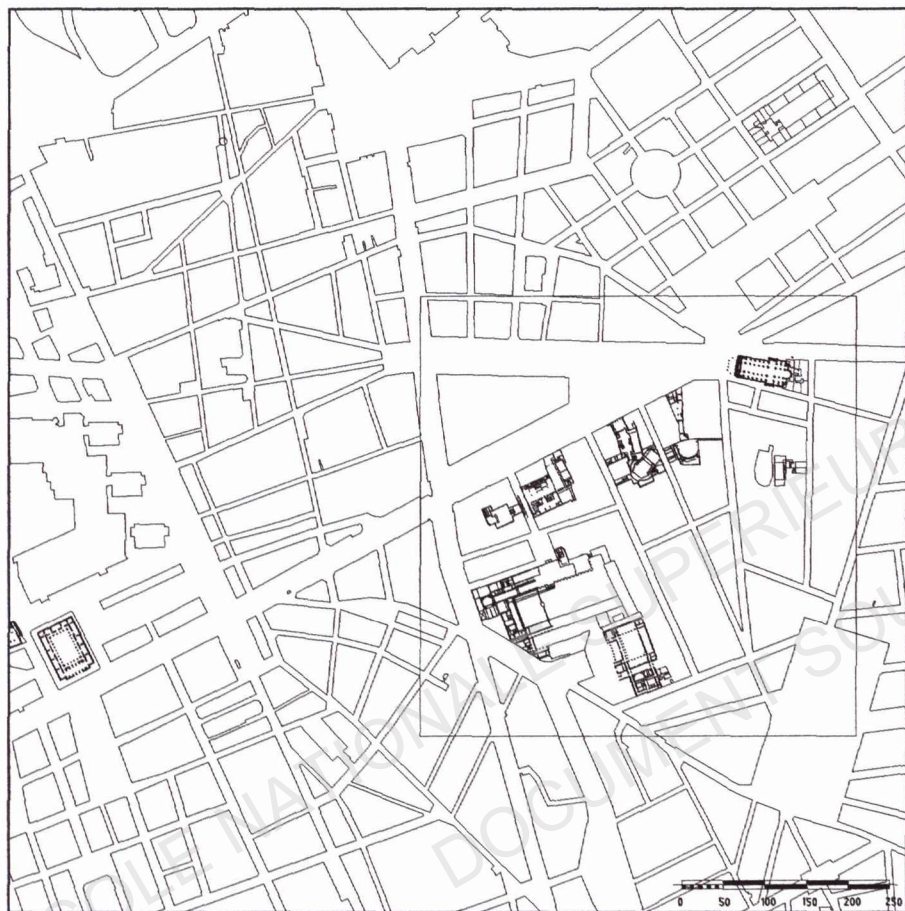


La Ville invisible :

- des ruines enfouies
- un temple sacré
- une Eglise (VII)
- des passages secrets
- un cinéma (II)
- un théâtre (I)
- encore un théâtre (IV)
- une faculté (III)
- un couvent devenu Lycée (V)
- un conservatoire (VI)
- un vieux moulin (VIII)

109

Et de l'imagination... Un cirque
(IXp.67).



Vous l'aurez compris, si cette analyse de site n'avait pas déclenché des envies de projet, elle aurait pu durer indéfiniment. Approfondir, développer, s'immerger encore plus loin dans l'existant, le bâti, la topographie... Mais c'était sans compter sur la rencontre entre ce site révélateur d'envies architecturales et des envies architecturales en attente de site. Rien ne prédestinait cette rencontre. C'est simplement le hasard du cheminement de deux démarches en quelque sorte opposées, qui a abouti à l'union d'un site et d'un programme architectural.

La donne était simple : un travail d'analyse développé précédemment, grâce auquel des volontés architecturales sont nées. Des envies, comme nous le disions, qui ont fait dévier l'étude d'un lieu vers le désir de le transformer, de le révéler.

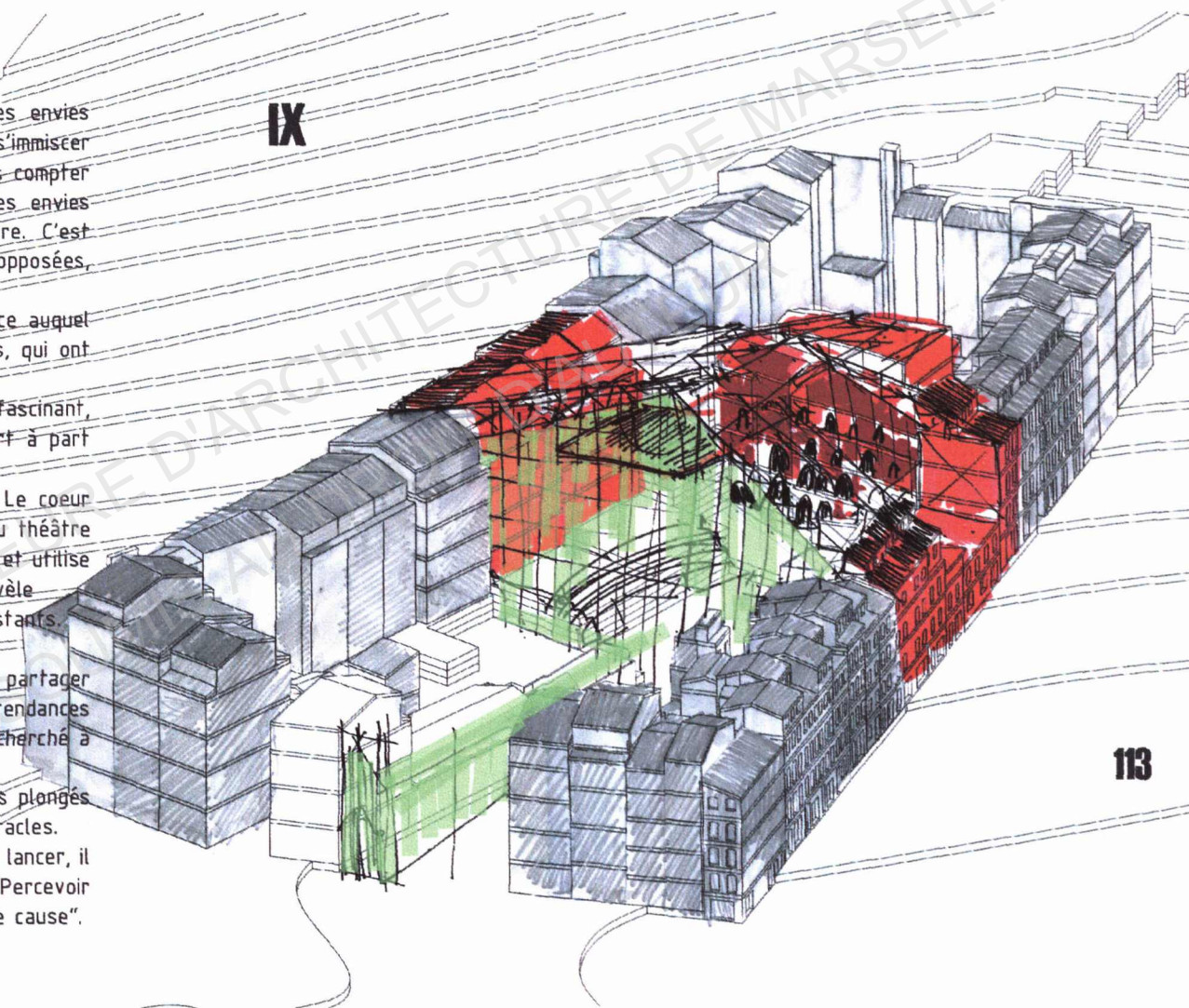
D'un autre côté, l'inclination à connaître et découvrir un monde attrayant, fascinant, féérique : le Cirque. Et la ferme volonté de réaffirmer la place de cet art à part entière au coeur de la ville au même titre que l'Opéra ou le Théâtre.

Il y a eu comme une évidence : l'îlot sert le programme et inversement. Le coeur d'îlot s'ouvre largement pour laisser la place au cirque. Contrairement au théâtre existant, totalement "introverti", le cirque s'approprie une tranche de l'îlot, et utilise la géographie naturelle du lieu. La configuration, étudiée précédemment, révèle un amphithéâtre imaginaire dont l'arène serait définie par les immeubles existants.

Mais avant de vous dévoiler totalement le projet, nous aimerions vous faire partager notre découverte de l'univers circassien tel qu'il se dessine aujourd'hui. Les tendances et les envies des artistes de cirque. Ce que nous même avons appris et cherché à comprendre pour servir au mieux le lieu que nous voulons projeter.

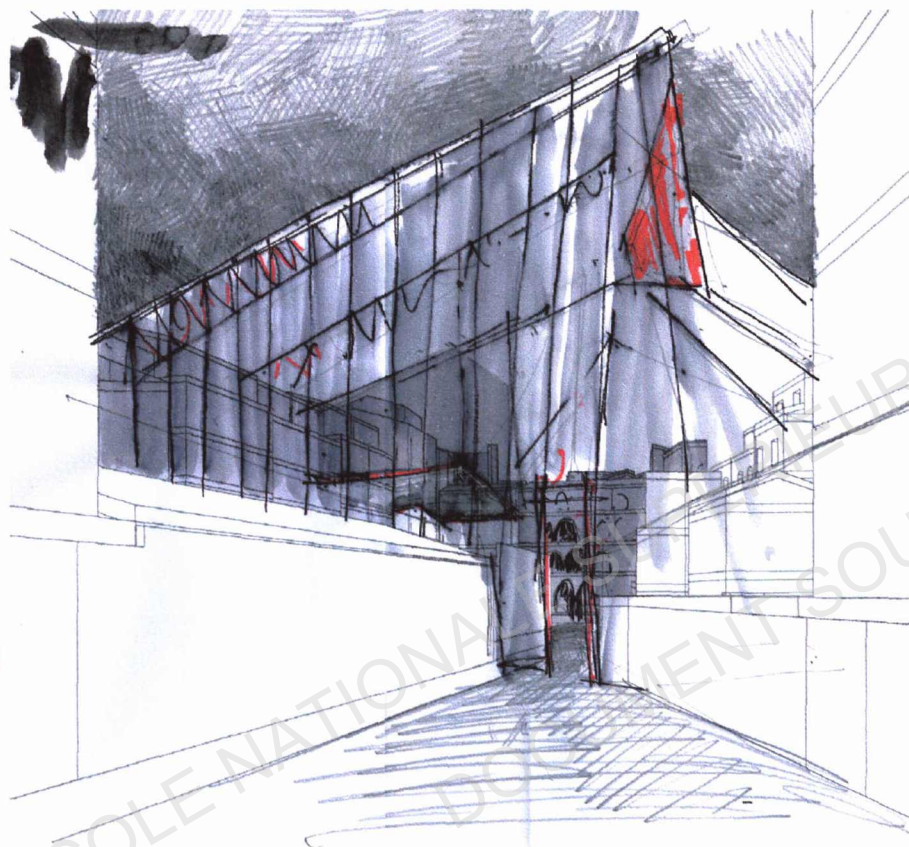
A la manière dont nous avons étudié, décortiqué le site, nous nous sommes plongés dans le monde du cirque au travers de lectures, de rencontres et de spectacles. C'est toujours la même "ignorance" qui pousse nos recherches. Avant de se lancer, il nous fallait connaître un minimum l'univers dans lequel on allait pénétrer. Percevoir les subtilités, prendre parti, affirmer son point de vue "en connaissance de cause".

IX



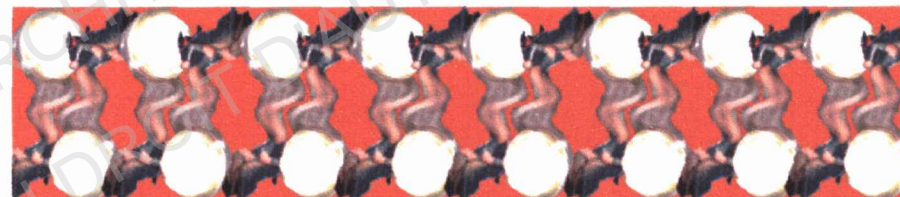
LE PROJET

VII INTENTIONS.



116

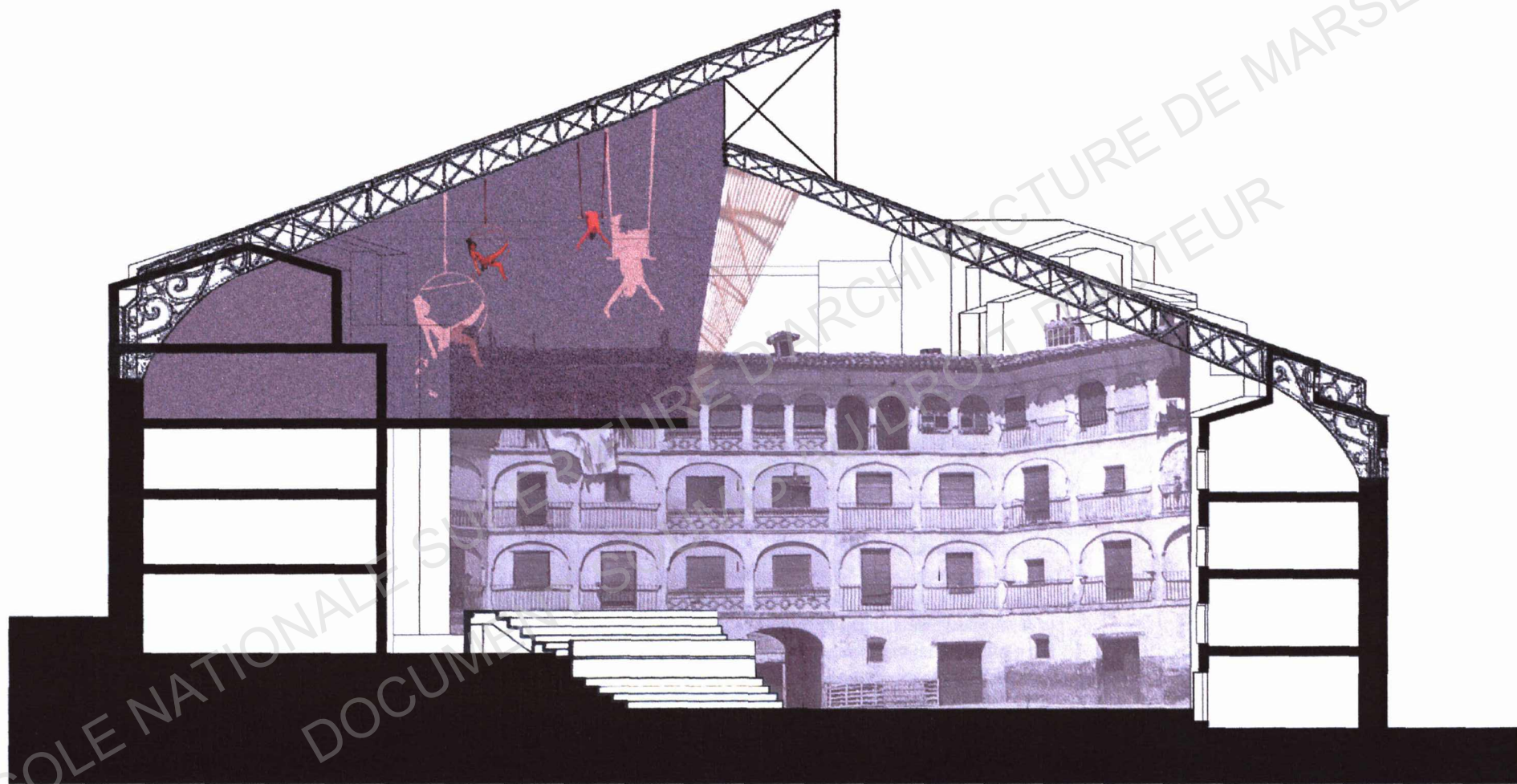
Nos intentions restent simples : venir couvrir le cœur d'îlot avec une mega-structure, aménager un socle qui serve à la fois de lieu de travail et d'espace de représentation et réhabiliter une tranche des immeubles de l'îlot pour accueillir la totalité du programme (bureaux administratifs, logements des artistes, salle de danse, salle d'acrobatie et stockage). La transition entre la ville et le cirque se fera grâce à l'aménagement d'un long couloir qui vient chercher le public sur la Canebière.

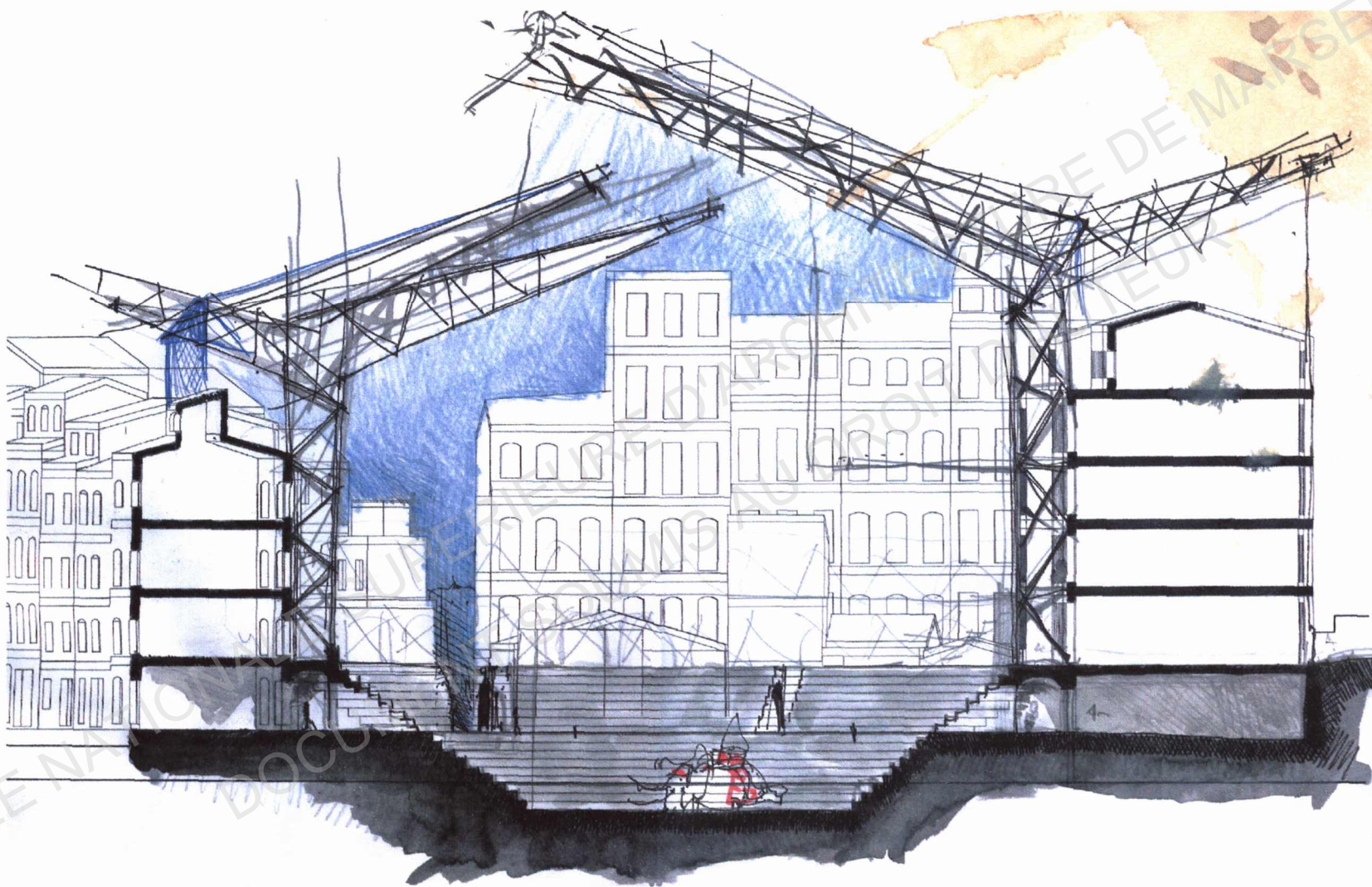


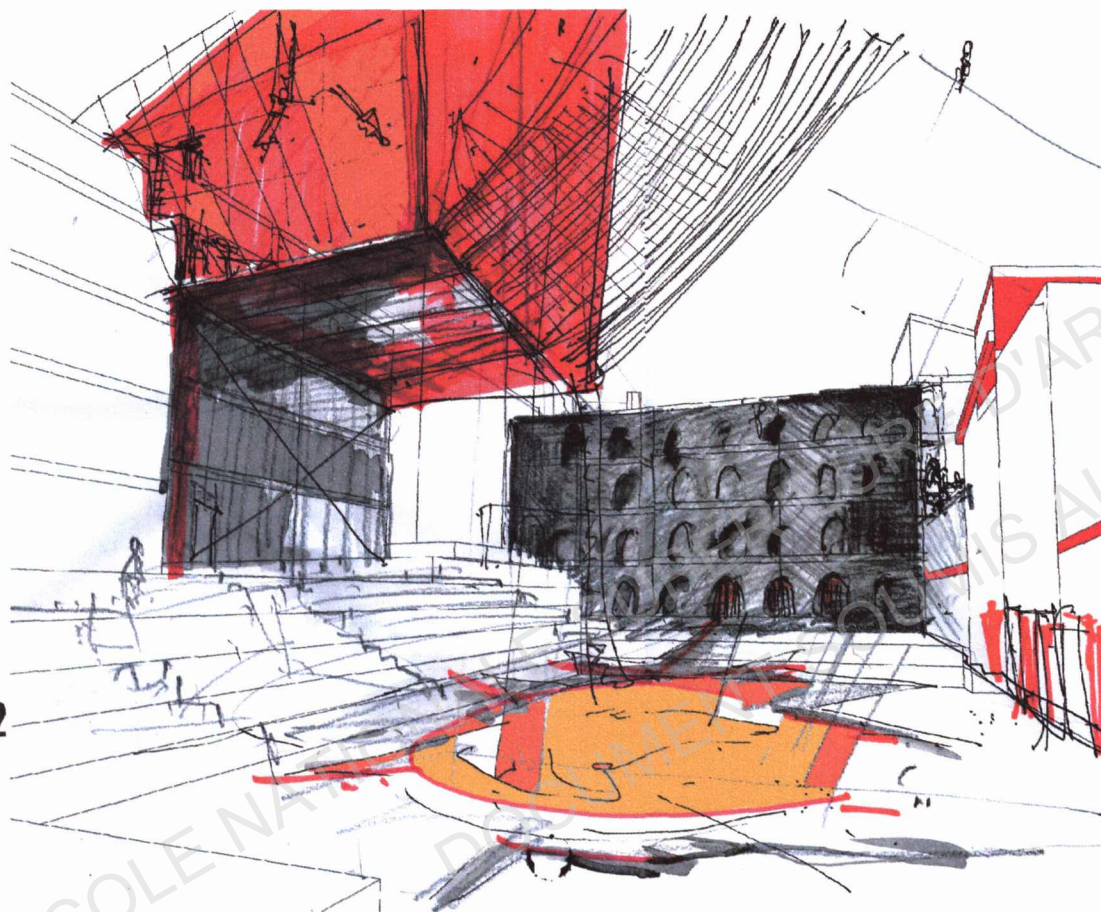
Il ne s'agit pas de faire un objet architectural implanté en cœur d'îlot. Nous nous inscrivons dans cet îlot et le projet est là, en continuité, tissant sa place entre le présent et le passé, il installe le doute sur la chronologie des constructions. Qu'est ce qui se trouvait là avant? Les bâtiments qui créent le cœur d'îlot où l'arène du cirque à partir de laquelle se seraient développés les immeubles? Laisser parler le travail des hommes, rester neutre «architecturalement parlant». Un citadin, un spectateur, un passant ne remarquerai pas l'intervention, il trouverai la place de ce projet évidente et pourrai se dire que ce cirque a toujours existé. Telles sont nos intentions:

Le projet devient état des lieux et l'état des lieux devient le projet.

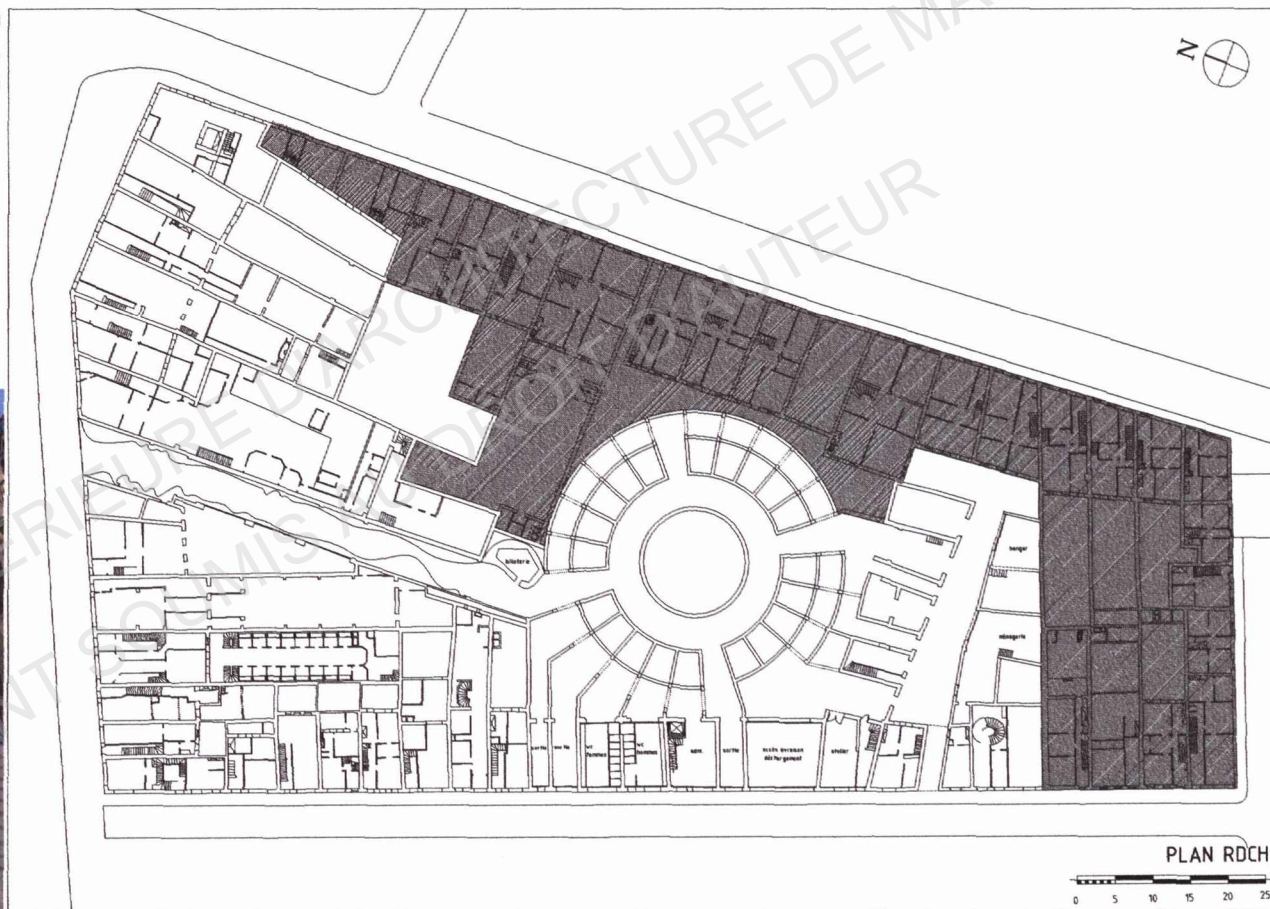
117







Le cirque s'exprime par le cercle et c'est l'îlot qui devient son enveloppe. Le chapiteau disparaît, ou plutôt il reste sur le J4. Le cirque devient "urbain", les immeubles sont les tribunes du spectacle.



Bibliographie.

Littérature

Le quatuor de Los Angeles, tome 1 : Le Dahlia Noir. James Ellroy, Freddy Michalski (traduction) aux éditions du rivage noir.

La Machine molle- Le ticket qui explosa- Nova express- 18 février 1994, William Seward Burroughs et al Broché, aux éditions Christian Bourgeois.

Le choix des mots. Clément Rosset aux éditions de Minuit.

Principe de sagesse et de folie. Clément Rosset, collection critique, aux éditions de Minuit.

Les habitants de la lune. Lucas Merlini aux éditions 10/18.

La techno. Guillaume Bara, collection inédit, aux éditions Libro musique.

Les Folies Françaises. Philippe Sollers aux éditions Folio.

362 880 angrammes de Marseille. Tome premier. Denis De Lapparent.



Citations. Denis De Lapparent.

Marseille avant/après. Denis De Lapparent.

Artpressn°20. Jean Michel Guy, 1999.

La revue Générale. Jacques Copeau, 1926, Bruxelles, 15 avril 1922.

L'empire des signes. Roland Barthes, ed. du Seuil, Paris, 1970.

Le cirque, un art à la croisée des chemins. Pascal Jacob, ed. Découvertes Gallimard, 1992.

Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. J.N.L. Durand, Paris, 1800.

The circus, its Origin and Growth Prior to 1835. I.-J. Greenwood, N.Y., 1898.

Le cirque et ses amis. P.Bost, La Revue de Paris, 1935.

Année des arts du cirque 2001/2002. arts de la piste, numéro spécial, ed.HorsLesMurs, oct. 2001.



Architecture

.Archigram, ouvrage collectif, monographie aux éditions du Centre George Pompidou.



.Le Corbusier, Poétique, Machines et symbole. Alexander Tzonis chez Hazan.



.Vers une Architecture. Le Corbusier aux éditions Champs Flammarion.



.Autobiographie scientifique. Aldo Rossi chez Folio.



.L'architecture de la Ville. Aldo Rossi Chez Folio.

.Ecriture dessinée, art et architecture de Piranèse à Ruskin. Gianni Contessi chez Folio.

.Marseille, Ville & Port. Jean Lucien Bonillo, René Borruey, Jean-Denis Espinas, Antoine Picon, aux éditions Parenthèse.



-XS, des grandes idées des petites structures. Phillys Richardson, Lucas Dietrich sous la direction de Jacques Bosser.



128

.The Falls, édition Anglaise. Peter Greenaway

.100 allégories pour représenter le monde. Peter Greenaway



.Architectures historiques à Marseille. Atelier du patrimoine de la ville de Marseille. Edisud 1987.

.Belsunce, une figure de ville. Un quartier de l'agrandissement de Marseille au XVII^e siècle. Atelier du patrimoine de la ville de Marseille. Thierry Dourousseau. Edisud 1990.



.Le bâti ancien à marseille, connaissance de l'habitat existant. Revue Marseille. Edf-atelier du patrimoine. Septembre 1981.



.Le territoire comme palimpseste et autres essais. André Corboz. Les éditions de L'Imprimeur 2001, collection tranches de villes.



.Architecture Libre. Guy Rottier. Editions alternatives 1986.



.La métropole imaginaire-un Atlas de Paris. Bruno Fortier. Institut Français d'Architecture. 1989 Pierre Mardaga, éditeur.



.Guides d'architecture, Marseille 1945-1993. Editions Parenthèses 1993. Jacques Sbriglio.



.Architecture radicale. Villeurbanne du 12 janvier au 27 mai 2001. Institut d'art contemporain. Diffusion Inextenso Distribution Seuil.

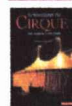


129

.De la désillusion. Six cours d'architecture. Pascal urbain. Les Editions générales 2001. Collection Ecole.



.Architecture du cirque, des origines à nos jours. Christian Dupavillon, Ed. Le Moniteur, Paris, 2001.



BD

.Les formidables aventures de Lapinot, tome 9 : L'accélérateur atomique. Lewis Trondheim.



.La mouche. Lewis Trondheim aux éditions du Seuil.



.Le pays des trois sourires. Lewis Trondheim, Association.



.Chroniques de La lune Noire, Tome 11 : Ave Tenebrae. Froideval, Pontet chez Dargaud.



.Naciré et les machines, Tome 2 : L'arche des déglingués, Frédéric Pontarolo chez Casterman.



.Naciré et les machines, Tome 1 : Les larmes de rouille. Frédéric Pontarolo chez Casterman.



.Naciré et les machines, Tome 3 : Le berceau aux étoiles. Frédéric Pontarolo chez Casterman.



.Le sommeil du monstre. Enki Bilal, aux éditions des Humanoïdes Associés.

.32 Décembre. Enki Bilal, aux éditions des Humanoïdes Associés.



Nikopol Tome 3 : Froid équateur. Enki Bilal, aux éditions des Humanoïdes Associés.



Le Tueur, Tome 4 : Les Liens du sang. Matz (scénario) et Luc Jacamon (Dessins) Chez Casterman.



Le Tueur, Tome 1 : Long Feu. Matz (scénario) et Luc Jacamon (Dessins) Chez Casterman.



NAUSICAA de la vallée du vent. tome 1,2,3 Hayao Miyazaki, Editions française 2000, aux éditions Glénat.

Films.

Les Ailes du désir, Wim Wender.

Paris Texas, Wim Wender.

De nombreux courts métrages sur Marseille font aussi partis des références.

Le Cirque, Charles Chaplin, 1927.

Freaks, Tod Browning, 1932.

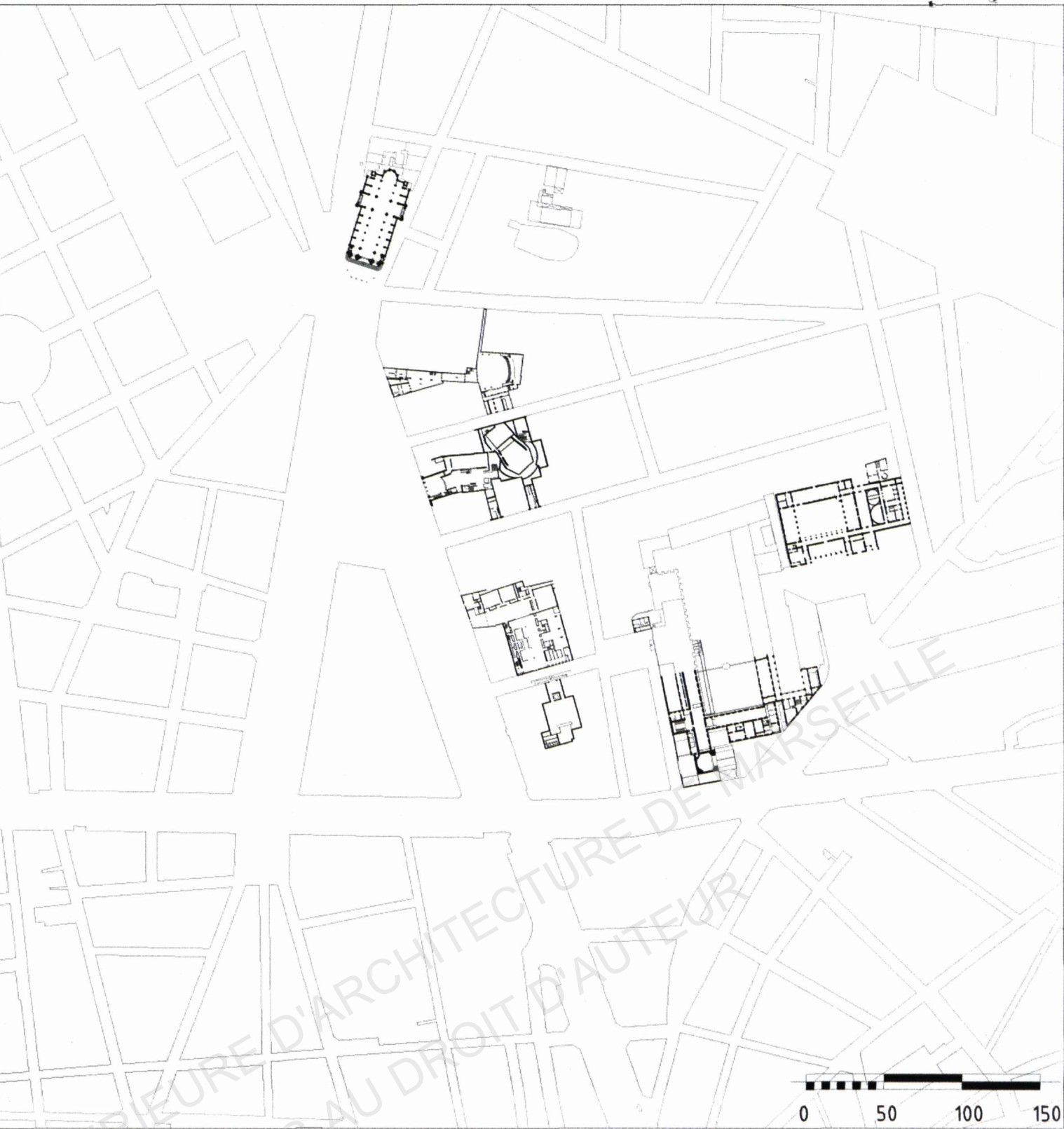
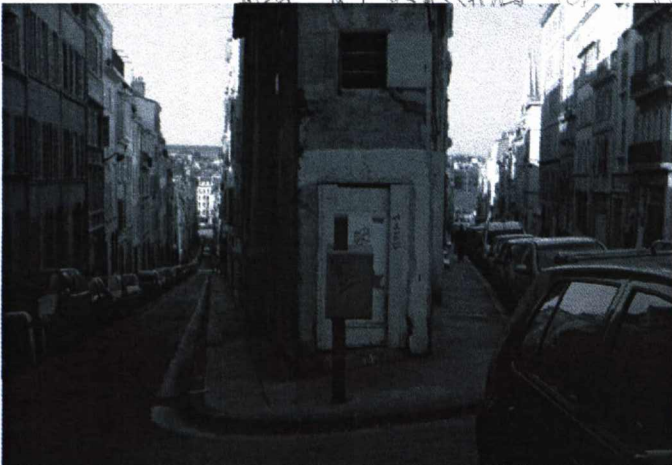
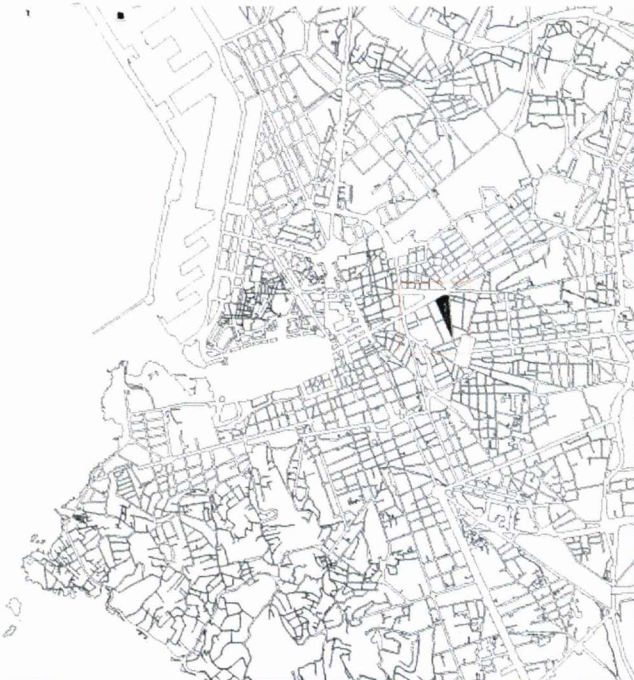
Les Clowns, Frederico Fellini, 1970.

Parade, Jacques Tati, 1974.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE MARSEILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

t.p.f.e émilie damiano eaml 2004

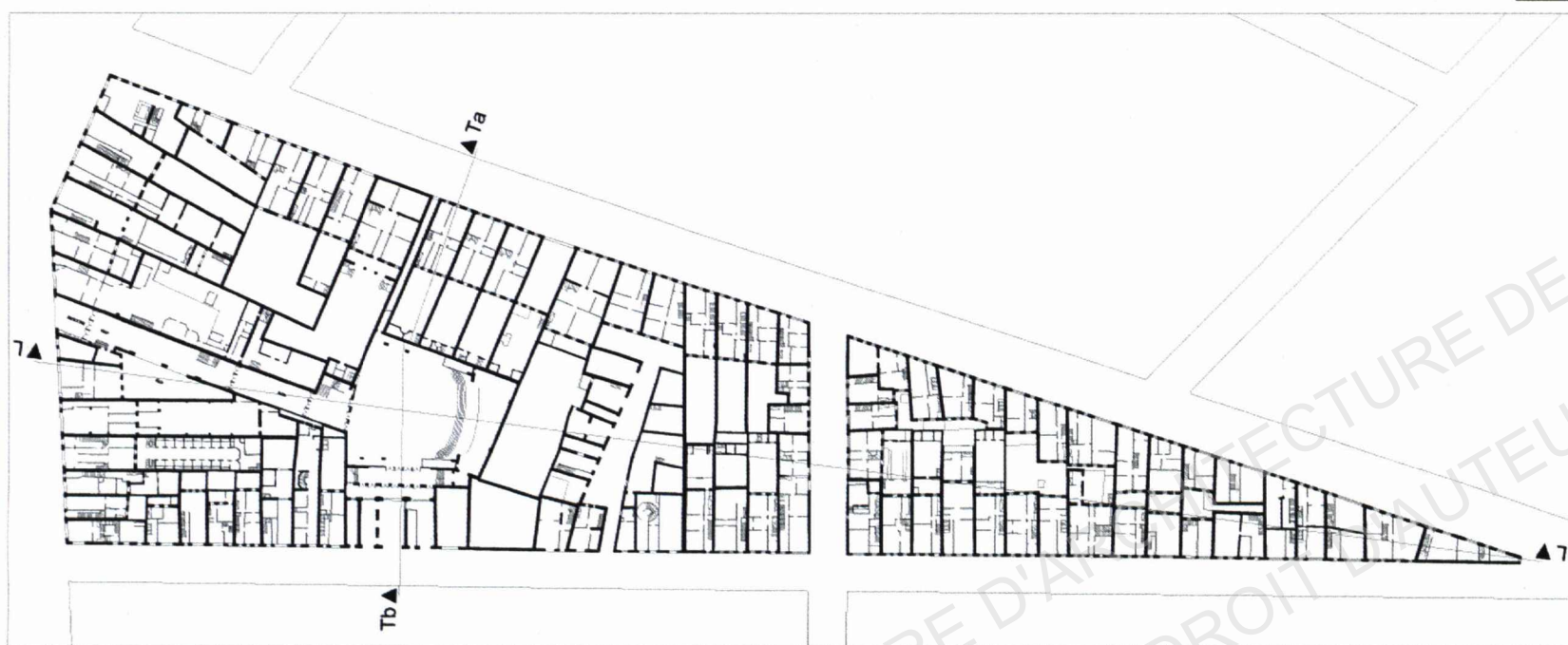


situation

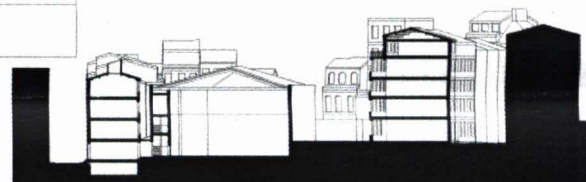




PLAN RDCH ET COUPE ECURIES 1920-1/500



PLAN RDCH ET COUPE ODEON 1950-1/500



II. état des lieux



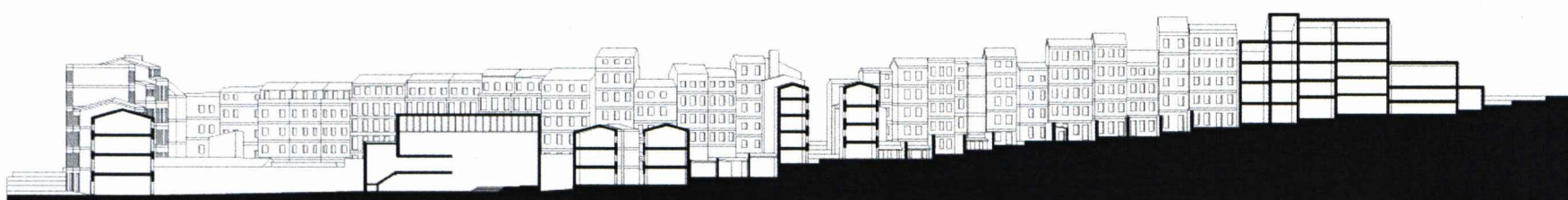
ELEVATION CANEBIERE-1/500

ELEVATION CURIOL-1/500

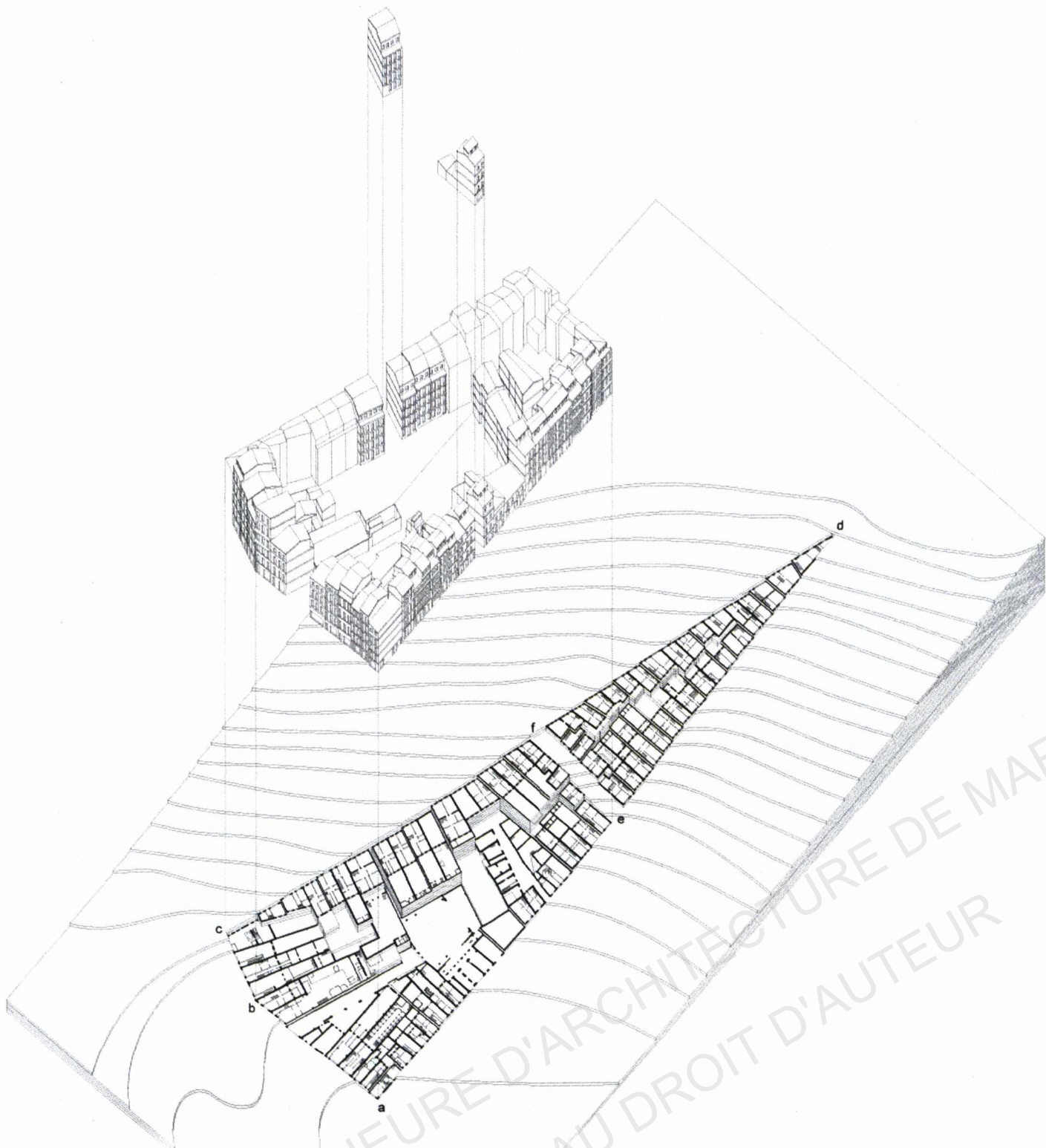


ELEVATION THIERS-1/500

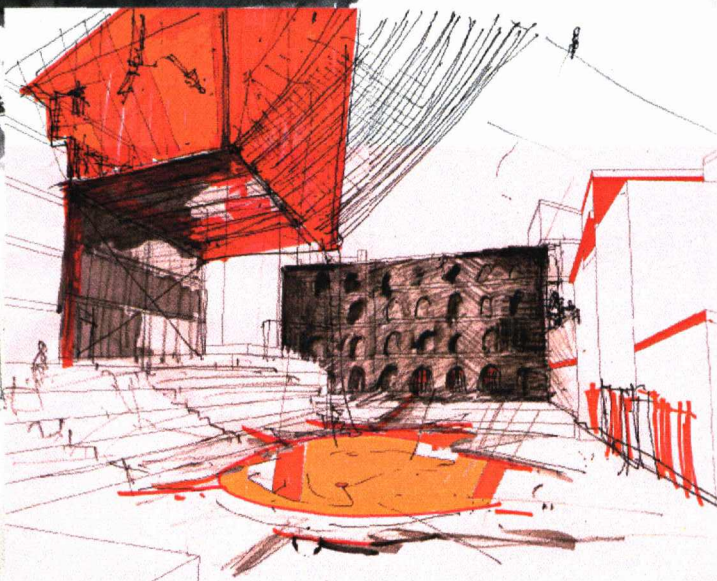
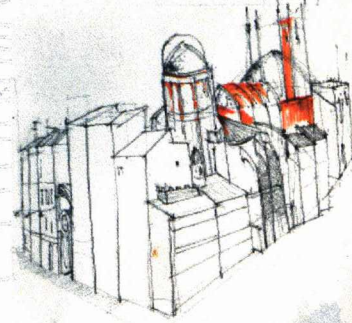
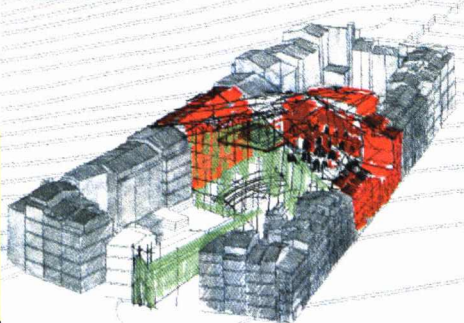
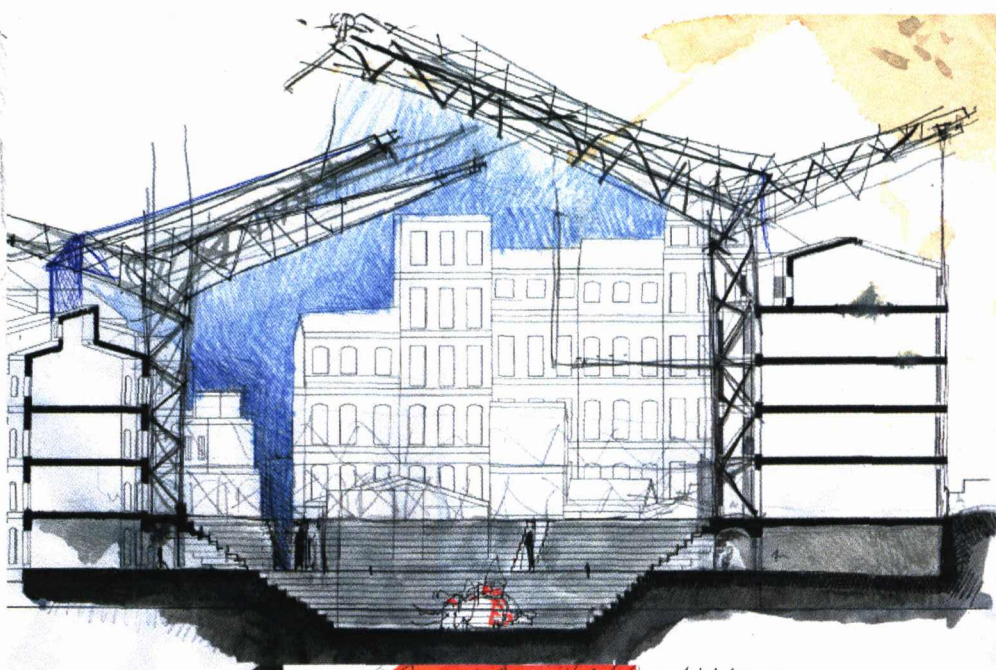
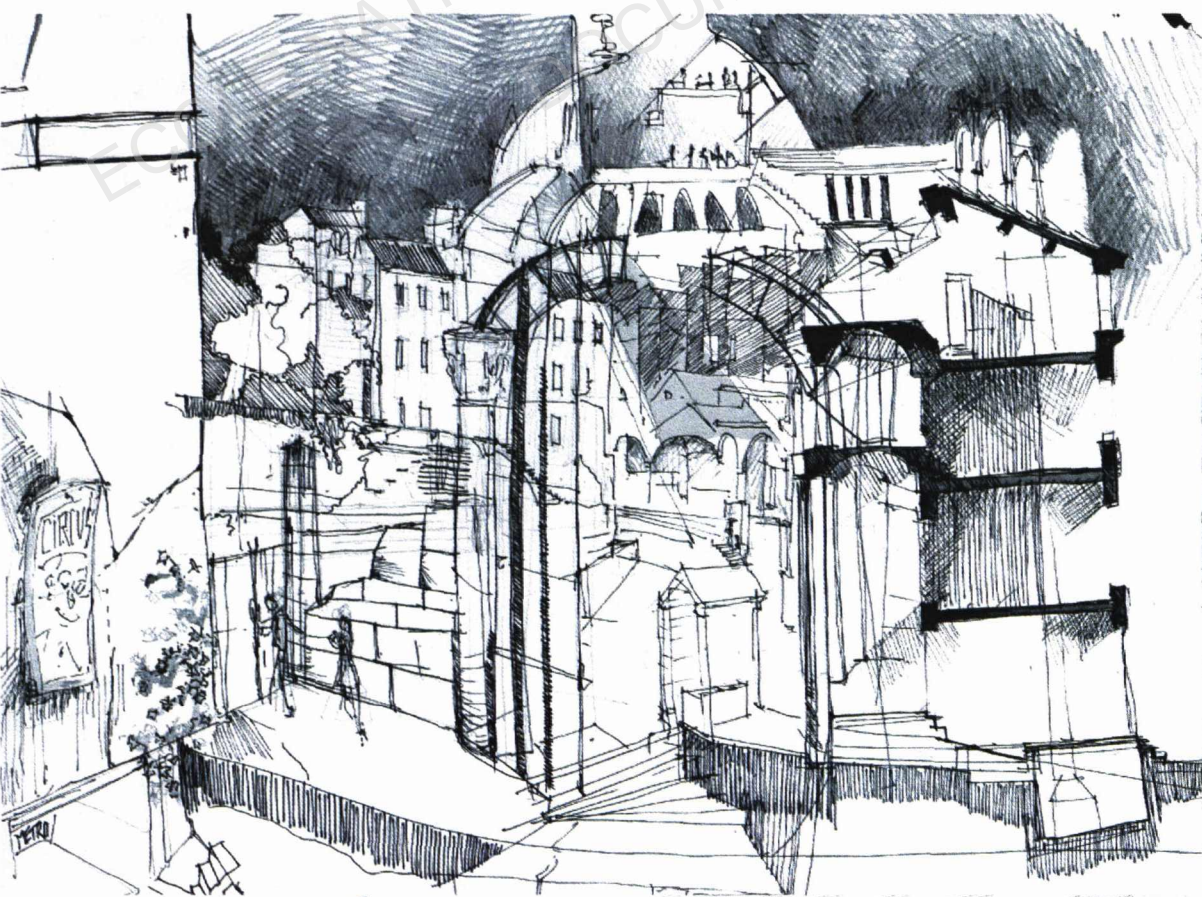
COUPE LONGITUDINALE-1/500

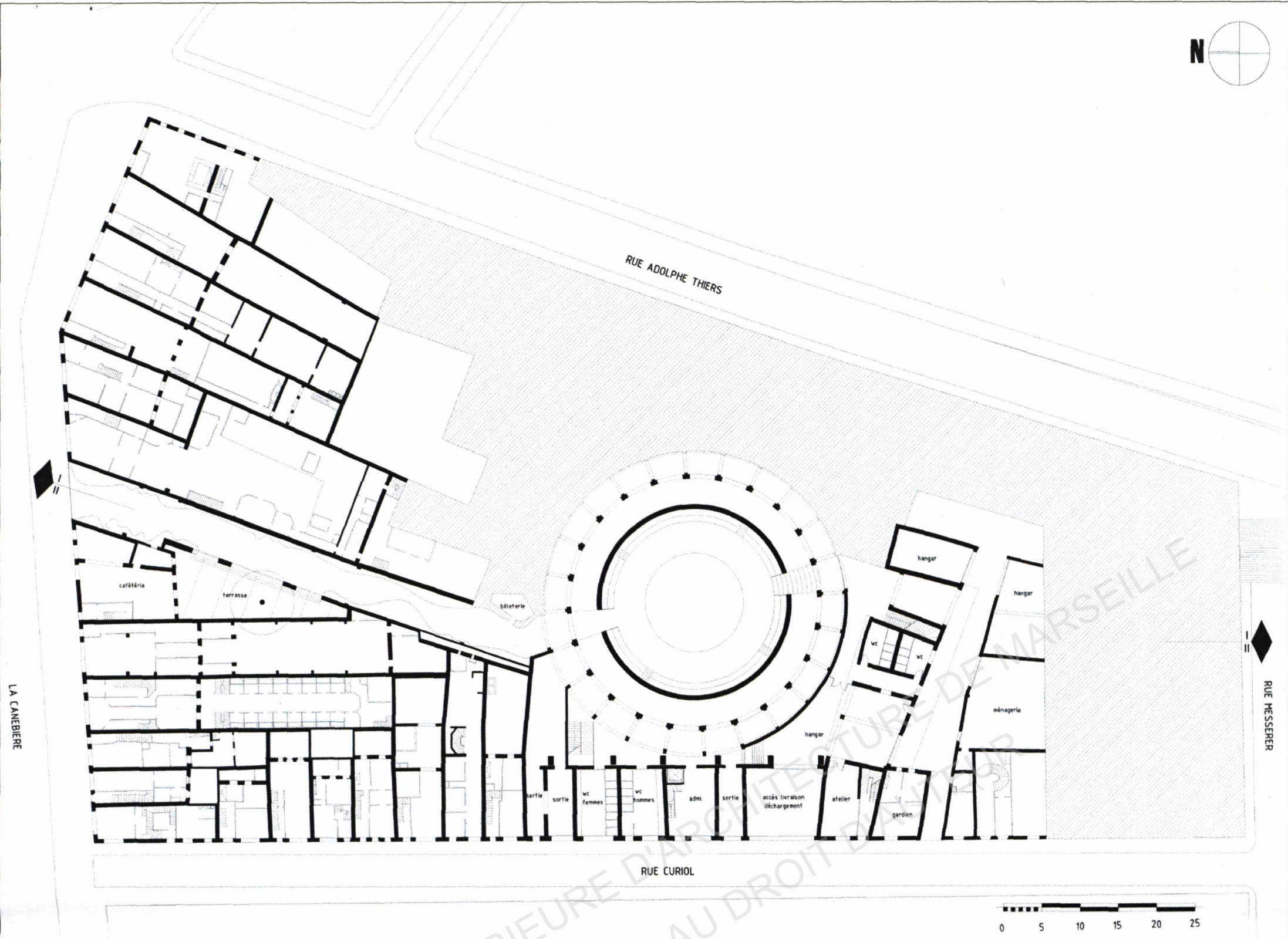


CIRCUS.



intentions





PLAN RDCH

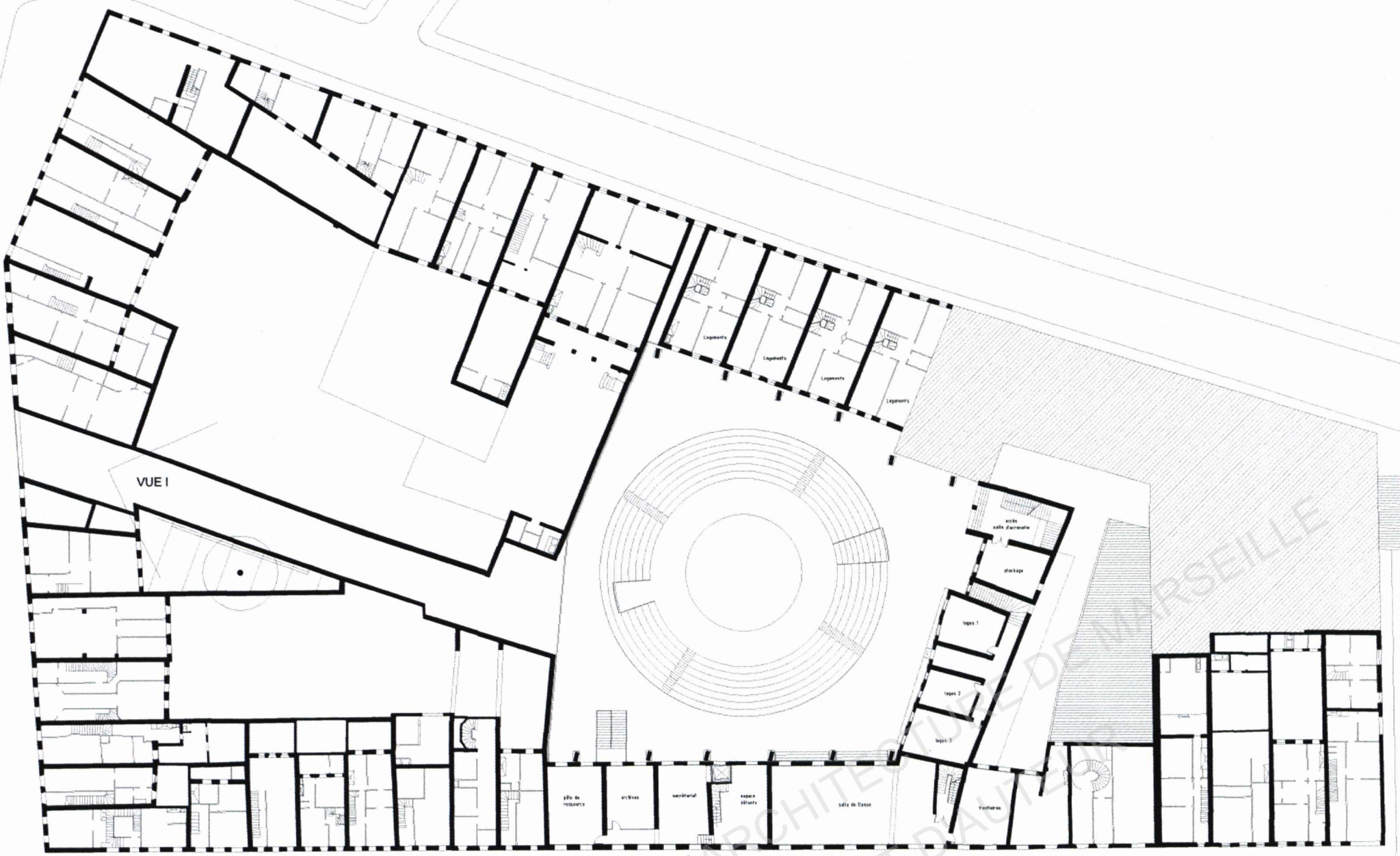
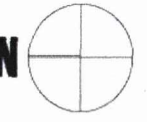
IVth projet



COUPE I 1/200

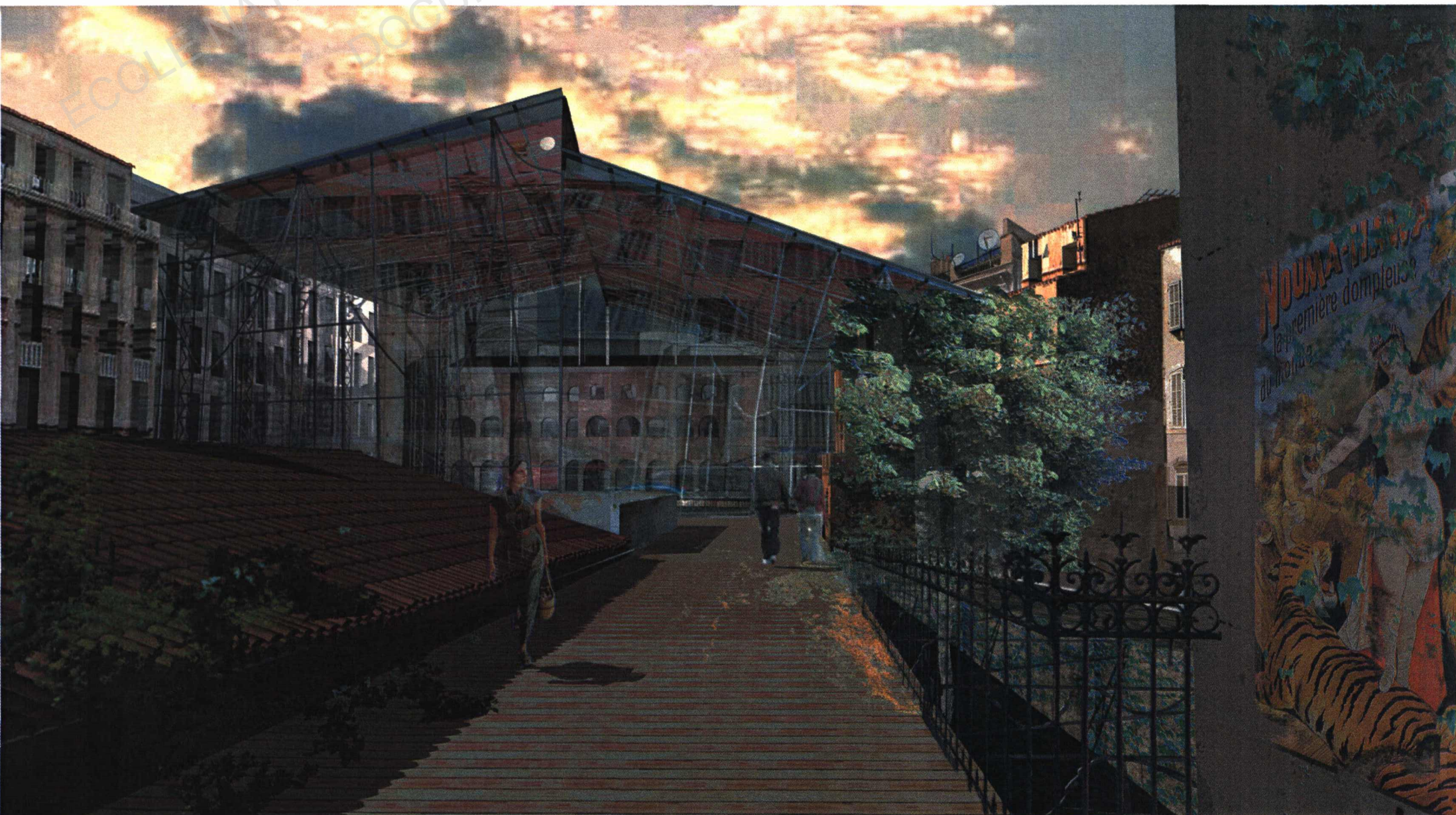


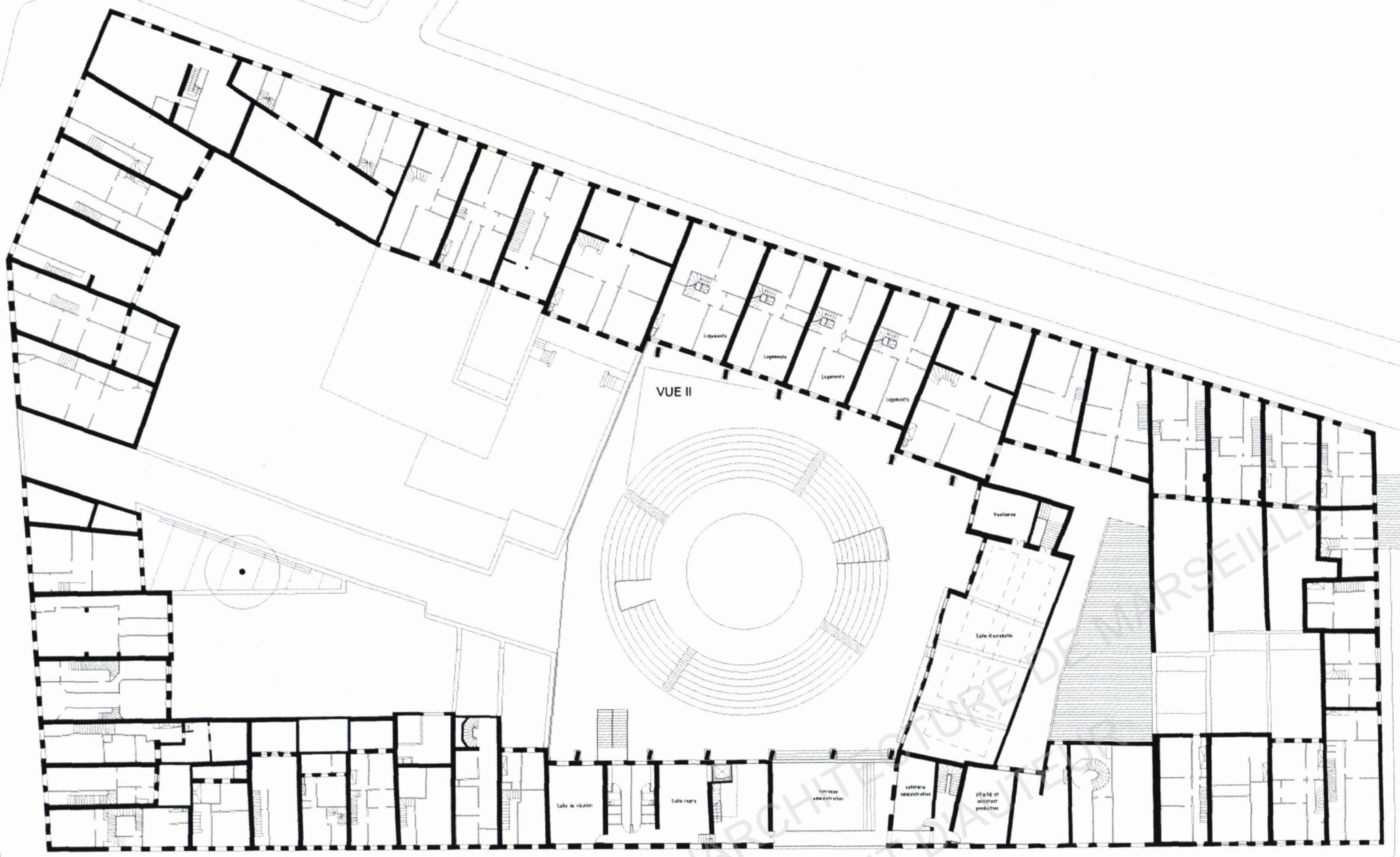
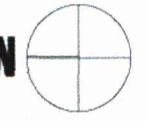
COUPE II 1/200



PLAN R+1

V.

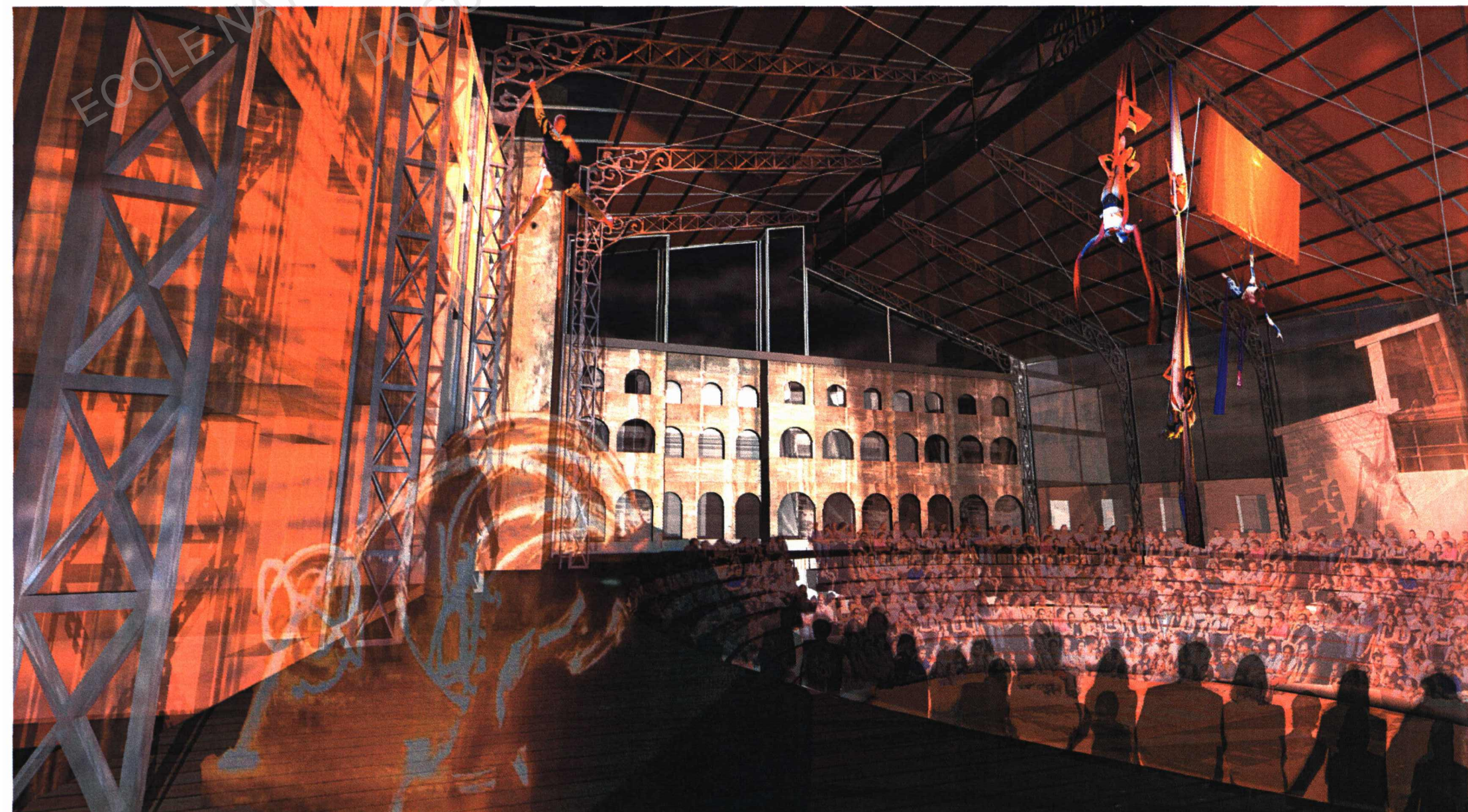




0 5 10 15 20 25

PLAN R+2

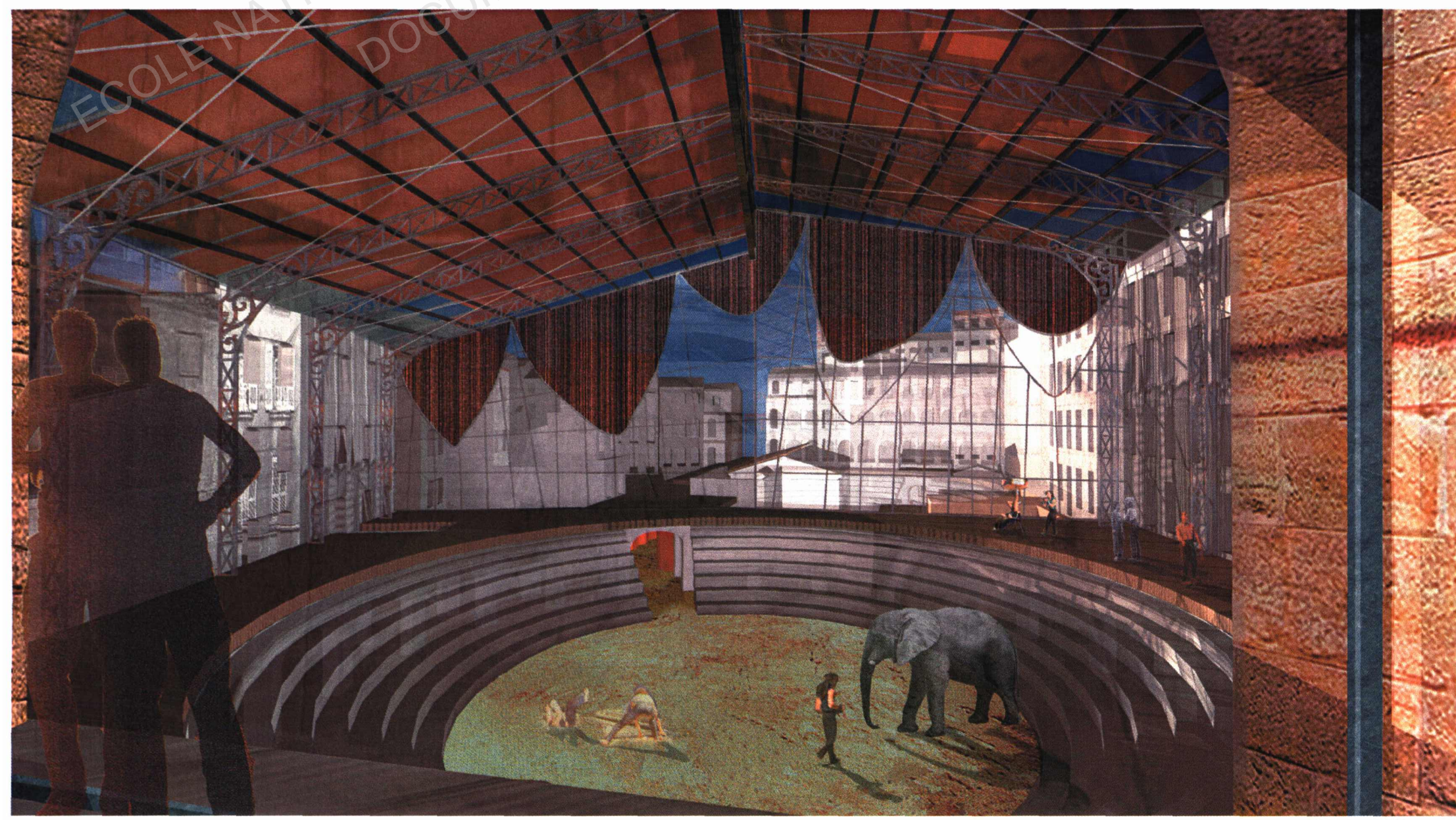
VI.

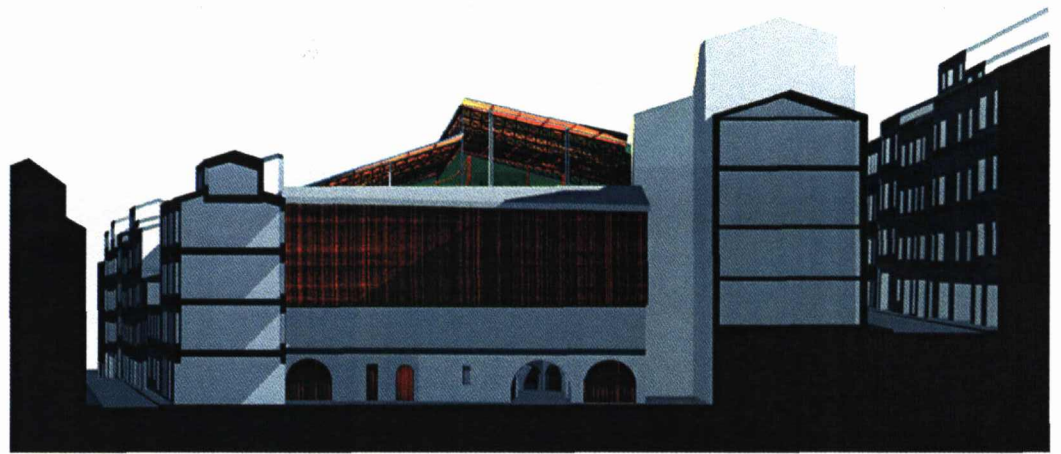
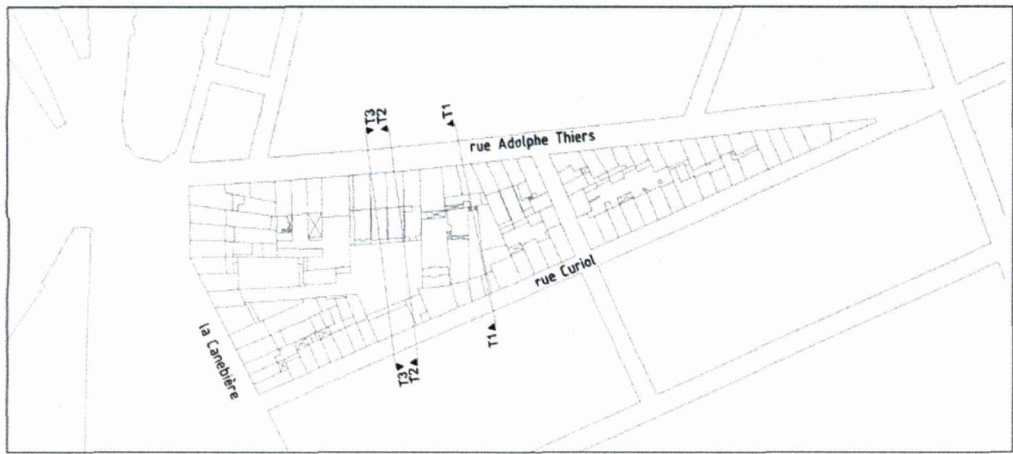




VII.

VII.

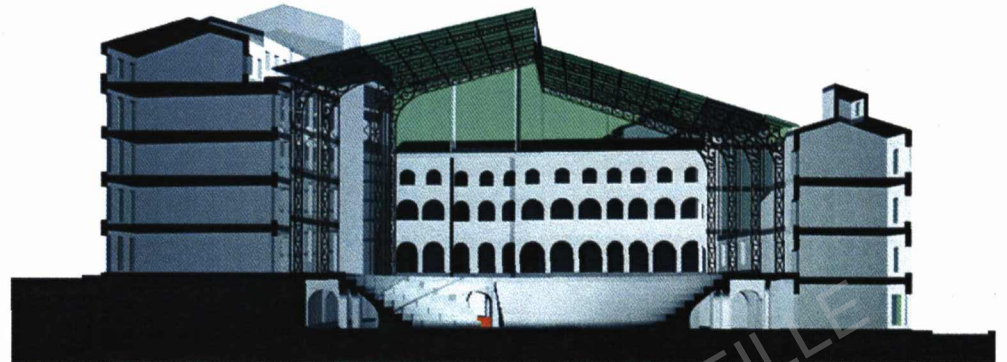




COUPE T1 1/200



COUPE T2 1/200

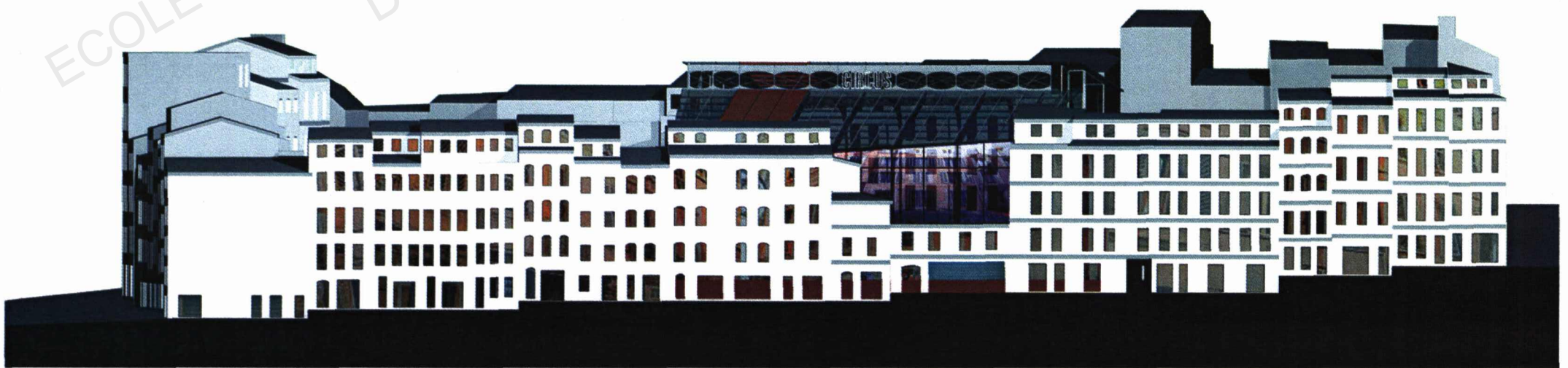


COUPE T3 1/200



ELEVATION CANEBIERE 1/200

VIII.



ELEVATIONS RUE THIERS ET RUE CURIOL 1/200

