

Article

« Le nouveau cirque américain »

Ernest Albrecht

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 32, 2002, p. 37-46.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041503ar>

DOI: 10.7202/041503ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Ernest Albrecht

Le nouveau cirque américain

L' époque que la plupart des historiens appellent l'âge d'or du cirque américain se situe entre 1870 et 1915. Le cirque en Amérique était alors une glorieuse incarnation de la devise officieuse des États-Unis : All New This Year. Bigger and Better than Ever. En ce temps-là, le cirque était aussi pratiquement la seule expression culturelle – tant élitiste que populaire – à laquelle la vaste majorité du public américain était exposée. Son déclin, dans les années qui suivirent, ne fut interrompu qu'une fois, en 1942, quand le cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey, sous la direction de John Ringling North, succomba à ce que l'on pourrait appeler un besoin soudain de créer quelque chose qui ressemblerait à de... l'art. Lors de cette saison mémorable, North amena au cirque une exceptionnelle constellation de talents venus de la musique, de la danse et du théâtre : Igor Stravinski et George Balanchine collaborèrent à la pantomime *Le ballet des éléphants* ; John Murray Anderson, célèbre pour ses somptueuses productions à Broadway, mit en scène le spectacle tout entier ; Miles White, lui, s'occupa des costumes, des chars de parade, des décors, et même de la couleur de la sciure. Mais cette tentative de donner au cirque une valeur artistique non encore unanimement admise en faisant appel à des créateurs reconnus n'eut pas le succès escompté. La situation économique difficile força North à annoncer au monde, en 1956, que le cirque américain sous chapiteau était désormais chose du passé. Les efforts de North pour provoquer des changements débouchèrent malgré tout plus tard sur l'éclosion du nouveau cirque américain.

Ce que j'entends par nouveau cirque américain est un courant constitué d'un ensemble de jeunes troupes ayant pour objectif commun de réinventer le cirque en vue de le faire reconnaître comme une véritable forme d'art au même titre que la musique, la danse et le théâtre. Cet ensemble de troupes comprend, entre autres,

aux États-Unis, le Circo dell'Arte de New York, le Pickle Family Circus de San Francisco, le Big Apple Circus de New York, le Circus Flora de Saint-Louis et le Circus Sarasota de Sarasota. Au Canada, il existe également des nouveaux cirques comme le Cirque du Soleil de Baie-Saint-Paul et le Cirque Éloïze des Îles-de-la-Madeleine. Un bref portrait de ces troupes servira à donner un aperçu du courant du nouveau cirque en Amérique. Les informations fournies sont des données de première main qui révèlent les transformations qu'a subies le cirque, transformations qu'on ne peut comprendre sans tenir compte du contexte sociohistorique et culturel dans lequel le cirque américain a évolué.

Le contexte américain des années 1960–1970

Après la concurrence que lui firent la télévision et le cinéma, le cirque se trouva aux prises avec bien d'autres problèmes. Dans les années 1960 et 1970, il y eut, notamment, la guerre du Viêt-Nam qui garda les gens chez eux, et l'avancement de la contre-culture qui rejeta pratiquement tout ce qui traduisait les valeurs traditionnelles américaines, y compris le *three-ring circus*.

Le cirque déployé simultanément sur trois pistes apparaissait, en effet, comme un spectacle douteux. La multiplicité des pistes était perçue comme le symbole de la corruption de tout ce qui était originellement bon au cirque dans sa forme la plus pure, une forme que, dans les années 1960 et 1970, on croyait encore pouvoir retrouver en Europe et en Union soviétique. Au cirque soviétique, par exemple, les exploits des artistes n'étaient pas considérés comme de simples curiosités. Ils étaient l'illustration même de la condition humaine et l'expression du désir universel qu'a l'homme de transcender ses propres limites.

Toujours à cette époque, le cirque, en voie d'être reconnu comme une activité artistique, n'était pas la seule forme d'expression en mutation. Le théâtre également cherchait à se renouveler et, pour y parvenir, faisait appel au cirque. En fait, historiquement, c'est peut-être le théâtre qui vit d'abord le potentiel de l'union des deux formes : théâtre et cirque.

La découverte du potentiel esthétique du cirque par des créateurs issus de l'univers du théâtre remonte toutefois bien avant les années 1960 et 1970. Le metteur en scène russe N. Zymovjev remarqua, en effet, que les producteurs russes qui cherchaient des styles inédits de présentation scénique commencèrent à s'intéresser au cirque dès le début de la révolution bolchevique. Cela dit, les changements qui s'opérèrent au cirque américain donnèrent le jour à plusieurs troupes que l'on qualifie de nouveaux cirques.

Quelques troupes fondatrices

À l'heure actuelle, il est presque impossible de recenser toutes les troupes qui relèvent du courant du nouveau cirque. Mener des recherches sur ce courant est d'autant plus complexe que des compagnies voient le jour à tout instant, et pour ne donner parfois que quelques représentations, histoire de susciter un événement. Par conséquent, il sera strictement question ici des premières troupes américaines, celles auxquelles on doit le renouveau des arts du cirque de ce côté de l'Atlantique. Ces troupes ont réussi à changer le cours de l'histoire du cirque en mélangeant théâtre et cirque, une combinaison sur laquelle je mettrai l'accent. Autrement dit, mon objectif n'est pas de procéder à une analyse du contenu des spectacles des nouveaux cirques, mais bien de rendre compte d'un phénomène, celui de la multiplication des cirques qui empruntent aux autres genres artistiques, particulièrement aux « arts » de la scène, en Amérique.

Le Circo dell'Arte et la commedia dell'arte

Un des pionniers du nouveau cirque fut Hovey Burgess, qui enseignait les techniques du cirque dans le programme d'art dramatique de l'Université de New York. Son souhait était de combiner ses deux passions, la *commedia dell'arte* et le cirque, en une seule forme d'expression artistique. Les membres de sa compagnie, le Circo dell'Arte, ont porté les costumes de la *commedia dell'arte* et se sont livrés à des exercices de cirque traditionnels dans les parcs de New York, entre 1968 et 1969. Puis plusieurs membres de la troupe – Larry Pisoni, Judy Finelli et Cecil MacKinnon – sont allés travailler dans d'autres compagnies qui continuèrent le projet de Burgess.

Ces personnes qui ont contribué à la naissance des nouveaux cirques américains en mélangeant théâtre et cirque possédaient des biographies étonnamment similaires. Pas une n'était issue d'une famille de cirque¹. Certes, quelques-unes avaient été initiées au *show business*, mais la majorité venait d'horizons divers, qui n'avaient

1. Les fondateurs des nouveaux cirques n'étant pas pour la plupart des enfants de la balle, ils ont appris les disciplines du cirque dans la rue ou dans les écoles de cirque. Bien sûr, c'est connu, le plus professionnel des programmes de formation dans les arts du cirque est offert par l'École nationale de cirque basée à Montréal, au Québec. Les élèves de cette école sont de futurs professionnels, et leurs formateurs sont, chacun dans leur discipline, des spécialistes de très haut calibre qui viennent des quatre coins de la planète. Après l'École nationale de cirque de Montréal, c'est le Circus Center de San Francisco, en Californie, qui est le lieu de formation le plus important. Cependant, ses élèves ne sont pas nécessairement de futurs professionnels et plusieurs n'entreront jamais dans la profession. Par ailleurs, la situation économique de la Russie a forcé de nombreux artistes de cirque à quitter leur pays pour survivre. Plusieurs d'entre eux se sont installés aux États-Unis où ils enseignent dans des Youth Circus (cirques de jeunes). L'influence du nouveau cirque n'a jamais été mieux mise en évidence que dans le spectacle présenté par la American Youth Circus Organization (AYCO) à Sarasota, en Floride, durant l'été 2001. Dans ce spectacle, presque

rien à voir avec le cirque, et appartenait à la classe moyenne. Les cirques qu'elles ont créés reflètent d'ailleurs les valeurs de cette classe.

Tous ces précurseurs sont cultivés. Ils ont beaucoup lu et ont tiré leur inspiration d'une mosaïque d'expériences culturelles. Ils ont aussi un sens politique aigu, et les turbulentes années 1970 en ont fait des partisans du changement. Comme la plupart des révolutions, la leur commença dans la rue, d'abord avec Burgess, puis avec le Pickle Family Circus, ce dernier étant, à mon sens, le premier nouveau cirque américain complètement abouti.

Le Pickle Family Circus et l'incorporation de clowneries dans un cadre théâtral

Fondé en 1975 par Larry Pisoni, Peggy Snider et Cecil MacKinnon, le Pickle Family Circus, à l'instar de beaucoup de nouveaux cirques, commença ses activités en tant qu'entreprise à but non lucratif² et, surtout, proposa des spectacles sans animaux. Effectivement, au Pickle Family Circus, ce sont les personnages clownesques qui sont les véritables vedettes. Pisoni faisait lui-même partie d'un trio avec Bill Irwin et Geoff Hoyle. Quand ce trio se sépara, les trois hommes prirent des chemins qui les conduisirent jusque sur les scènes de théâtres, y compris sur celles de Broadway, à New York. Ainsi eurent-ils l'occasion d'incorporer leurs clowneries dans un cadre théâtral.

Le Pickle Family Circus a traversé des moments difficiles, à tel point que la compagnie a dû déposer son bilan. Peu après, elle fut reconstituée sous le nom de New Pickle Circus, avec un autre directeur artistique et une nouvelle équipe de gestion. Le New Pickle Circus donnait ses représentations exclusivement dans des salles de théâtre, au lieu de l'arène à ciel ouvert qui avait été le cadre du Pickle Family Circus. Pas plus tard qu'en 2001, le New Pickle Circus a été racheté par la San Francisco School of Circus Arts, qui en fit aussitôt le Circus Center. Ainsi, le New Pickle Circus s'est transformé en un centre de formation de jeunes artistes de cirque aux États-Unis. Son professeur principal, Lu Yi, vint aux États-Unis spécifiquement pour travailler à l'école de San Francisco, après avoir passé une saison au Big Apple Circus avec la troupe acrobatique de Nanjing, dont il était le directeur.

tous les numéros utilisaient une musique qui était fort éloignée du répertoire familier des cirques d'antan. Tous suivaient aussi une écriture chorégraphique comme celle qu'on a l'habitude de voir au Cirque du Soleil. De plus, presque aucun des jeunes artistes n'avait fréquenté le milieu traditionnel du cirque avant d'entreprendre l'apprentissage des disciplines de la piste, si ce n'est en tant que spectateurs.

2. Il recevait des fonds des secteurs public et privé en complément de ses recettes.

Le Big Apple Circus et la thématization des spectacles de cirque

Le Big Apple Circus émergea en 1977. Il fut créé par Paul Binder et Michael Christensen qui avaient fait leurs armes à la San Francisco Mime Troupe. Alors qu'ils jonglaient sur les places publiques des Vieux-pays au milieu des années 1970, ils furent exposés au mouvement de renaissance du cirque en Europe, qui précéda de peu celui en Amérique. Dès leur retour aux États-Unis en 1977, Binder et Christensen cherchèrent du financement pour créer un cirque et une école à New York. Au départ ce devait être un cirque classique à une piste, comme c'est la tradition en Europe, pour concentrer l'attention des spectateurs sur la virtuosité des acrobates. Ils s'associèrent dans cette entreprise à un groupe de jeunes artistes qui comprenait Michael Moshen, Jessica Hentoff, Warren Beacon et le couple de clowns-acrobates russes Nina Krasavina et Gregory Fedin³. Depuis, tous ces artistes ont quitté le Big Apple Circus, mais ils ont continué de travailler dans le milieu. Certains, comme Moshen, ont acquis une réputation internationale ; d'autres, comme Hentoff, cessèrent de se produire sur la piste pour concevoir des programmes d'enseignement des disciplines du cirque.

Après quelques années difficiles, le Big Apple Circus décrocha un engagement pour le temps des Fêtes, au prestigieux Lincoln Center de New York, en 1981. Ce contrat lui a apporté une reconnaissance publique et une certaine sécurité financière. C'est dans ces circonstances favorables qu'il commença à organiser des productions autour d'un thème comme les Mille et une nuits, le cirque chinois, le Wild West, le cirque de la Belle époque, etc. Ces thèmes étaient illustrés par la décoration, par un prologue et par un choix de numéros spécifiques présentés par des artistes invités.

Bien qu'il eût toujours atteint un haut degré de théâtralité dans ses concepts visuels, et contrairement à plusieurs nouveaux cirques français et québécois qui tentaient d'introduire un fil conducteur dans leurs représentations, le Big Apple Circus n'avait pas l'habitude d'intégrer une intrigue dans ses spectacles. Binder pensait que le cirque, qui est un spectacle essentiellement non verbal, n'était pas très propice à une telle approche. Pourtant, le Big Apple Circus essaya tout de même d'élargir son marché en produisant sous chapiteau une version scénique d'un de ses spectacles. Intitulé *Oops! The Big Apple Circus Stage Show*, ce spectacle fut la plus théâtrale de toutes les productions de la compagnie, d'abord parce qu'il était mis en scène pour le théâtre et, ensuite, parce qu'il comprenait un scénario, quoique

3. Krasavina et Fedin servaient en plus d'entraîneurs.

menu, dont les droits avaient été acquis de Jeff Jenkins et Julie Greenberg, à la tête du *Midnight Circus* de Chicago⁴. Le spectacle racontait l'histoire d'une troupe de cirque et d'une compagnie d'acteurs jouant du Shakespeare qui se retrouvaient au poste le même soir dans le même théâtre. Tous partageaient la scène, les uns s'inspirant des autres.

Le metteur en scène de ce spectacle, Tony Walton, était arrivé au cirque par le théâtre, où sa réputation de décorateur était bien établie et lui avait valu de nombreuses récompenses, dont un Oscar, un Tony et un Emmy. Le scénario du spectacle était l'œuvre de Walton et de Michael Christensen. Malgré son expérience théâtrale, Walton ne réussit pas complètement à empêcher le spectacle de traiter le scénario comme une sorte d'élément superfétatoire. Les meilleurs moments du spectacle demeuraient les numéros individuels. Les intrigues des spectacles du *Circus Flora*, elles, parviendront mieux à mettre les numéros en valeur.

Le Circus Flora et l'introduction d'une intrigue pour lier les numéros

Créé par Ivor David Balding en 1986, le *Circus Flora*⁵, un cirque à une piste comme presque tous les cirques dont il est question dans cet article, a constamment essayé d'asseoir les numéros de ses productions sur une intrigue. Cecil MacKinnon, une ancienne du *Circo dell'Arte* et du *Pickle Family Circus*, a signé et mis en scène chacune de ses productions qui ont beaucoup en commun avec le *folk art*. MacKinnon y participe en tant que Yoyo, un clown qui assure la partie narrative et fait avancer l'action entre les numéros. Cette partie narrative, avec suspense et dénouement, a presque toujours le cirque comme sujet principal.

Le problème avec la plupart des cirques qui tentent d'incorporer une intrigue dans leurs spectacles est que l'anecdote racontée varie rarement : quelqu'un s'endort et aboutit dans un univers peuplé de créatures qui ressemblent étrangement à des artistes de cirque. En faisant du cirque le sujet de l'intrigue, MacKinnon a voulu éviter ce genre de lieux communs que le *Cirque du Soleil* a plus d'une fois exploité et qui a été repris par maintes compagnies.

4. Jenkins et Greenberg engageaient à la fois des comédiens et des acrobates. Ainsi, leur production *All the World's a Stage* intégrait brillamment le théâtre et le cirque. Les deux « arts » s'enrichissaient l'un et l'autre, ce qui n'est pas le cas bien trop souvent, l'intrigue ou le jeu reléguant au second plan les techniques du cirque. De trop nombreux conflits entre les membres de la troupe poussèrent malheureusement le couple à fermer les portes du *Midnight Circus*.

5. L'éléphant *Flora*, qui a donné son nom au cirque, joue son propre rôle dans les spectacles de cette troupe.

Le Cirque du Soleil et son influence

Les spectacles du Cirque du Soleil fourmillent d'images abstraites ou surréalistes qui restent ouvertes aux interprétations et provoquent des discussions, voire des controverses – ce qui l'a conduit à être surnommé « the thinking man's circus » (« le cirque des intellectuels »), aux États-Unis. Le Cirque du Soleil ne demande, en effet, à personne de laisser son intelligence au vestiaire et s'adresse autant sinon plus aux adultes qu'aux enfants.

Il est impossible de sous-estimer le retentissement énorme qu'a eu le Cirque du Soleil en Amérique du Nord, depuis sa création en 1984. Aux États-Unis, on peut retrouver des traces de son influence dans les spectacles du cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey. Certes, ce dernier continue de se servir des animaux, mais parfois, à l'instar du Cirque du Soleil, il introduit ses numéros dans un concept unificateur. Pour ce faire, il commande de la musique composée spécialement pour chaque production ; il charge un spécialiste de dessiner des costumes qui participent à l'unité d'ensemble ; et il réclame des éclairages pouvant rivaliser avec ceux de n'importe quel concert rock. Autrement dit, les effets de mise en scène sont recherchés tout au long de la représentation, au lieu d'être uniquement limités à quelques numéros.

On pourrait évidemment rétorquer que de tels changements seraient survenus avec ou sans le Cirque du Soleil, car il est évident que la technologie à laquelle ont accès les concepteurs d'éclairages, par exemple, a considérablement évolué au cours des dernières décennies. Quoi qu'il en soit, Kenneth Feld, le président et le producteur de Ringling Bros. and Barnum & Bailey, a toujours pris grand soin de garder ses spectacles en symbiose avec les tendances du moment, tendances qu'insufflent pour beaucoup le Cirque du Soleil, il faut le reconnaître. De plus, Feld a certainement été intéressé par les possibilités d'expansion commerciale dans les marchés identifiés par le Cirque du Soleil, surtout celui des adultes de la classe moyenne, qui n'avait pas encore été exploité par le Ringling Bros. and Barnum & Bailey. Résultat : Feld a conçu *Barnum's Kaleidoscope*, un spectacle de cirque sur une seule piste, qui combine le meilleur des cirques européens sur le plan des artistes, comme Roncalli, avec le meilleur des cirques américains sur le plan des sources d'inspiration, comme le Big Apple Circus et le Cirque du Soleil.

Barnum's Kaleidoscope alignait, avec une grande exubérance, des artistes magnifiquement costumés par Pascal Jacob. Un des personnages principaux était interprété par le clown soliste David Larible. Le spectacle fut bien accueilli par les

critiques, mais n'a pas atteint suffisamment le cœur du public en général. Le cirque dut donc interrompre sa tournée après moins de deux saisons sur la route.

Nonobstant cette dure réalité, on doit reconnaître que le Cirque du Soleil a encouragé des troupes traditionnelles à revoir leur approche de la musique, des chorégraphies et des éclairages. Mieux, il a permis l'éclosion d'un bon nombre de troupes qui l'ont choisi pour modèle. Aux États-Unis, le Cirque du Soleil a si bonne presse que des troupes américaines francisent carrément leur raison sociale (en y inscrivant le mot *cirque* au lieu de *circus*) afin que le public s'imagine qu'elles proviennent du Québec, une province canadienne qui a donné le jour à plusieurs nouveaux cirques : le Cirque Éloïze est un de ceux-là.

Le Cirque Éloïze et la musique

Le Cirque Éloïze est un descendant du Cirque du Soleil, mais il a définitivement choisi de suivre sa propre voie. Un de ses rares points communs avec le Cirque du Soleil tient dans le fait que certains de ses fondateurs y ont déjà travaillé. À part cela, le Cirque Éloïze a sa propre personnalité et se produit presque exclusivement sur des scènes de théâtre.

Plus qu'aucun autre cirque nord-américain, le Cirque Éloïze a su intégrer ses musiciens dans ses spectacles. L'orchestre ne sert pas chez lui de toile de fond. Les musiciens y sont plutôt membres à part entière de la compagnie et se mêlent à l'action : ils participent à certains numéros ou, sinon, restent en scène pendant la représentation pour assister les acrobates ou interagir avec eux.

Une des contributions des nouveaux cirques dans le développement des arts de la piste a été leur utilisation continue et extensive de la musique spécialement composée pour leurs spectacles. De plus en plus, cette musique est jouée en direct par un orchestre comme cela se faisait autrefois. Le Cirque Éloïze a même déjà produit un spectacle, *Circus Orchestra*, avec la participation d'un orchestre symphonique. Cependant, à cette occasion, il a relégué l'orchestre à l'arrière-plan pour mettre l'accent sur les danseurs. Chez tous les nouveaux cirques, la danse est utilisée pour éviter les temps morts et garder l'attention des spectateurs. Parfois elle lie les numéros, parfois elle se contente de les dynamiser, comme c'est le cas dans certains spectacles du Circus Sarasota.

Le Circus Sarasota et la danse

Le Circus Sarasota est basé à Sarasota, en Floride. À l'origine, en 1997, Pedro Reis et Dolly Jacobs⁶ avaient l'intention de fonder un centre international de formation en disciplines du cirque. Le manque de financement eut tôt fait de les convaincre de produire un spectacle de cirque pour ramasser les fonds qui leur étaient nécessaires. Le spectacle monté pour l'occasion finit par prendre davantage d'importance que le projet de départ.

Reis est de plus en plus intéressé par la combinaison du cirque avec d'autres formes d'art – mais à l'intérieur d'un numéro plutôt que dans l'ensemble du spectacle. Dans une récente production, un écuyer de haute école faisait ses exercices en parallèle avec un danseur de flamenco et, durant un numéro de trapèze volant, un couple de danseurs virevoltait sur une valse viennoise. C'est un pas de plus vers le mariage des arts du cirque et des autres arts du spectacle.

* * *

Les années 1960 et 1970 préparèrent l'éclosion des nouveaux cirques en Amérique. Parmi les instigateurs de ce qui devint un courant de reconnaissance des « arts » du cirque, on compte Hovey Burgess, Larry Pisoni, Peggy Snider, Cecil MacKinnon, Paul Binder, Michael Christensen, Guy Laliberté, et bien d'autres. Ces personnes venues d'horizons divers, y compris du théâtre, répudiaient la façon dont les valeurs américaines avaient corrompu des traditions plus pures parce que plus anciennes. L'état déprimant du *three-ring circus* les rendait impatientes de faire quelque chose de différent.

Les cirques qu'elles ont imaginés n'ont pour la plupart pas d'animaux. La piste unique et la scène sont les aires de jeu. Les nouveaux cirques recherchent en outre plus que jamais les effets de mise en scène et poussent l'audace jusqu'à introduire une intrigue plus ou moins bien ficelée, il faut le dire, pour justifier l'enchaînement des numéros.

Beaucoup d'événements se sont donc produits depuis les premières tentatives de John Ringling North. Ces événements résultent d'un processus de consécration. C'est que, en percevant le cirque comme un art, voire comme un art majeur, les fondateurs du nouveau cirque ne se gênèrent pas pour le mêler avec d'autres

6. Pedro Reis, acrobate aérien sud-africain, est devenu depuis peu citoyen des États-Unis. Dolly Jacobs est la fille d'un célèbre clown américain, et elle-même une star internationale des anneaux aériens.

disciplines artistiques comme le théâtre, la musique et la danse. De cette interaction a émergé un éventail d'expériences artistiques dont certaines défient toute catégorisation.

Traduit par Dominique Jando.

On peut dire que depuis ses débuts, vers les 1870, le cirque américain a connu des périodes où il aspirait au grand art et où il empruntait au théâtre des artistes, des techniques et la dramaturgie. Ce n'est qu'en 1975, lorsque des artistes ont abandonné l'idéal américain de la grandeur pour adopter le modèle européen de la piste simple que ce mouvement a connu son véritable essor. Le Big Apple Circus, le Pickle Family Circus, le Cirque du Soleil et Circus Flora ont réussi à théâtraliser le cirque américain. Même le géant du cirque à trois pistes, le Ringling Bros. and Barnum & Bailey, a commencé à donner à ses spectacles une allure plus théâtrale. Le Midnight Circus, Circus Sarasota ainsi que Barnum's Kaleidoscape, entre autres, ont continué à trouver de nouvelles façons d'allier le cirque et le théâtre. Des écoles de cirque ont été fondées afin de fournir aux nouveaux cirques des artistes formés aux nouvelles techniques. Tous visent à faire évoluer le cirque vers la forme d'art à laquelle il a toujours aspiré.

Almost from its very beginning, in the 1870's, the American circus has gone through periods when it aspired to high art and borrowed artists, techniques and dramaturgy from the theatre. It was not until 1975, when certain artists abandoned the all-American ideal that bigger was always better and opted, instead, to model their new circuses after the European model of the one ring circus, that this movement began to gain momentum. The Big Apple Circus, The Pickle Family Circus, Cirque du Soleil, and Circus Flora were leaders in the movement to theatricalize the American circus. Eventually even the three-ring giant, Ringling Bros. and Barnum & Bailey, began to refashion its performance in a more theatrical manner. These early circuses were followed by the Midnight Circus, Circus Sarasota and Barnum's Kaleidoscape, among others, which continued to find new ways of melding circus and theatre. To provide performing artists for these new circuses, new circus schools had to be founded to train the artists in the new style and technique demanded by the new circuses. Together the artists and the various circuses are seeking to have the circus evolve into the unique art form it has always hoped to be.

Ernest Albrecht est l'auteur des ouvrages A Ringling By Any Other Name et The New American Circus. Il est aussi rédacteur de Spectacle, une revue trimestrielle sur les arts du cirque qui a une portée internationale. Il a écrit de nombreux articles pour des revues spécialisées partout au monde, dont Circus Zeitung, Planet Circus, Le Cirque dans l'Univers et Bandwagon ainsi que pour The American National Biography et l'Encyclopedia of American Folk Art. Il a présenté des conférences au Circus World Museum, au Ringling Museum of Art et au Lincoln Center for the Performing Arts.