



HAL
open science

Le rire au cirque : vive les clowns

Marie-Ève Thérenty

► **To cite this version:**

Marie-Ève Thérenty. Le rire au cirque : vive les clowns. Matthieu Letourneux; Alain Vaillant. L'Empire du rire XIXe-XXIe siècles, CNRS éditions, pp.689-703, 2021, 9782271125262. hal-04481364

HAL Id: hal-04481364

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04481364>

Submitted on 28 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le rire au cirque : vive les clowns Marie-Ève Thérénty (RIRRA21, UPVM)

Chapitre paru dans Matthieu Letourneux et Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire*, CNRS éditions, 2021, p. 689-703.

Le rire au cirque est essentiellement incarné par le clown, personnage emblématique de la piste, dont la fonction semble avoir été dès l'origine de procurer « une détente à la tension admirative¹ » du spectacle circassien. Le numéro du clown permettrait de décompresser, de ne plus penser à rien en regardant des « grosses farces », avec « coups de pieds, sauts périlleux et culbutes », « qui peuvent être vues et entendues par toutes les oreilles et tous les yeux, sans le moindre danger² », et de rejoindre ainsi un état proche de l'enfance. En fait le rire provoqué par le clown excède ce rôle de détente innocente, il replonge dans la comédie humaine et plus largement il semble incarner avec ce rire outré souvent peint sur son visage les ambiguïtés et les ambivalences du phénomène que ce livre étudie. Effectivement, le clown condense toutes les formes de rire : le rire de contradiction suscité par l'incongruité et l'absurde du personnage et des saynètes qu'il joue, le rire de supériorité stimulé par la piètre allure du clown, le rire mémoriel qui survient lorsque l'archive de l'enfance est convoquée, le rire de défense devant un phénomène effrayant et que l'on met à distance. Contrairement à ce qu'on dit souvent, c'est peut-être ce dernier aspect qui prévaut. Il suffit d'observer de près des numéros de clowns contemporains comme ceux de David Shiner pour s'en convaincre.

Plusieurs vidéos disponibles sur Internet montrent l'un des ressorts irrésistibles de ses numéros comiques : David Shiner enjambant littéralement le parapet puis les spectateurs va chercher ses victimes dans le public avant de les ramener en piste. Dans un de ses sketches les plus connus, il fait jouer un film muet mélodramatique à quatre figurants-spectateurs qu'il maltraite copieusement. Dans une autre séquence, déguisé en samouraï, il feint de découper un spectateur en morceaux après s'être moqué de la taille de son sabre. Enfin, dans un numéro où l'on a honte de rire, il extirpe du public une petite fille qui s'accroche à sa peluche, la trimballe pétrifiée au milieu de la piste et lui arrache son *doudou*. Le rire vient cette fois de ce que l'on ne croit pas ce que l'on voit : un clown qui s'attaque à un tabou en martyrisant un enfant. Ce numéro révèle la violence caractéristique des numéros de clowns qui apparaît aussi si l'on observe des archives de spectacles où l'auguste se fait constamment étriller par le clown blanc. Il permet de comprendre également la profonde ambiguïté de la figure du clown loin des interprétations lénifiantes qui en font uniquement une figure de l'enfance. Rien ne semble moins innocent que ce rire violent, souvent sadique et où, nous le verrons, la mort n'est jamais loin.

Sur le rire au cirque et même sur le clown, la bibliographie académique est assez mince. Depuis les débuts du cirque, l'historiographie a été écrite la plupart du temps par les acteurs eux-mêmes dans leurs mémoires³, par des journalistes spécialisés⁴ ou par des collectionneurs érudits⁵. Les travaux scientifiques apparaissent en France, alors que s'institutionnalisent des *circus studies*, comme en témoignent les excellents livres de Gérard Noiriel sur Chocolat⁶ et les ouvrages collectifs dirigés par Philippe Goudard⁷. Nous allons d'abord tenter de construire sommairement la manière dont le clown comme phénomène comique se construit dans l'histoire, avant de revenir à la grammaire du clown puis de réfléchir aux significations du rire qu'il fait surgir au cirque.

Histoire de quelques grandes silhouettes de clowns

Tous les clowns revendiquent de s'inspirer de leurs prédécesseurs pour fabriquer leur personnage et de s'insérer dans une longue histoire. Elle s'articule autour de quelques grandes trouvailles : le clown écuyer importé d'Angleterre, la distinction entre les clowns acrobates et les clowns bonisseurs, l'invention de l'Auguste, le duo clownesque formé par le clown blanc et l'Auguste, la plus grande liberté créée par la mise en place du trio. Ces inventions se sont cristallisées dans des silhouettes de clowns passés à la postérité pour les fous rires qu'ils ont provoqués chez des générations de spectateurs.

Les histoires du cirque relient généralement la figure du clown à la scène anglaise. Le mot clown lui-même surgit au milieu du XVI^e siècle en Grande-Bretagne pour désigner un lourdaud, une personne dont la figure prête à rire. Cette silhouette reprise au théâtre amuse les spectateurs. Certains clowns élisabéthains sont restés célèbres comme Richard Tarlton (1530-1588) connu pour son physique grossier et pour ses interludes populaires et chantés (*jigs*) ou Will Kemp (c. 1585-1603) ou Robert Armin (c. 1568-1615) qui joue des rôles de fous sages⁸. Ce personnage

¹ Legrand-Chabrier, « Le travail des clowns », *Ce soir*, 31 octobre 1937.

² « Les clowns célèbres », *Le Petit Marseillais*, 10 septembre 1869.

³ Albert Fratellini, *Nous les Fratellini*, Paris, Grasset, 1955 et Grock, *Ma vie de clown*, Pierre Horay, 1957.

⁴ Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Plon, 1889 et Tristan Rémy, *Les Clowns*, Grasset, 2002.

⁵ Signalons le travail remarquable fait par Pascal Jacob dans plusieurs ouvrages dont *Une histoire du cirque*, Seuil, BNF éditions, 2016 et celui de Marika Maynard qui a notamment codirigé avec Philippe Goudard la partie sur les clowns (<http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns>) du site sur les arts du cirque piloté par la BnF et le CNAC.

⁶ *Chocolat clown nègre l'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène*, Bayard, 2012 et *Chocolat, la véritable histoire d'un homme sans nom*, Fayard-Pluriel, 2017.

⁷ Voir notamment Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guérin, *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Presses de la Méditerranée, 2019.

⁸ Voir notamment Yan Brailowsky « *Where's my knave, my fool?* À la recherche du clown élisabéthain » p. 23-40, et Nathalie Vienne-Guerrin, « Le « clown » et ses clones dans le théâtre shakespearien : approche lexicale » p.41-58, dans *Figures du clown, op. cit.*

de clown est intégré ensuite dans la pantomime anglaise : Joseph Grimaldi (1778-1837), élégant et blafard, devient le premier clown illustre notamment célébré par Charles Dickens. Mais réduire le personnage du clown à son origine élisabéthaine serait simpliste : il hérite aussi de toute une tradition comique européenne de la parade de foire à la commedia dell'arte italienne (les *zannis*, Pierrot et Arlequin) sans même évoquer les personnages transgressifs, insolites et maladroits des sociétés dites primitives. Ce type, donc déjà constitué de multiples sources, est intégré au XVIII^e siècle dans les numéros équestres des cirques. En 1785, Philip Astley fait venir en France le clown Billy Saunders, écuyer comique qui fait rire par ses maladresses. Comme seuls les théâtres bénéficient de l'exclusivité du spectacle parlé, ce bouffon de manège ponctue ces facéties acrobatiques de cinq voyelles a,e,i,o,u (en fait : Avez-vous vu ?), inventant le cri de piste, la formule récurrente personnelle, qui identifie chaque clown. Le premier grand clown français à être entré dans la mythologie est Jean-Baptiste Auriol⁹ (1806-1881) qui se produit au Cirque Olympique et au Cirque des Champs-Élysées de 1834 à 1852. C'est un clown sauteur, affublé d'un bonnet à grelots et d'une jaquette à basques qui laisse éclater le caractère potentiellement comique du corps et ponctue chacune de ces acrobaties par un petit cri.

Les clowns du XIX^e siècle développent donc généralement leur numéro drolatique à partir d'un premier apprentissage (équitation, équilibrisme, acrobatie, jonglerie) qu'ils dévoient vers le comique avec le temps. Thomas Kemp (1819-1855) est en réalité un jongleur, Boswell (1826-1859) est originellement équilibriste en haut d'une perche. Avec leurs costumes extravagants, leurs contorsions et leurs grimaces, les clowns peuvent mesurer leur succès aux rires qu'ils déclenchent chez le public.

Je déferais un homme à l'agonie de ne pas rire en présence du clown Kemp : c'est à coup sûr le masque le plus comique, l'allure la plus grotesque, l'amalgame le plus baroque en chair et en peau humaine qui se puisse voir. Il fait rire les écuyers de service, il fait rire les ouvreuses, il fait rire M. Adolphe Franconi lui-même, M. Adolphe Franconi, cette grave chavrière dans l'exercice de ses graves fonctions. Il ferait rire un clown, si un clown anglais pouvait faire rire un clown français, mais la nationalité s'y oppose. Kemp a des chants d'une mélancolie bouffonne, des danses hétéroclites, des poses à faire se damner Grassot. Ce grotesque m'a fait rire à gêner mes voisins. À la première alerte de tristesse, au premier soupçon de *blue devils*, je cours au Cirque-Napoléon. Kemp m'enlèvera cela en soufflant dessus¹⁰.

Quelles que soient leurs véritables origines, après Auriol, les clowns se prétendent anglais, délaissent parfois la souquenille pour l'habit noir et s'expriment jusqu'à la fin du siècle au pire dans un véritable charabia, au mieux avec un accent britannique à couper au couteau. Ainsi, Boswell, face enfarinée, bouche saignante, récitait le monologue d'Hamlet à l'écuyère.

Car à partir de 1864, la loi sur la liberté des spectacles permet au clown de parler sur scène. Les clowns se divisent en deux branches, les clowns gymnastes, à l'instar des Hanlon Lee qui pratiquent la pantomime et les clowns bonisseurs qui parlent au public, manient l'allusion d'actualité dans leurs entrées comme Tony Grice, Billy Hayden (1840-1905), Gerónimo Medrano (1849-1912).

Les six puis cinq frères Hanlon-Lee d'abord exclusivement gymnastes se convertissent progressivement avec la maturité à la pantomime acrobatique. Ils y combinent les deux grandes traditions du mime : celle de Jean-Gaspard Debureau et celle des *minstrels*, issue de la culture des esclaves noirs américains. Ces clowns en habit noir, sinistres et méchants s'illustrent dans des numéros où pleuvent des gifles, des taloches, des bourrades, des décollations, des coups de pieds et de bâton qui, nous disent les critiques, désopilent la rate.

Voyez leur première entrée en scène. Ils arrivent sur l'impériale d'une vieille diligence qui, tout d'un coup, verse au fond du théâtre. La dégringolade est effroyable, au milieu des vitres cassées, des cris et des jurons. Pour sûr, il y a des poitrines ouvertes, des têtes aplaties ; et le public éclate d'un fou rire. [...] Les Hanlon tombent du plafond, au beau milieu d'une table d'hôtel, à l'heure du déjeuner. Vous voyez l'effarement des voyageurs. Ici, il y a un de ces coups de folie qui traversent les pantomimes, ces coups de folie épidémiques dont on rit si fort, avec de sourdes inquiétudes pour sa propre raison¹¹.

Tous les témoignages corroborent la violence de ces pantomimes : chez les Hanlon Lee, on fourre un enfant par inadvertance dans un four, on envoie voler les vieilles la tête la première à travers la piste, on tue une chatte enceinte au fusil et on se lance à la tête les chatons qui sortent de son ventre. On a du mal à penser que cette violence fasse rire mais on se souvient alors de la petite fille de David Shiner. « Radicalisant en une effrayante esthétique du choc le principe comique que Bergson identifiera comme « l'interférence des séries », les mimes anglais font de la pantomime un art de l'imprévisible, où toute position stable n'est que d'être en attente de sa ruine certaine¹² ». Les succès se multiplient : *le Frater de village* en 1867, *Le Voyage en Suisse* en 1876, *Do mi sol do* en 1878. Même si ces

⁹ Outre l'étude de Tristan Rémy, voir l'article d'Olivier Bara, « Auriol, ou de l'usage romantique du clown : Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque », dans *Littérature et cirque, Autour de Vallès*, 2012, p. 81-93.

¹⁰ Charles Matharel, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, 17 janvier 1853.

¹¹ *Œuvres complètes illustrées d'Emile Zola*, tome 31, Eugène Fasquelle, 1906, p. 336.

¹² Gilles Bonnet, « La pantomime fin de siècle, caprice moderne », dans Alain Vaillant, Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le Rire moderne*, Presses universitaires de Paris Nanterre, p. 453-466.

pantomimes ont été souvent représentées en dehors du cirque, sur scène (notamment aux Folies Bergères et au Théâtre des Variétés), leur comique acrobatique influence durablement la scène clownesque.

Vers 1870, une nouvelle silhouette apparaît sur la piste, celle de l'Auguste. Sur la naissance de ce personnage, les versions diffèrent. Est-ce un accident ? Un garçon de piste lourdaud qui aurait chuté et fait rire le public ? Est-ce le clown Tom Belling (1873-1934) éméché et incapable de tenir son numéro ? En tout cas la légende fait d'un numéro raté la source du comique de l'Auguste. Chadwick, Tom Belling, James Guyon inaugurent le type. Guyon notamment aurait introduit le premier nez rouge. L'auguste – car très vite, le nom propre devient un nom commun – est un retour du lourdaud primitif de la tradition anglaise : vêtu de vêtements rapiécés, muni d'accessoires inattendus et inadaptés, il a l'allure d'un palefrenier endimanché et maladroit. Assez rapidement l'auguste constitue une forme de duo contrasté avec le clown originel, dit alors clown blanc. L'un incarne l'idéal, le rêve, l'autre le réel ; l'un l'ordre, l'autre l'extravagance. C'est l'auguste qui va prendre les claques et devenir la victime de ce duo. « Dans la tradition théâtrale aussi bien que dans l'univers du cirque, le rire naît souvent des effets de contraste burlesque entre deux personnages opposés, dont la normalité relative de l'un est chargée de souligner le ridicule de l'autre, sur le modèle du couple contrastif formé par le clown blanc et l'Auguste¹³ ». Curieusement le même terme va s'imposer, clown, pour désigner les deux figures et même beaucoup de très grands clowns comme Grock (1880-1959), Rhum (1904-1953) ou Annie Fratellini (1932-1997) vont plutôt choisir d'incarner des augustes.

Souvent le clown et l'auguste se présentent en duo. Entre 1886 et 1910, un duo emblématique est incarné par Footit (1864-1921), un clown blanc britannique issu de la piste et Chocolat (c. 1865-1917), un auguste noir, son souffre-douleur, arrivé au cirque un peu par hasard. Venu de Cuba, il est d'abord le domestique du clown Tony Grice avant de devenir clown. Le numéro qui rendit définitivement célèbre le duo s'appelait *Chocolat, c'est moi*. Footit, avec sa houppette blonde et son masque blafard, présentait, avec galipettes indescritibles, nasardes et horions, son « frère de lait », Chocolat, en gilet rouge. Dans une autre entrée célèbre et souvent reprise, Footit en clown blanc s'improvisait chef de gare, et se révélait obséquieux pour le voyageur de première, administratif pour le touriste de seconde classe et impitoyable pour Chocolat qu'il précipitait à grands coups de pieds et de poings dans son wagon de troisième classe. Comme le réclame son rôle d'auguste, Chocolat est une machine à recevoir des claques : « Monsieur Chocolat, je vais être obligé de vous gifler si vous avez pris quelque chose... » et comme Chocolat retourne ces poches pour montrer qu'il n'a rien pris – « alors, monsieur Chocolat, je vais être obligé de vous gifler tout de même, parce que je croyais que vous aviez pris quelque chose ». La hiérarchie sociale, au cœur de la dynamique du rapport entre le clown et l'auguste, est ici doublée par une tension raciale même si l'historien Gérard Noiriel¹⁴ s'est insurgé contre la victimisation latente de Chocolat dans cette interprétation et s'est appliqué à défendre l'hypothèse que Chocolat a utilisé le rire, véritable instrument d'ascension sociale, pour devenir un artiste populaire.

Un peu plus tard, les frères Fratellini, François (1879-1951), Paul (1877-1940) et Albert (1885-1961) inventent le trio clownesque, le clown, l'auguste et le contre-pitre. « François, le Blanc, est une manière d'aristocrate raffiné, autoritaire, élégant et habile, dans la lignée des fous de cours et des *fools* professionnels. Paul, en premier auguste, est la caricature du bourgeois, en redingote et en chapeau claqué de notaire aux chaussures suspectes. Albert, en second auguste est une sorte de croisement du clown élisabéthain (le *clod*, le *rustic*, le « bouseux », le « plouc ») et d'un masque antique en même temps que précurseur du *tramp* américain, aux oripeaux improbables et au maquillage, presque abstrait, contrasté comme un masque chinois¹⁵ ». Avec eux, les grands clowns achèvent de devenir d'authentiques stars très médiatisées, interviewées sur tout et célèbres dans le monde entier.

Jusqu'aux années cinquante-soixante vont perdurer d'immenses figures de clowns populaires et célèbres : Charlie Rivel (1896-1983), Rhum, Achille Zavatta (1915-1993). Dans le dernier quart du XX^e siècle, les grands témoins du cirque, à l'instar de Jacques Richard à la mort de Charlie Rivel, soulignent que quelque chose est passé : « Il était le dernier des très grands Augustes. Après Beby, Grock, Albert Fratellini, Rhum, Charlie Cairolì, Charlie Rivel vient de mourir à Barcelone¹⁶. » Le personnage du clown quitte la piste pour la scène, comme le montre emblématiquement la création par Ariane Mnouchkine du spectacle *Les Clowns* au théâtre du Soleil en 1969. En 1971, dans *I Clowns*, le réalisateur Fellini proclame même la mort du clown de cirque. Certains clowns comme les Colombaioni abandonnent les attributs traditionnels du clown pour se produire en habits de ville. Aujourd'hui, la frontière entre le personnage de l'humoriste et celui du clown est souvent mince.

Grammaire de l'art clownesque

Qu'est-ce qui permet au clown de s'imposer et de faire rire ? Les artistes concernés, dans leurs témoignages, expliquent que pour faire un bon clown, il faut aller chercher au plus intime de soi ses blessures secrètes et ses ridicules pour les transformer en emblèmes et les célébrer. Ariane Mnouchkine, lorsqu'elle a créé le spectacle *Les*

¹³ Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, CNRS éditions, 2018, p.

¹⁴ *Chocolat, la véritable histoire d'un homme sans nom*, Fayard-Pluriel, 2017.

¹⁵ Philippe Goudard, « Les Fratellini, clowns et figures de modernité » dans *Figures de clowns, op. cit.*, p. 253-264 et « Passion, innovation et transmission : l'art des Fratellini » in *Parcours thématiques* du Centre national de ressources pour les arts de la rue et les arts du cirque HorsLes-Murs, 2016, <http://horslesmurs.fr/accueil/documentation-recherche/les-parcours-thematiques/les-parcours/lart-des-fratellini/> (consulté le 3 juin 2018)

¹⁶ Jacques Richard, « Attendriissant Charles Rivel », *Le Figaro*, 28 juillet 1983 dans François Amy de la Bretèque et Philippe Goudard, *Trente ans de cirque en France : chroniques de Jacques Richard, journaliste*, Presses de la Méditerranée, 2018, p. 163.

clowns, a donné plusieurs mois à chacun de ses acteurs afin qu'il trouve son clown. Philippe Goudard, clown et universitaire, explique qu'il faut laisser le trouble comportemental de la personnalité au cœur de chacun de nous s'exprimer et être ensuite capable de reconvoquer à volonté ce travail de dérangement.

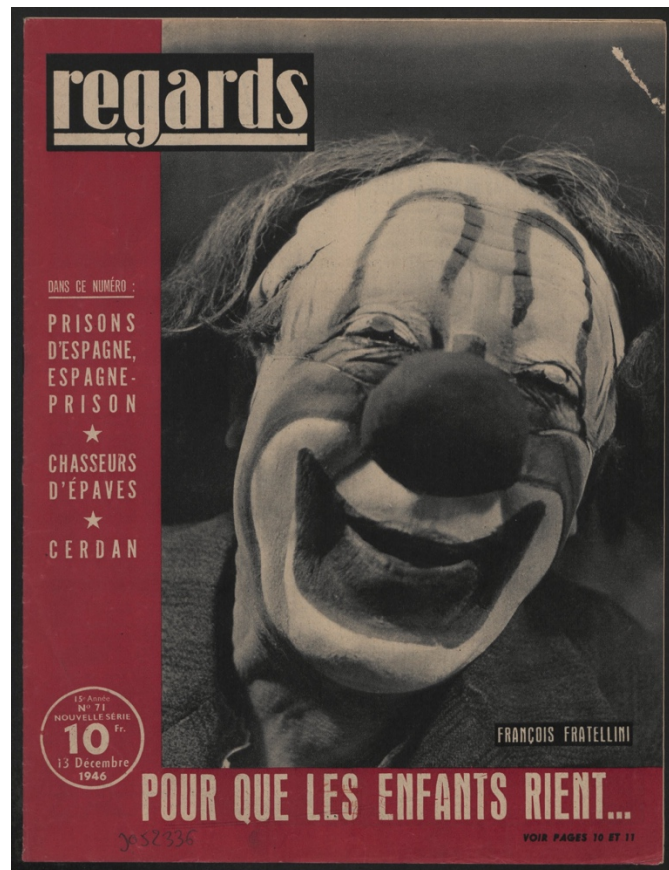
La disparition apparente de l'adaptation normale à l'environnement – puisqu'il s'agit en fait d'une autre modalité d'adaptation, décalée, déséquilibrée par rapport à la norme comportementale en vigueur, mais cependant minutieusement organisée — induit une modification dans l'expression de la personnalité et nécessite que l'acteur reconnaisse puis nomme la nouvelle identité qui habite en lui. C'est selon notre expérience un phénomène proche de la possession qui opère, où, plus exactement du simulacre d'une possession. Il ne s'agit pas d'incarner un personnage, mais de se laisser habiter par. Il ne s'agit pas d'aller à la rencontre d'un personnage préalablement défini par un auteur, mais de laisser surgir une part de soi-même jusque-là ignorée, de l'identifier, de la reconnaître et de la rendre reconnaissable par le public. La nécessité de sa reconnaissance implique pour l'artiste un changement d'apparence : costume, maquillage, registre gestuel et vocal, choix d'un ensemble d'accessoires. Un nom est choisi, et ce baptême achève la désignation du personnage ou du clown, cette différence sémantique étant liée au genre auquel on souhaite se rattacher, le théâtre ou le cirque, mais elle doit être au centre d'une analyse professionnelle pour l'artiste : personnage, figure, identité sont en effet des mots clefs importants pour les acteurs¹⁷.

Savoir déclencher le rire au bon moment nécessite aussi un long apprentissage : les professionnels soulignent que les clowns jeunes sont rares et que beaucoup d'artistes ont *a contrario* terminé leur carrière en piste tardivement.

La création de ce personnage passe parfois par la transgression des identités sexuelles. Plusieurs clowns (Footit, Chocolat, Albert Fratellini, Achille Zavatta) se sont illustrés dans des numéros de travestis. Footit notamment excellait dans les rôles de femmes. En 1888, la parodie de la pièce *Cléopâtre* interprétée par Sarah Bernhardt était extraordinaire. Footit mimait l'actrice, déclenchant les rires du public et la réconciliation finale entre Marc-Antoine et Cléopâtre était interrompue par un énorme aspéc en carton. Footit avec son accent anglais se lançait dans une imitation de l'actrice en entonnant un petit couplet : « C'était un pau'v petit serpent, qu'avait rien à s'met sous la dent ».

Cette identité décalée s'acquiert aussi, comme le soulignait Philippe Goudard, par le travail sur un certain nombre d'attributs : un nom, un maquillage spécifique, un ensemble d'accessoires, un registre gestuel et vocal et un répertoire. Le maquillage du clown excède souvent le nez rouge, dont seuls les augustes d'ailleurs s'affublent, mais qui constitue, selon la formule consacrée, « le plus petit masque au monde ». Harmonie généralement organisée autour de trois couleurs, le blanc, le rouge, le noir, avec sa signature autour de l'œil, un sourcil, un arc, un accent circonflexe, le maquillage est un moment délicat. Albert Fratellini avait besoin de 45 minutes pour peindre son visage de clown.

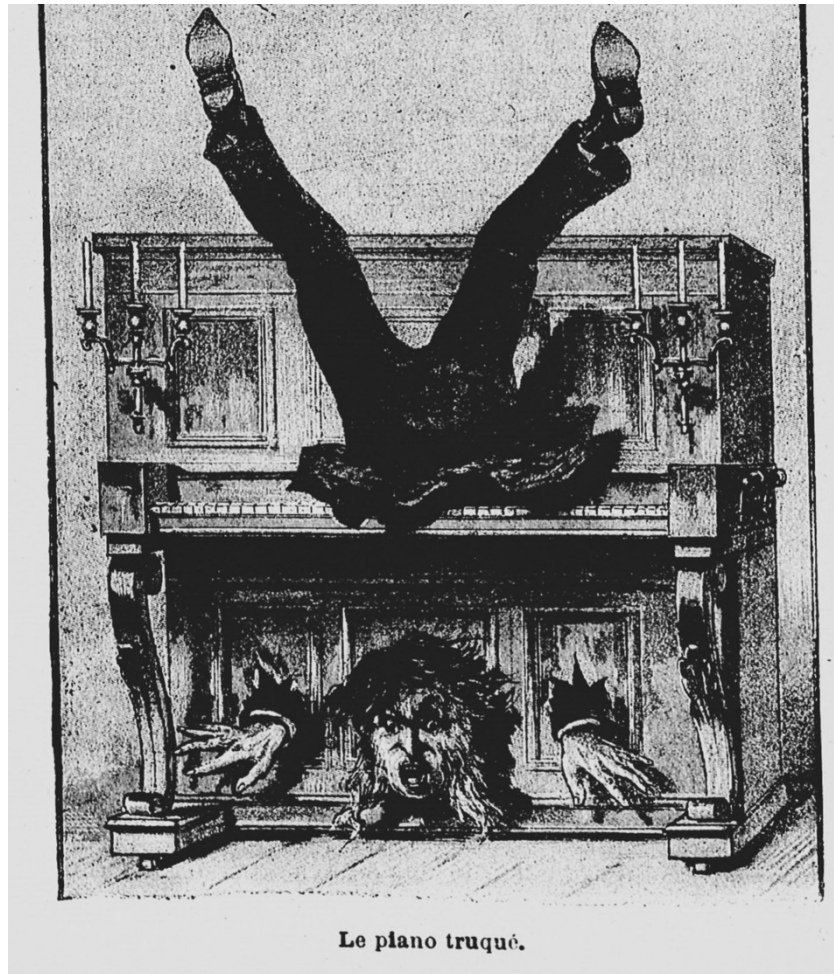
¹⁷ Philippe Goudard, « Clown : à propos d'une désignation », dans Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl, Julien Roseberg (dir.), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, p. 153-169.



Couverture de *Regards*, 13 décembre 1946. Il s'agit d'Albert et non, comme le spécifie la légende, de François Fratellini.

Le clown blanc, « représentant surdéterminé des normes culturelles »¹⁸, dissimule sa pilosité, utilise un maquillage blanc atténuant la particularité des traits, arbore un habit brillant tandis que l'auguste affiche sa rébellion, notamment par sa coiffure. Les cheveux colorés et hirsutes et les couvre-chefs invraisemblables qu'il arbore sont héritiers des emblèmes de folie et des symboles sexuels perchés sur les bonnets des fous de cour. Les clowns mobilisent des accessoires, cassés, anachroniques ou mal dimensionnés. Les pantomimes des Hanlon Lee inventaient ainsi des objets extravagants : le violon qui perd ses intestins, le marteau explosif, le piano où nichent des rats morts, la montre aux ressorts fantastiques.

¹⁸ Paul Bouissac, « Pour une analyse ethnologique des « entrées » de clowns : construction de l'objet et esquisse de la méthode », *Ethnologie française*, tome 1, n°3/4, 1971, p. 7-18.



Un exemple d'accessoire des Hanlon Lee : le piano truqué (*Le Voleur illustré*, 21 décembre 1893)

Albert Fratellini avait lui aussi un magasin d'accessoires extraordinaires : des chaussures d'une taille démesurée, des perruques extravagantes qui s'animaient lorsqu'on lui donnait une gifle ou s'élevaient lorsque le clown voyait dans le public une jolie jeune femme, une poire dissimulée dans sa veste qui lui permettait de faire sortir de ses yeux des fontaines de larmes. Certains clowns se font accompagner d'animaux à l'instar de Medrano célèbre pour sa truie appelée Porte-Veine. Il faisait annoncer Henri IV sur le Pont Neuf et se présentait à califourchon sur son cochon. Dans tous les cas, il s'agit d'inverser une règle ou un usage culturel.

Du côté du registre vocal, un clown a généralement un petit cri de piste : « le Miousic, mossieu Loyal ! » de Chadwick, le « Boum Boum » de Medrano, le « Sans blague » de Grock... Il faut aussi domestiquer « l'art de la gifle » et notamment, le plus dur, l'art de recevoir la gifle. Chocolat était réputé pour être un maître dans cet art, racontait avec un peu de condescendance Footit. Ce même art est détaillé dans les mémoires des Hanlon Lee qui préconisent d'ailleurs carrément le coup de poing, la gifle ne pouvant être utilisée que dans les scènes à nuances :

L'effet comique s'obtient plus sûrement par le coup de poing qui se détache en ligne droite avec un effet de détente ; il est censé crever les yeux ou briser les dents de l'adversaire. Je tiens pourtant à vous rassurer ; C'est à peine si notre main effleure le visage qu'elle semble meurtrir. Elle ne frappe pas, elle caresse¹⁹.

Le mode d'intervention des clowns en piste s'est longtemps expliqué par une hiérarchie interne à la profession. À côté des clowns vedettes, les grands cirques entretenaient des clowns d'entracte, chargés de faire rire le public entre les numéros, notamment en aidant de façon illusoire à l'installation des appareils gymnastiques. Le clown vedette lui se produisait dans des numéros solos, les entrées, ou avait le rôle-clé dans les pantomimes qui étaient présentées en deuxième partie de spectacle.

¹⁹ Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, 1879, p. 103.

Le répertoire clownesque a mis environ cent ans à se constituer en entrées à partir d'un premier fonds de parades, arlequinades, pantomimes anglaises et intermèdes espagnols. Équivalentes pour les clowns des pièces du répertoire classique, un certain nombre d'entre elles ont été éditées par Tristan Rémy²⁰. Elles s'avèrent inégalement drôles, ce qui montre aussi sans doute que le comique clownesque est, comme les autres, tributaire de son époque et du jeu des interprètes. Les meilleures sont à la fois de bons dialogues mais aussi des scénarios à rebondissements burlesques qui valent autant par l'ingéniosité des gags que par la drôlerie de leurs mots. Les très bonnes entrées tendent à la comédie : elles comprennent une exposition, une intrigue, des rebondissements et une chute finale. Elles sont conçues pour deux acteurs et parfois davantage. Comme l'explique Paul Bouissac, même quand un clown est assez célèbre pour se produire en solo, il a besoin d'un partenaire qui peut être le régisseur ou le chef de piste, monsieur Loyal²¹, pour lui renvoyer la réplique. Elles ne se privent pas d'allusions sexuelles ni sociales. Elles sont périodiquement revues par les clowns qui les adaptent et certaines sont devenues classiques comme l'entrée de Guillaume Tell filmée par Louis Lumière dans l'interprétation de Footit et Chocolat.

Un spectacle de cirque jusqu'aux années 1930 pouvait comporter deux parties : dans la première, hétérogène, étaient présentés des numéros équestres ou d'acrobatie ou de dressage, la deuxième pouvait être consacrée à une pantomime. La programmation était faite ainsi au Cirque Olympique, au Cirque Fernando ou au Nouveau Cirque. Les pantomimes sont des pièces à grand spectacle, entre narration et attraction qui usent de nombreux effets visuels : acrobaties, prouesses équestres, interventions d'animaux sauvages, effets pyrotechniques²². Les grands clowns comme Footit et Chocolat étaient souvent les vedettes de ces pantomimes. Poursuites, cascades et catastrophes se succèdent et constituent les ressorts comiques majeurs de ces pièces dont l'argument est faible et les dialogues peu développés. La pantomime se caractérise par un rythme haletant, les gags se succèdent d'une manière tellement rapprochée que le spectateur n'a pas le temps de réfléchir à leur violence et le seul réflexe, c'est le rire de défense qui stabilise la scène imposée comme une représentation, une fiction. Parmi les constantes de cette pantomime selon Patrick Désile figure la décapitation comique qui traverse le XIX^e siècle ; dans *Zazezizozu*, en 1835 au Cirque Olympique, la tête de l'astrologue Zazezizozu qui a été décapité, demande à être entendue, puis intervient à plusieurs reprises avant de retrouver sa position initiale. Ces pantomimes mettent aussi en évidence le brouillage des frontières, entre l'animal et l'humain, entre la vie et la mort. Dans les pantomimes, comme l'écrit Jean-Louis Cabanès²³, les mêmes peurs que celles des contes, tous les fantasmes liés à l'oralité et la dévoration, ressurgissent dans une énonciation corporelle.

Le rire clownesque

La sagesse populaire voit dans le clown l'emblème du rire. Le personnage pris dans ses multiples incarnations, dérivations, potentialités constitue en fait un type oxymorique, très contradictoire qu'il ne faudrait pas réduire comme, on le fait parfois, à une simple représentation de la joie enfantine ou même à une incarnation d'une forme de comique absolu, idéalisé, esthétisé, proche de la poésie dans la lignée d'un Charles Baudelaire ou d'un Théodore de Banville. Si le clown peut incarner le rire, c'est parce qu'il est en fait un personnage profondément contradictoire et feuilleté : entre enfance et âge adulte, entre corps et esprit, entre comique ordinaire et comique absolu, entre vie et mort. Pour bien comprendre l'intérêt d'un numéro qui ne prend tout son sens qu'au cirque, il faut revenir sur trois idées reçues qui altèrent la compréhension que l'on peut avoir du rire clownesque : le lien essentialiste tissé entre l'enfance et le clown, l'identification faite entre le clown et le poète et l'assimilation du clown au comique absolu.

Examinons d'abord l'idée que le clown permettrait à un rire issu de l'enfance de s'exprimer et que pour cette raison, le cirque serait le spectacle idéal de la petite enfance. Les analystes réfléchissant sur le lien entre enfance et clownerie²⁴, ont trouvé une explication à la fascination des enfants pour les numéros des clowns : la performance des clowns, et notamment le couple auguste/clown blanc, rejouerait la scène familiale. Dans l'imaginaire enfantin, le clown blanc représenterait l'autorité et les mots compliqués, voire l'argument de la gifle, qu'il emploie parfois devant l'auguste renverraient à une réalité souvent vécue par les enfants. Mais le duo permettrait aussi à l'enfant d'envisager des modes de transition ou de transaction pour parvenir à s'en sortir. L'entrée Guillaume Tell telle qu'elle est jouée par Footit et Chocolat le prouve : dans cette entrée, le père terrorise le fils en l'obligeant à mettre la pomme sur sa tête et en le mettant en joue mais le fils contourne l'épreuve en croquant la pomme. De plus le père Footit croque la pomme à son tour et il s'avère que le fusil qu'il braquait sur son fils supposé n'était qu'un fusil à eau. Dans beaucoup de numéros, le clown blanc, symbole de l'autorité, est finalement souvent ridiculisé ou à tout le moins, il finit par se retrouver sur un pied d'égalité avec l'auguste, ce qui provoque un rire de soulagement. En même temps, les rapports entre l'enfant et le clown sont pleins d'ambivalence. Jusqu'à quatre ou cinq ans, l'enfant a peur des clowns et de leur

²⁰ Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, L'Arche, 1962.

²¹ Paul Bouissac, *op. cit.*

²² Patrick Désile, « Une « atmosphère de nursery du diable ». Pantomime de cirque et premier cinéma comique », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 31 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3832> ; DOI : 10.4000/1895.3832

²³ Jean-Louis Cabanès, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Presses universitaires de Nanterre, 2012, p. 207-258.

²⁴ Voir Michel Soule, « Œdipe au cirque. Devant le numéro de l'auguste et du clown blanc », *Revue française de psychanalyse*, vol. 44, n°1, 1980, p. 99-126.

masque et même ensuite les rapports peuvent être teintés d'ambiguïté. Les mémoires d'Albert Fratellini en font clairement état :

Que devaient-ils penser, ces petits, de mes pieds énormes, ainsi que des pommes de terre, de cette figure aux sourcils cassés et au nez en bulbe d'oignon – et cet hurluberlu qui traînait derrière lui, avec une si parfaite innocence, une peau de chat qu'il appelait son « toutou » et un chien fabriqué avec deux bouts de torchon !

- Bien fait pour lui, criaient-ils parfois alors que François me faisait payer d'un horizon une gifle monumentale²⁵.

Autre idée reçue et qu'il faut sans doute désambigüiser : l'idée que le clown serait une forme d'allégorie de la poésie. Les romantiques, Théophile Gautier, Théodore de Banville puis Jean Starobinski dans un essai fameux, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, ont assimilé le poète rejeté du monde et le bouffon créant une sorte de *topos* persistant.

Le clown ! Le poète ! Pour qui voit superficiellement, rien qui ne se ressemble moins ; pour qui sait voir, se dégager des apparences, c'est une seule et même personne. [...] S'élancer avec agilité et avec certitude à travers l'espace, au-dessus du vide, d'un point à un autre, telle est la suprême science du clown, et j'imagine que c'est aussi la seule science du poète²⁶.

Grâce à « un décret de la conscience interprétante²⁷ », toute une série de théoriciens, les mêmes d'ailleurs qui ont fait de la littérature intransitive et autonome un idéal et une norme, ont fait abstraction des vies réelles des artistes de cirque, de leurs corps et aussi sans doute de la réalité du spectacle et ils ont intellectualisé le clown en en faisant une sorte d'incarnation idéale du poète maudit. En fait, pour ne pas commettre un contre-sens sur le clown, il faut insister sur la matérialité originelle des numéros de clowns : il n'est question que de corps, de déplacements, et d'espaces.

Un monstre moins dramatique, mais plus *monstrueux* que celui de l'Ambigu est le *monstre* du Cirque. Imaginer un clown barbouillé de noir, aux vertèbres de reptile, aux os de gutta-porcha, qui joue avec son corps comme avec un chiffon. Il l'écartèle, il le désosse, il le dédouble, il le gonfle, il le démembré, il le raccourcit, il peut à volonté dévisser ses jambes, décrocher sa hanche, et faire remonter son ventre dans sa poitrine. Par instants il passe sa tête entre ses jambes, il fait des mains avec ses pieds, des talons avec ses coudes, et vous voyez sauteler devant vous un être indéchiffrable qui ferait hésiter l'œil d'un anatomiste²⁸.

Les corps sont monstrueux et généralement laids, les mouvements sont apparemment mal maîtrisés et tiennent plus souvent de la chute que de l'envol. Les numéros équestres dans lesquels les premiers clowns se produisaient montrent qu'ils constituaient une sorte de faire-valoir, faire-valoir de l'ensemble du spectacle de cirque et aussi faire-valoir des spectateurs dont ils expriment une sorte de reflet déformé. Bouc-émissaire pour l'ensemble de l'humanité, le rire qu'il déclenche est un rire de supériorité devant un spectacle « où l'intelligence n'est pas mise en réquisition pour comprendre un dénouement²⁹ ». Il permet à la fois d'incarner certaines craintes et aussi de les exorciser même si évidemment le rire surgit à cause d'un mécanisme interprétatif qui est bien intellectualisation. Le numéro du clown présente une sorte d'allégorie de la vie, mais non idéalisée, incarnée.

Ceci amène à corriger l'idée que le clown relèverait seulement du comique absolu et non du comique ordinaire ou significatif. Dans son essai sur l'essence du rire, Baudelaire utilise pour expliquer ce qu'est le comique absolu un exemple de décapitation tirée d'une pantomime anglais clownesque. « L'instrument funèbre était donc là dressé sur des planches françaises, fort étonnées de cette romantique nouveauté. Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage. Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête, comme un jambon ou une bouteille de vin, et, bien plus avisé que le grand saint Denis, la fourrait dans sa poche !³⁰ » Le rire décrit par Baudelaire ici correspond au rire éprouvé devant les pantomimes délirantes des Hanlon Lee, ce rire qui combine la fantaisie et le fantastique, la puissance du rêve et la force du comique : « Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut être tirée du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables³¹ ». Cette scène de décapitation est le fondement de multiples numéros clownesques.

Mais le clown ne se réduit pas à ce comique absolu, beaucoup de numéros relèvent plutôt du comique ordinaire, du comique de mœurs ou de la satire. Et là encore, il faut revenir à l'obsession matérialiste qui caractérise les numéros de clowns et qui les relie aux réalités des situations sociales loin des théories de l'époque qui opposent

²⁵ Nous les Fratellini, *op. cit.*, p. 184.

²⁶ Théodore de Banville, « Le clown et le poète » (12 mai 1879) dans *Critiques*, Paris, Charpentier, 1917, p. 421-422.

²⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira éditeur, 1970, p. 27.

²⁸ Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 1^{er} juillet 1861.

²⁹ *Le Petit Journal*, 27 mars 1865.

³⁰ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », *Curiosités esthétiques*, Lévy, 1868, p. 381.

³¹ *Ibid.*, p. 375.

purement le cirque au théâtre et à son rire « vulgaire, bas, et bête³² ». Au-delà même des plaisanteries triviales des clowns, qu'elles soient sexuelles ou scatologiques, c'est toute la société et ses règles qui sont interrogées. Le numéro du clown, « une silhouette écartelée entre servitude et impertinence³³ », personifie une lutte plus générale contre l'autorité et l'injustice, parfois politique, en tout cas sociale et idéologique. La plupart des numéros de clowns produisent un effet carnavalesque car ils remettent en question, au-delà même de la hiérarchie naturelle entre l'enfant et les parents, toute la pyramide sociale. Le clown, à l'instar de Vladimir Durov (1863-1934) nommant son cochon du nom du tsar en sa présence, est souvent une figure incarnant la lutte contre l'oppression, contre le pouvoir des élites. Le clown manifeste la résistance des invisibles et leurs victoires minuscules mais significatives. Dans un numéro, Footit insulte Chocolat « espèce d'imbécile » et Chocolat feint de pas comprendre. Le clown blanc hurle l'outrage sur tous les tons, et utilise même un mégaphone sur la piste. Lorsqu'épuisé, il renonce et s'écroule, Chocolat triomphe : « J'avais compris la première fois ». Selon Gérard Noiriel, ces comédies clownesques reflètent « le point de vue de tous ceux qui n'ont pas d'autres ressources que de tourner en dérision le pouvoir qu'ils subissent³⁴ ». Rien d'étonnant alors à ce qu'Annie Fratellini, femme clown, endosse le costume de l'auguste, celui des humiliés et des marginaux. Le comique significatif, celui de la caricature, de la satire, de la comédie moliéresque est donc présent dans ces numéros qui donnent une voix à des invisibles se moquant du pouvoir. En même temps il s'agit d'un rire cathartique, sans danger pour les équilibres en place, car finalement malgré l'insolence, la plupart du temps, tout rentre dans l'ordre. Les clowns permettent de permet de rêver, par la régression, à une forme de libération qui en fait n'arrive pas.

Marqué au sceau de l'innocence, il est rattaché à la fragilité de l'enfance : ses codes de comportement stigmatisent son incapacité à vaincre une situation qui, à de rares exceptions près, le dépasse systématiquement. Il y a sans doute un fond de ruse, la vertu des naïfs, héritage informel de la personnalité brutale d'arlequin, qui vient contrebalancer sa propension à la défaite et aux claques. L'auguste touche, provoque un début de compassion parfois, mais il est façonné depuis la fin du XIX^e siècle, pour s'effondrer devant l'arrogance certifiée du clown blanc³⁵.

Le clown est donc bien une figure emblématique du rire qui permet en fait d'agrèger des mécanismes très différents, des plus intellectualisés aux plus triviaux, mais la force de ce comique vient aussi du contexte, la piste, qui justifie et explique la violence incroyable des numéros. Les scénarios des entrées ne sont qu'effrois, peurs, douleurs, tortures, éviscérations, élongations, guillotines. Une anecdote fameuse dans le milieu porte sur le coup de hache que François Fratellini assénait chaque soir sur la tête de son frère, Albert ; en fait celui-ci prenait soin de placer sous sa perruque un petit billot de bois dans lequel il était prévu que la hache s'encastre. Les témoins racontent qu'il était particulièrement impressionnant de voir Albert, malgré la violence du geste et du symbole, continuer son numéro imperturbablement la hache plantée sur le crâne. Jusqu'au jour où il oublia de mettre le morceau de bois et où immédiatement le sang se mit à jaillir alors qu'il tentait encore de faire bonne figure et de sauver le numéro. Cette anecdote, dérivation de la décapitation célébrée par Baudelaire, révèle aussi que la violence du numéro n'est pas que symbolique. Cette violence est liée d'abord au contexte. Le cirque vaut par l'exhibition des corps et par la prise de risque. Il engendre un vrai suspense que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Ce suspense n'est pas inscrit dans une intrigue au fonctionnement plus ou moins réussi mais dans la structure du spectacle lui-même, entre l'élan et la chute, dirait Philippe Goudard³⁶. Les témoins n'hésitent donc jamais à revenir sur le moment essentiel et rare où le spectacle dérape, où l'écuier se rompt le cou, où le tête-à-tête avec la mort se concrétise. Le clown assume une fonction de rire de décharge mais son numéro aussi rappelle régulièrement que tout risque n'est pas anéanti. En fait une tonalité crépusculaire et fantomatique conjuguée avec une joie démonstrative caractérisent le cirque. La figure du clown est là pour détendre les spectateurs entre deux numéros mortifères mais aussi pour rappeler d'une part que le spectacle du cirque se joue au risque de la mort de ses acteurs et au-delà, que la chute ultime atteint chacun d'entre nous. Pascal Jacob parle à juste titre avec le clown d'une figure christique là pour racheter nos fautes. C'est pourquoi il existe aussi un véritable lieu commun autour du clown triste, le clown qui ferait rire les spectateurs au prix de son propre désespoir. Footit aurait même déclaré dans une interview que « les hommes rient en dévorant les hommes³⁷ ». « Le clown se pare de la poésie des victimes de la passion », explique encore Pascal Jacob qui voit avec justesse dans l'entrée clownesque une forme de *memento mori*, de « vanités vivantes, de pétillants rappels à l'ordre du monde³⁸ ».

Mais comme les clowns sont là pour tiédir la peur de mort et exorciser les angoisses, les numéros se terminent toujours bien au prix d'une forme d'infantilisation généralisée. À la fin d'*Amérique*, une fantaisie comique jouée au nouveau cirque en 1895, un « véritable train avec sa locomotive marquant la vapeur, ses wagons, son fourgon des bagages » s'engage sur un pont qui « s'effondre entraînant dans l'eau les wagons, les voyageurs et les bagages. – Heureusement des secours sont promptement organisés et tout le monde est sauvé³⁹ ». Cette fin où tout le

³² Les Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. I, (21 novembre 1859), Paris, Robert Laffont, p. 491.

³³ Voir le site Les arts du cirque <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/en-images>.

³⁴ Gérard Noiriel, *op. cit.*

³⁵ Pascal Jacob, « Rire ? », dans *Figures du clown, op. cit.* p. 413.

³⁶ Philippe Goudard, *Le Cirque, entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Espace 34, 2010.

³⁷ Marcel Verne, *Musées de voluptés*, Paris, Éditions des portiques, 1930, p. 162, cité par Pascal Jacob.

³⁸ Pascal Jacob, « Rire ? », *op. cit.* p. 415.

³⁹ Citation de la pantomime *Amérique* recueillie par Patrick Désile, *op. cit.*

monde barbote généreusement dans un paysage d'apocalypse emblématique particulièrement bien le rire provoqué par le clown.

Cet état régressif et un peu lénifié dans lequel le clown installe son public explique l'existence depuis le début du vingtième d'une thérapie par le rire clownesque. L'idée est déjà présente à la fin du XIX^e siècle dans certaines histoires véhiculées sur le clown Medrano qui aurait guéri par sa simple apparition en costume un petit garçon très malade. L'anecdote reprise en conte par Jules Claretie⁴⁰ a littéralement fait le tour du monde tant la figure du clown est universelle. Pendant la Première Guerre mondiale, les Fratellini ont visité les hôpitaux militaires à l'arrière du front pour égayer les poilus blessés. Aujourd'hui la thérapie par le rire du clown est diffusée par des associations comme *Le rire médecin* ou *les clowns humanitaires*.

Cette ambiguïté du rire mortifère du clown explique sans doute aujourd'hui le paysage contemporain. D'un côté le cinéma et le discours social ont mis en avant la figure d'un clown inquiétant, psychopathe ou tueur sans doute amplifié par les masques d'Halloween terrifiants et par la figure du *serial killer* John Wayne Gacy qui travaillait en tant que clown dans les fêtes d'anniversaire. La tonalité macabre de la figure du clown annihile alors toutes les autres facettes du type. De l'autre, le clown contemporain sort de plus en plus de la piste pour se mettre en scène dans les théâtres, dans des numéros où la dimension spectaculaire, acrobatique et corporelle est parfois totalement absente. Cette extraction hors de son univers mortifère de prédilection, le cirque, explique alors sans doute qu'il devienne parfois de plus en plus difficile de faire le départ entre ces nouveaux nez et les humoristes.

⁴⁰ Jules Claretie, « Boum-Boum », *La Lanterne*, 1^{er} mai 1887.