HAL
open science

Auriol, ou de l'usage romantique du clown : Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque

Olivier Bara

To cite this version:

Olivier Bara. Auriol, ou de l'usage romantique du clown : Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque. Autour de Vallès : revue de lectures et d'études vallésiennes, 2012, 42, pp.81-93. hal-00914259

HAL Id: hal-00914259

https://hal.science/hal-00914259v1

Submitted on 5 Dec 2013

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.

Auriol, ou de l'usage romantique du clown :
Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque[1]

> Place ! un léger bruissement de grelots se fait entendre, l'air apporte jusqu'à nous quelques mots à peine articulés par une petite voix glapissante comme celle des *ténors* de la chapelle Sixtine à Rome… C'est l'enfant chéri du public des Champs-Élysées, c'est le *clown* aérien, le pitre, le *Deburau* de l'équitation, le *petit diable*, c'est AURIOL ! Place !… nonne vous dérangez pas ; pendant que nous avons parlé, le clown audacieux s'est élancé dans l'espace, il a fait deux tours sur lui-même en passant au-dessus de nos têtes, et le petit diable est redescendu légèrement au milieu du manège en nous jetant pour bonjour son petit rire *méphistophélique*[2] !…

Le clown sauteur, jongleur, acrobate (sur chaises, échasses ou bouteilles), écuyer, danseur de corde Jean-Baptiste Auriol (1806-1881) se produit au Cirque-Olympique et au Cirque des Champs-Élysées de juillet 1834 à 1852[3], avant d'être détrôné au début du Second Empire par la vogue des clowns anglais : telle est la présentation la plus sûre que l'on puisse donner de l'artiste de cirque, soumis très vite, de son vivant, aux constructions légendaires et aux mythographies médiatiques. Selon *Le Trombinoscope* de Touchatout, daté de janvier 1874, le père d'Auriol était « premier sauteur chez Nicolet » et sa mère « écuyère à

[1] Le présent article constitue le troisième volet d'une étude consacrée à la trinité comique des arts de la scène autour de 1835, trinité toute profane et pourtant élevée à la sacralité du symbole : la première partie tente de cerner le phénomène Frédérick Lemaître/ Robert Macaire aux Folies-Dramatiques et à la Porte Saint-Martin en 1834 (« Le rire subversif de Frédérick-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », Revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) », www.revue-insignis.com), la deuxième partie envisage le comique d'Odry/Bilboquet dans *Les Saltimbanques* au théâtre des Variétés en 1838 (« Dérive, déliaison, délire : du scénario vaudevillesque au calembour *à l'Odry* », colloque « Le rire moderne », organisé par Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve en octobre 2009 à l'Université Paris-Ouest Nanterre, à paraître). Il s'agit, à travers cette petite trilogie grotesque, de dessiner progressivement une cartographie du rire populaire sous la monarchie de Juillet, et d'envisager la manière dont ces spectacles inférieurs, promus au premier rang par la littérature de cette époque, contribuent à fonder dans l'art romantique la théorie du comique et la réflexion renouvelée sur le rire.

[2] *Les Mystères des théâtres de Paris : Observations ! Indiscrétions ! révélations !, par un vieux comparse*, par Salvador [Jean-Baptiste Tuffet, acteur et secrétaire du Théâtre de l'Ambigu], Paris, Marchant, 1844, p. 80.

[3] Ces dates sont celles qu'indique Tristan Rémy dans son étude, la seule, moderne, consacrée à Auriol : *Jean-Baptiste Auriol sauteur, danseur de corde, écuyer et clown (1806-1881)*, revue *Cirques*, 1957, n° 1, série « Cahiers de Tristan Rémy ». La date de naissance d'Auriol est incertaine : on trouve dans la presse les dates 1797 ou 1808.

sensations »[4]. Dans *Le Petit Journal*, Charles Monselet rappelle en 1872 quels étaient les numéros les plus fameux d'Auriol :

> Je me le rappelle, comme si c'était hier, bondissant sur le tremplin, et franchissant – tantôt six chevaux avec leurs cavaliers, tantôt un peloton de vingt-quatre soldats, la baïonnette au bout du fusil. D'autres fois, enroulé sur lui-même, il s'élançait à travers un cercle de pipes, étroit comme une coiffe à chapeau. Ses exercices des chaises et des bouteilles sont demeurés classiques ; il y apportait – et il y apporte encore – une aisance, une gaieté, qui lui sont particulières[5].

Son numéro le plus célèbre demeure celui dit des « bouteilles », annoncé sur maints programmes de spectacles dans les journaux des années 1840, et ainsi décrit dans *Les Mystères des théâtres de Paris* en 1844 : « […] il marche sur les goulots de vingt bouteilles superposées les unes sur les autres… Et tout cela se fait avec une grâce, un laisser aller, un calme admirables ![6] ». Le relevé des annonces de spectacles dans la petite presse spécialisée sous la Monarchie de Juillet laisse encore entrevoir ces intermèdes comiques qui n'ont guère laissé d'autre trace : « Les métamorphoses du clown », « Le clown et sa grand-maman », « La chevalerie improvisée ». Dans une *Notice biographique sur Jean-Baptiste Auriol*, signée H.R. et datée de 1841, un éloge sert de portrait liminaire tout en exclamations et en images : « Les charmantes gambade ! que d'élasticité dans ces jambes et dans ces bras-là ! que de précision dans tous ces mouvements si prestes, si gais, si hardis ! que de séduction, jusque dans le petit cri, dont il s'accompagne en l'air, comme un oiseau[7] ! ». L'homme-oiseau Auriol apparaît aussi comme le « Paillasse aux vêtements quadrillés des places publiques », selon les lignes que lui consacre Tristan Rémy dans *Les Clowns* ; d'après le même témoignage, son costume consiste aussi en un « petit bonnet de fou garni de sonnettes[8] », bonnet repris à son prédécesseur au Cirque-Olympique, Jean Gontard. Malgré ce couvre-chef bouffon et *tintinabulant*, Auriol se trouve contesté dans son métier de clown par Tristan Rémy, qui voit en lui essentiellement un acrobate, du moins dans la première partie, glorieuse, de sa carrière :

---

[4] *Le Trombinoscope*, par Touchatout, n° 125, janvier 1874, article contenu dans le Dossier d'artiste consacré à Auriol conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.
[5] *Le Petit Journal*, 1er octobre 1872, « Mes petits Lundis », par Charles Monselet.
[6] *Les Mystères des théâtres de Paris, op. cit*., p. 81.
[7] H. R., *Notice biographique sur Jean-Baptiste Auriol*, Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1841, p. 7.
[8] Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002 [1945], p. 23. Rémy cite ici les lignes que Jules Claretie consacre à Auriol dans *La Vie à Paris : 1880-1885* : « Auriol avait inventé un type, une manière, un costume. C'était le Paillasse aux vêtements quadrillés des places publiques, mais rendu plus coquet par le petit bonnet de fou garni de sonnettes qui tintaient joyeusement autour de son front, et, - lorsqu'il sautillait lestement sur sa chaise – semblaient résonner comme un gai pépiement d'oiseaux. » (Paris, V. Havard, 1881-1886, t. 2 [1881], p. 347). Le nom d'Auriol apparaît encore sous la plume de Claretie dans son roman circassien *Le Train 17*.

> C'est vraisemblablement à l'heure où il sentit ses forces décroître qu'il manifesta de plus en plus de goût pour les scènes comiques et que s'accrédita une légende qui le voulut clown autant qu'acrobate. […]
> Il paraît donc à peu près certain que la qualité de clown attribué à Auriol repose sur un malentendu, perpétué par des littérateurs qui ont appliqué à un artiste qui en portait le costume le nom d'un métier qu'il ne remplit vraiment que sur la fin de sa carrière[9].

Auriol « clown », ou le « clown Auriol », le plus célèbre clown français de l'ère romantique : cela relèverait d'une construction médiatique et littéraire, *mythification mystificatrice* qui amènerait le *Dictionnaire Larousse du XIXe siècle* (1869) à présenter Auriol comme le « dernier clown de l'école française » avant l'arrivée des clowns anglais, en habit noir, rompant avec le modèle blafard et immaculé du Pierrot français. Jules Claretie, tirant lui aussi Auriol du côté de Deburau, impose semblable image et pareille succession : « Notre Pierrot […], fin, narquois, railleur, les yeux malins et la bouche sensuelle, n'a rien de sinistre. C'est un drôle, mais il est drôle. Il a plus d'esprit que d'humour. Il a plus d'adresse que d'agilité. On sent qu'il est de la contrée des horizons bleus de Watteau, tandis que le clown est du pays des *Nuits* d'Young[10]. » Les dernières décennies du XIXe siècle, caractérisées dans le monde circassien par les métamorphoses du clown acrobate, favorisent un discours de la nostalgie, cristallisé autour de feu Auriol et de sa grâce réputée naïve et toute française par opposition à la modernité fracassante des Hanlon-Lee dans les années 1870[11] :

> Leur pantomime a la vitesse d'un train express. Elle est pressée comme un télégraphe. C'est le mouvement perpétuel, un mouvement insensé, affolé, furieux, féroce, le *go ahead !* des Yankees mis en pratique par des gens qui ont dû inventer la transfusion du vif-argent. Mais si leur prodigieuse agilité a son prix, la finesse de nos vieux clowns français n'est pas à dédaigner et j'aimerais assez entendre jouer *Au clair de la Lune* sur une musette après avoir assisté à un de ces festivals monstres, où l'on viendra à faire jouer des concertos par des machines à vapeur[12].

Selon Tristan Rémy, c'est Théodore de Banville qui aurait le premier dépeint Auriol à son déclin sous la défroque du clown, immortalisant ainsi son image, avec son « gilet de

[9] T. Rémy, *Les Clowns, op. cit.*, p. 25-26.
[10] J. Claretie, *La Vie à Paris, op. cit.*, p. 346.
[11] Les Hanlon-Lee, qui ont débuté à Londres en 1847, ont fait un premier passage à Paris en 1848, mais leur gloire parisienne correspond au début de la Troisième République.
[12] *Ibid.*, p. 358.

velours mordoré et céleste, six chaînes d'or, de corail, d'argent, et des bijoux divers, tout un attirail de banquiste à son déclin […] », « la figure blanche semée de pois écarlate[13] ». Pourtant, Théophile Gautier, bien avant les années 1850 (une génération avant Banville), emploie déjà le terme, alors récent en France, de *clown*. Le mot est attesté en français à partir des années 1820 et désigne la figure grotesque des farces[14] : c'est ainsi que Banville pourra rappeler, en 1846 dans *Le Musée des familles*, que Deburau était à ses débuts un « clown obscur[15] ». Gautier mobilise le terme dès la décennie 1830 pour désigner Auriol dans ses feuilletons : « merveilleux clown », « le clown le plus spirituel et le plus charmant qu'on puisse imaginer », écrit-il dans *La Presse* du 21 août 1837[16]. La construction de la figure d'Auriol en clown revient bel et bien au feuilletoniste Gautier, qui justifie le rattachement de l'acrobate du Cirque-Olympique à la catégorie encore flottante des clowns, grotesques et autres bouffons ; contrairement aux autres acrobates, Auriol ne fait pas percevoir sur son corps ou son visage les efforts du gymnaste : « il exécute les choses les plus difficiles avec une sûreté, une facilité et une grâce charmantes ; il ne produit pas l'effet pénible des autres faiseurs de tours qui vous tiennent en inquiétude à l'endroit de leurs bras et de leurs jambes[17] ». Qui plus est, une diffraction caractérise l'apparence de l'artiste du Cirque, scission entre le corps athlétique de cet « Hercule mignon » et sa figure « jovialement chinoise, dont une seule grimace suffit pour exciter l'hilarité de toute la salle[18] ». La non spécialisation du clown dans le registre comique, l'alliance des qualités contraires chez le bouffon gymnaste, la cohabitation en lui de l'élasticité physique et de la mobilité spirituelle des traits, séduisent le romantique Gautier – Auriol est d'abord un oxymore incarné. Une telle perception poétique, et romantique, demeure incompréhensible pour Tristan Rémy, occupé, avec le recul historique, à inscrire l'art du clown dans une spécialisation artistique et professionnelle.

[13] T. Rémy, *Les Clowns, op. cit*., p. 25-26.

[14] Le terme serait attesté en français à partir de 1823 selon le Grand Robert de la langue française, qui date son emploi métaphorique de 1858. En 1859, dans la quatrième édition du *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts* de Bouillet, le clown désigne encore « un personnage grotesque de la farce anglaise » et demeure spécialisé dans l'acrobatie « sur quelques-uns de nos théâtres » : « Le talent des clowns consiste surtout à exécuter des exercices d'équilibre, de souplesse et d'agilité, jeux dans lesquels plusieurs déploient une habileté et une dextérité vraiment remarquables » (Paris, Hachette, p. 365).

[15] *Le Musée des familles*, avril-mai 1846, « Les petits théâtres de Paris », par Théodore de Banville.

[16] Théophile Gautier, feuilleton de *La Presse*, 21 août 1837, « Cirque des Champs-Élysées », repris dans *Œuvres complètes* de T. Gautier*, Critique théâtrale*, t. I, *1835-1838*, éd. Patrick Berthier, Paris, Champion, 2007, p. 102-103.

[17] *Ibid*. Cette idée et cette image du naturel dans les tours acrobatiques seront encore développées dans les textes à valeur nécrologique de Claretie : « Avec Auriol, tout paraissait facile. Sa petite figure, grosse comme le poing, et égayée, sur des lèvres spirituelles, par deux petites moustaches en virgules, très noires, riait et semblait répondre aux applaudissements : "Bah ! il ne m'en coûte guère !" » (*La Vie à Paris, op. cit*., p. 348).

[18] T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 21 août 1837, article cité.

Rémy a néanmoins raison de voir dans le clown Auriol un phénomène littéraire, une représentation construite, élevée à la symbolisation[19]. C'est en effet le même Auriol, dans la phase déclinante de sa carrière, qui inspire quelques arabesques poétiques à Banville, dont le fameux « Saut du Tremplin » de février 1857, placé à la fin des *Odes funambulesques*[20]. La figure du clown se trouve néanmoins diffractée sous sa plume, éclatée en plusieurs figures de saltimbanques, des « têtes embellies par la poésie et par la douleur » de la nouvelle *Les Pauvres Saltimbanques* en 1853 jusqu'à l'ignoble clown Capitaine, jouant les « crapauds, les tortues et tous les monstres infernaux qui disparaissent par une trappe anglaise » sur les scènes de mélodrame, dans la nouvelle *La Vie d'une comédienne. Minette* recueillie en 1855[21]. Banville accompagne enfin, médiatiquement et littérairement, la vogue des clowns anglais au milieu du siècle, jusqu'à la Préface composée en 1879 pour accompagner les Mémoires apocryphes des frères Hanlon-Lee[22]. C'est précisément sur cette succession du clown français, héritier de Pierrot et des sauteurs de corde issus des théâtres de foire, à la pantomime anglaise et au clown anglais, inquiétant sous son frac ténébreux, que Baudelaire, troisième auteur ici mobilisé, fonde partiellement sa théorie de « l'essence du rire », texte d'abord paru dans *Le Portefeuille*, le 8 juillet 1855 et portant originellement sur l'art de la caricature[23]. Par cette exploitation textuelle et cette absorption poétique, le clown se trouve élevé à la signification symbolique, intégré dans une stratégie offensive dirigée contre les arts officiels, mis au service d'une réflexion implicite ou explicitement théorisée sur les fonctions et la nature du rire moderne.

---

[19] Rémy a pu reprendre cette idée à Claretie, lequel rappelle : « Dantan jeune a pétri la charge d'Auriol, qui fut une véritable gloire européenne du temps de Louis-Philippe. Le nom, l'image, la lithographie ou la charge d'Auriol se rencontraient partout. » (*La Vie à Paris, op. cit*., p. 348). Une gravure non datée de Charles Frère montre le portrait d'Auriol encadré de vignettes représentant ses différents tours.

[20] Jules Claretie établit ce rapprochement entre le clown réel et son avatar poétique banvillien : « Il y avait en lui, - dans ce roitelet au petit corps fait de vif-argent, et qui trouait les cercles de papier, passait, sans les casser, dans des cerceaux garnis de pipes de terre, - quelque chose de ce clown fantastique qu'a chanté Théodore de Banville et qui, de saut en saut, bondit si haut qu'il va se perdre dans les étoiles. » (*La Vie à Paris, op. cit*., p. 348).

[21] Théodore de Banville, *Les Pauvres Saltimbanques* (1853 ; d'après un article du *Corsaire-Satan* consacré à Frédérick Lemaître) et *La Vie d'une comédienne*, nouvelles reprises dans *La Vie d'une comédienne*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.

[22] Théodore de Banville, Préface aux *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees* (1879), repris dans T. de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Champion, 2003.

[23] De quel spectacle de pantomime anglaise au théâtre des Variétés Baudelaire se souvient–il dans ces pages ? Selon Tristan Rémy, il s'agirait de « Tom Matthews et Richard Flexmore qui jouèrent aux Variétés et à la Porte-Saint-Martin dans un numéro qui annonçait vingt-cinq ans plus tôt celui des Hanlon-Lee » (*Les Clowns, op. cit*., p. 35). Une « pantomime anglaise » intitulée *Arlequin* a été en effet donnée aux Variétés du 4 août au 13 septembre 1842 (avec le clown Matthews, comme le révèle le compte rendu de Gautier dans *La Presse* du 14 août 1842), mais Baudelaire agrège sans doute plusieurs souvenirs de spectacles, auxquels se mêlent aussi les pantomimes de Champfleury.

D'un comique clownesque : éloge de l'insignifiance

Gautier, premier commentateur du cirque, premier exégète de la pirouette acrobatique, situe d'abord la charge comique contenue dans un numéro d'Auriol par delà le trait d'esprit, la pointe et le calembour, procédés classiques déclenchant le rire de connivence : le clown fait bien plutôt éclater l'éloquence comique du corps, au-delà des jeux verbaux sur les signifiés ou sur les signifiants langagiers. Le cirque est d'abord est un art de la pantomime acrobatique, réduisant la parole à la portion congrue du petit cri, comme l'évoque encore l'historien des clowns Tristan Rémy à propos d'Auriol : « Dès son arrivée, il fait entendre un léger bruissement de grelots et quelques mots à peine articulés par une petite voix glapissante, comme celle des ténors de la Chapelle Sixtine, en jetant pour bonjour au public son petit rire méphistophélique[24] ». Sous la plume de Gautier, spectateur des acrobaties mutiques du clown, le cri est une syllabe, le « là » d'Auriol. Dans *La Presse* du 24 juillet 1837, le feuilletoniste commente : le « là » d'Auriol vaut mieux « que les furibondes *tartines* des héros de mélodrame, les gravelures du Vaudeville, les phrases entortillées des français, toutes les platitudes sans style et sans esprit qui se débitent souvent sur les autres théâtres[25] ». La promotion médiatique de l'art acrobatique et comique d'Auriol par Gautier ne va pas sans arrières-pensées, et constitue d'abord une machine de guerre lancée contre le théâtre contemporain, jugé anti-poétique par son rapport même à une langue trivialisée. Pour Gautier, le « poétique » exilé des scènes contemporaines trouve refuge dans ce « là », détaché des circuits de l'échange langagier, pur objet sonore chargé de rythmer par sa réitération le déroulé du numéro acrobatique[26].

Cette appréciation par la négative, par l'opposition entre l'espace protégé du cirque et les banalités des spectacles ordinaires, s'enrichit vite chez Gautier d'une appréciation positive de la valeur intrinsèque d'un art à part entière. Cet art est d'abord celui de la totalisation hétéroclite, totalisation sans fusion mobilisant les catégories esthétiques du grotesque et du fantaisiste, totalisation obtenue par l'accumulation des talents et la multiplication des capacités chez le seul Auriol. La plume de Gautier peine ainsi, le 21 août 1837, à énumérer

[24] T. Rémy, *op. cit*. p. 22.

[25] T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 24 juillet 1837, « Cirque-Olympique », dans *Critique théâtrale*, éd. citée, t. I, p. 78.

[26] On retrouvera un pareil éloge paradoxal et critique du mutisme et de l'éloquence corporelle sous la plume de Jules Vallès évoquant le monde des saltimbanques : « La grimace supplée souvent à la parole, et même toute la gaieté vient des mines pleurardes et inattendues que font le pitre et le contre-pitre » (« La parade », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, repris dans les *Œuvres* de Jules Vallès, éd. Roger Bellet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 529). Toutefois, la charge démystificatrice contre les fondements langagiers des pouvoirs sociaux et médiatiques est beaucoup plus puissante chez Vallès, qui adopte grâce aux figures de l'errance foraine un point de vue décentré : voir l'article de Corinne Saminadayar-Perrin dans le présent numéro.

toutes les ressources mobilisées dans un numéro d'Auriol : « il est encyclopédique dans son art : il est sauteur, jongleur, équilibriste, danseur de corde, écuyer, acteur grotesque, et à toutes ces qualités il joint des forces prodigieuses[27] ». Le matériau musculaire, l'outil corporel, la ressource physiologique sont ainsi mis au service d'une création purement matérielle, où l'infini des possibilités humaines s'esquisse à partir de la finitude même de l'être de chair et d'os. Le comique de l'acrobate naît de sa capacité sans limite de se métamorphoser, de créer des assemblages incongrus de l'humain et de l'animal, du vivant et du matériel – possibilité donc d'intégrer dans l'être ce qu'il n'est pas, de faire coïncider être et non-être, animé et inanimé, vivant et mort. Le prodige humain/surhumain d'Auriol consiste ainsi à faire « avec son corps l'aile d'un moulin à vent[28] » – numéro suffisamment frappant et image dotée des atours assez fascinants de la bizarrerie pour que Baudelaire la reprenne dans son essai « De l'essence du rire » : à propos de la pantomime d'Arlequin par les clowns anglais, il commente : « Ils font le moulinet avec leurs bras, ils ressemblent à des moulins à vents tourmentés par la tempête[29] ».

Le poète glorifie ainsi les vertus libératrices, sourdement contestataires, du corps maître du mouvement dans l'espace et dans le temps. Cette exposition-exhibition du corps élastique en gloire a cela de réjouissant qu'elle constitue un transfert tout à la fois dérisoire et magnifique de l'héroïsme, en des temps sans énergie et sans grandeur, d'industrialisme utilitariste et de juste milieu politique. L'on voit ainsi le très modéré Gautier lire dans les exploits superlatifs d'Auriol un rappel des vanités politiques, militaires et littéraires du bas-monde ordinaire : « Être Homère, être lord Byron ou Bonaparte, rien de plus simple, mais faire la pyramide humaine et l'aile de moulin à vent ! – Auriol gagnerait plus facilement la bataille d'Austerlitz que Napoléon n'eût fait le télégraphe vivant en se tenant au dos d'une chaise avec une seule main[30]. » La phrase relèverait du simple procédé d'élévation héroï-comique si ne s'opérait ici une inversion imaginaire, à vertu compensatoire, des pesanteurs sociales et économiques : voilà pourquoi une acrobatie peut être réjouissante, quand elle venge d'une société moins habituée à sauter qu'à ramper. Gautier s'ingénie ainsi, le 21 août 1837, à brouiller la frontière de la rampe, à confondre objets scéniques et spectateurs, à suggérer derrière l'exploit acrobatique quelque allégorie sociale : « À la fin du spectacle, l'affluence était si grande que le cirque était à moitié envahi, et qu'Auriol, outre les vingt-

[27] *Id.*, p. 102.
[28] *Id.*, p. 103.
[29] Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », repris dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 540.
[30] T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 23 juillet 1838, *Critique théâtrale*, éd. citée, t. I, p. 566.

quatre fusiliers qu'il avait promis de franchir, s'est vu obligé de sauter par-dessus une douzaine de bourgeois additionnels[31]. » Voilà le saut périlleux transformé en exutoire collectif contre les médiocrités calculatrices en régime constitutionnel et en ère industrielle. Telle est, on le sait, la voie dans laquelle, après Gautier, s'engouffre Banville dans sa vision poétisée du cirque, vision dominée par la verticalité de l'élan idéaliste, inversion de la chute fatale dans la matière et dans les nécessités des choses ordinaires. Il n'est que de rappeler ces six vers de « La Corde roide », en ouverture des *Odes funambulesques* : « Quittons nos lyres, Erato/ / On n'entend plus que le râteau / De la roulette et de la banque ; / Viens devant ce peuple qui bout / Jouer du violon debout / Sur l'échelle du saltimbanque[32] ». Dans la prose de Banville également, la satire accompagne la figure des artistes de la parade, par exemple la satire des artistes académiques stipendiés à travers leur double inversé des *Pauvres Saltimbanques* : « qu'est-ce que le saltimbanque, sinon un artiste indépendant et libre qui fait des prodiges pour gagner son pain quotidien, qui chante au soleil et danse sous les étoiles sans l'espoir d'arriver à aucune académie[33] ? ». Le cirque constitue encore, dans cet éloge relatif, l'envers d'un endroit, envers d'une modernité honnie dominée par la mesure. Spectacle clos sur lui-même, constituant à lui-même sa propre fin, la gratuité du numéro de cirque conteste la valeur même de nécessité comme celle de la proportion : l'adaptation mesurée des moyens aux fins. Le clown acrobate impose dans le temps ritualisé du spectacle le règne de l'excès et de l'hyperbole – il offre même le « vertige de l'hyperbole » selon les termes baudelairiens[34].

Aussi le sens profond du rire déclenché par le clown a-t-il à voir avec la rupture de la chaîne causale : avec un processus de dé-liaison et de déraison, faisant éclater le principe de non-contradiction. Le corps fabuleux des « sauteurs miraculeux[35] » fonde une nouvelle appréciation esthétique du grotesque incarné dans la disparate, dans la désarticulation et la déconstruction de la personne physique – logique du chaos appliqué au règne humain. Telle est la gradation dans la disgrâce et dans la bizarrerie qu'offrent aux yeux de Gautier, par rapport à Auriol, les clowns anglais Lawrence et Redisha en juillet 1838 :

> Ces frères siamois de la gambade dépassent tout ce que l'on a vu jusqu'à ce jour : ils mettent leurs cuisses en bandoulière, font des rosettes avec leurs jambes, comme avec un nœud de ruban, ils se coupent en deux, et les deux morceaux dansent ; ils se font crapauds et sautent sur

[31] *Id*., feuilleton de *La Presse*, 21 août 1837, « Cirque des Champs-Élysées », éd. citée, p. 102.
[32] Théodore de Banville, « La corde raide », dans *Odes funambulesques*, repris dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. sous la dir. de Peter J. Edwards, Paris, Champion, 1994, p. 18.
[33] T. de Banvville, *Les Pauvres Saltimbanques*, éd. citée, p. 142.
[34] C. Baudelaire, « De l'essence du rire », éd. citée, p. 539.
[35] T. Gautier, feuilleton de *La Presse*, 23 juillet 1838, dans *Critique théâtrale*, éd. citée, t. I, p. 567.

> le ventre avec les pattes ployées au rebours des articulations comme de vrais et naïfs crapauds qui sortiraient d'une mare pour aller humer le frais : ils se doublent, se dédoublent, s'augmentent, se diminuent, et fourmillent à l'œil, comme un nœud de serpents[36].

L'œil du peintre Gautier perçoit en ces corps arrachés aux nécessités de la vie une matérialisation animée de l'arabesque et du grotesque dans les Beaux-Arts : le motif se trouve, au cirque, arraché à sa fixité, animé, projeté dans un espace vivant et une durée instable où s'accomplissent les métamorphoses fantastiques. Telle est la mobilité du corps retourné, contourné, chantourné, que la plume du feuilletoniste s'ingénie à capter, inscrivant dans la linéarité capricieuse d'une syntaxe surchargée le déploiement excentrique du geste acrobatique – geste encore une fois absurde, déploiement sans objet ni raison d'une vaine énergie, travail physique de soi sur soi que rien n'explique. Jacques Rancière, dans son dernier essai, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, ramène le phénomène poétique construit par Gautier vers la catégorie du populaire : « La formule de l'art populaire, c'est celle de la performance fabuleuse que rien ne motive ; le caractère du personnage populaire, c'est celui de l'exécutant virtuose d'une tâche qui lui indiffère. Les pitreries des Funambules donnent le modèle d'un art théâtral débarrassé de l'ingéniosité des intrigues et de la comédie des caractères et des mœurs[37]. » Les termes font ici référence à la préface de *Mademoiselle de Maupin* et à son apologie du désordre apparent de la féerie, détachée des nécessités causales : « tout se noue et se dénoue avec une insouciance admirable : les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet[38] ». Par cette insouciance et cette inconséquence du jeu clownesque se libèrent les angoisses métaphysiques des nécessités du vivant, qui sont d'abord la nécessité de la mort. Politiquement, se trouve ici une promotion d'un rire dégagé de toute axiologie par lequel éclate toute construction philosophique et idéologique, se dit la dérision de la signification comme de l'*édification* de sens. Formulons l'hypothèse d'une influence exercée par cette forme solidaire et disloquée du numéro de cirque sur la dramaturgie du théâtre romantique, des improvisations *excroissantes*, intempestives et incongrues de Macaire à la grande parade drolatique de Bilboquet, jusqu'aux excentricités de Don César de Bazan à l'acte IV de *Ruy Blas*. Rappelons que Frédérick Lemaître, grand dynamiteur de l'unité d'action dans son *Robert Macaire* de 1834, a débuté au Cirque-Olympique en 1817. La littérature trouverait ainsi dans ces formes populaires, infra-littéraires et même a-littéraires, de

[36] *Ibid*.
[37] Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art,* Paris, Galilée, 2011, p. 108-109.
[38] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, chap. XI, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 274.

spectacle le secret d'un rire neuf. Celui-ci a à voir, pour reprendre les mots d'Alain Vaillant, avec la « dislocation de la représentation du monde qui caractérise les sensibilités modernes. C'est le ricanement cynique qu'inspire la laideur du monde[39] ».

Théories du rire clownesque

Au-delà de la négation et de la critique de la réalité, le rire du cirque consacre l'effacement du réel, faisant miroiter, pour l'art romantique, la possibilité de sa parfaite autonomisation poétique. Banville fait ainsi de l'envol au-dessus du monde matériel et trivial le sujet de son poème, « Le Saut du Tremplin », daté de février 1857 : « Enfin, de son vil échafaud, / Le clown sauta si haut, si haut, / qu'il creva le plafond de toiles / Au son du cor et du tambour, / Et, le cœur dévoré d'amour, / Alla rouler dans les étoiles[40] ». Cette libération se trouve d'abord inscrite, en deçà de sa thématisation, dans la contradiction même sur laquelle s'élabore le recueil des *Odes funambulesques*, constituant, selon l'analyse d'Edgard Pich, « une plongée dans une modernité qui est en même temps une contestation radicale de la modernité[41] ». Dans ce rapport contradictoire au réel historique absorbé pour être mieux tenu à distance, le cirque fait miroiter au poète la possibilité d'une parfaite libération : situé au-delà de la *re-présentation*, le numéro de clown acrobate offre l'image d'une *présentation*, d'une pure et simple création, dans un spectacle de la *présence* immédiate. Baudelaire, dans « De l'essence du rire », perçoit ainsi une hiérarchie entre le comique et le grotesque : « Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création[42] ». Le spectacle de pure présence et d'immanence du cirque, arraché aux lois de la duplication, offre un nouveau modèle à la création littéraire, reconquérant imaginairement une autonomie, en ces temps médiatiques, grâce au principe fantasmagorique de la déliaison chimérique.

La théorisation n'est qu'esquissée par Gautier : tirant la réflexion du côté esthétique, il rattache le grotesque clownesque à une esthétique et une poétique de la fantaisie, entendue au sens (hoffmannien) de la création, par les puissances de l'imaginaire, d'un monde autre, sans modèle dans le monde perceptible par les sens. Chez Gautier, le spectacle de l'acrobate comique se rattache à la perception de l'infini dans le fini, à l'éloge de la matière corporelle dans sa capacité à suggérer *virtuellement* plus que ce qu'elle est *actuellement*. Le rire est donc chez Gautier, comme l'a analysé Alain Vaillant, d' « essence surnaturelle » dès lors que,

[39] Alain Vaillant, *Le Rire. Rabelais, Baudelaire, Gautier*, Paris, Quintette, 1991, p. 93.
[40] T. de Banville, « Le saut du tremplin », *Odes funambulesques*, éd. citée, p. 241-244.
[41] Edgard Pich, « Banville funambule fantaisiste », dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 523.
[42] C. Baudelaire, « De l'essence du rire », éd. citée, p. 535.

« délivré des chaînes narratives », il « tient du miracle qui est, strictement défini, un effet excédant sa cause[43] ». L'apport principal de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* consiste à séparer, à partir du spectacle du cirque, le rire de l'axiologie et de l'utilitarisme moral – le cirque offre en ce sens un terrain d'expérimentation et de validation du postulat « Jeune-France » de l'inutilité glorieuse de l'art. Cette éclatante gratuité se découvre parmi les grotesques, artistes oubliés, marginaux et minoritaires, mais en cela inclassables, bizarres, et par cela créatifs. Un lien s'opère ici entre les inutiles artistes de Gautier et les saltimbanques déclassés évoqués par Vallès dans le recueil *La Rue* en 1866, après « Le Bachelier géant » de 1864, inclus dans *Les Réfractaires*.

Force est de constater également chez Gautier, par rapport à Baudelaire puis à Vallès, une forme de tempérance ou de retenue, visible dans le refus de conjoindre puissance comique et expression de la douleur - la disjonction du rire né de la difformité et de la souffrance a été posée par la *Poétique* d'Aristote. Ainsi, face au grotesque Tom Matthews, dans *La Presse* du 14 août 1842, Gautier refuse de voir le monstrueux séparé du sublime. Sophie Basch l'a analysé : « Le spectacle incorrect de l'exhibition de Tom Pouce, dont Gautier souligne l'amoralité, heurte une conception esthétique proche de celle de Victor Cousin, reposant sur l'alliance du Vrai, du Beau et du Bien[44] ».

Il faut donc attendre, avant l'essai de Baudelaire, l'ouvrage du critique musical Paul Scudo, *Philosophie du rire*, publié en 1840, pour trouver, à partir de souvenirs de la Préface de *Cromwell* de Hugo, une articulation entre rire et douleur. Scudo établit d'abord une continuité du Polichinelle au clown : « Polichinelle s'appelle gracioso en Espagne ; clown en Angleterre », écrit-il[45]. Et Scudo d'analyser la signification du rire de Polichinelle, rire expliqué par le dualisme humain partagé entre « aspiration au beau » et « appétits de la matière » : « Polichinelle est une modification du laid, une personnification de nos penchants infirmes et grossiers, un symbole de nos infirmités, et des passions égoïstes du peuple. C'est un souffle de la chair ; c'est le bouffon de l'âme[46] ». On assiste bien à une rupture de la tradition comique aristotélicienne, fondée sur le laid sans expression de douleur, à l'origine d'une conception traditionnelle du rire fondé sur la contradiction et l'incongruité. Dans sa *Philosophie du rire*, Scudo part du constat d'un dualisme humain pour faire naître le rire d'un

[43] A. Vaillant, *op. cit*., p. 86.
[44] Sophie Basch, Introduction générale aux *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. XXIV.
[45] Paul Scudo, *Philosophie du rire*, Paris, Poirée, p. 183. Voir Daniel Grojnowski, « Comique littéraire et théories du rire », *Romantisme,* n° 74, 1991, « Rire et rires », p. 3-13.
[46] P. Scudo, *op. cit*., p. 192-193.

antagonisme entre « deux forces rivales qui se disputent la direction de notre âme[47] ». Comme le commente Daniel Grojnowski, le rire « manifeste ainsi la joie maligne de notre vanité[48] » : « Le rire n'exprime pas le bonheur », écrit Scudo en tête de son chapitre XV.

Baudelaire quant à lui prend appui non plus sur la vague catégorie ouverte du « Polichinelle », mais sur le numéro des clowns anglais à la scène des Variétés, en 1842, pour construire sa théorie du « comique absolu ». En réaction à « l'humanisation suspecte de la pantomime », il « donne valeur de contre-modèle à l'extravagante cruauté de ces mimes anglais qui se sont peint sur le blanc du visage deux plaques de rouge, symboles, au gré du critique, de fantaisie colorée, de fièvre alcoolique ou de férocité sanguinaire[49] ». Opposé au « comique significatif » d'une satire dénonçant les vices et ainsi asservie à la morale, le « comique absolu » baudelairien caractérise une vision grotesque existant pour elle-même, vision travaillée par le satanisme et jouant du choc entre grandeur et misère humaines. Aussi est-ce une nouvelle fois le principe de contradiction interne que Baudelaire découvre dans les arts populaires du spectacle, découverte qui l'amènera par exemple à imaginer dans *Fusées* cette œuvre essentiellement contradictoire : « Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féerique, pour pantomime, et traduire cela en un roman sérieux ». Voilà l'inscription de l'indécidable au cœur de l'œuvre, réversible infiniment, trouvant dans la distorsion inapaisable du « comique absolu » un principe d'autonomisation esthétique. Une application poétique se trouve dans le poème en prose « Une mort héroïque » du *Spleen de Paris*, avec le personnage du bouffon Fancioulle, qui, dans le laboratoire du récit, atteint le plus haut degré artistique sur scène lorsqu'il joue tout en se sachant condamné à mort par le Prince, prince qu'il sert et contre lequel il a conjuré. L'esthétique baudelairienne de « l'hétérogénéité » triomphe ici - tiraillement sans trêve ni résolution entre la « raillerie » et la « tendresse », le « bouffon » et « l'effrayant », entre l'esquisse d'un sens allégorique et son obscurcissement[50]. Dans l'élaboration théorique même de l'essai sur « l'essence du rire », une tension contradictoire est entretenue entre la joie d'enfance déclenchée par le cirque et le rire d'essence satanique sous le masque de la gaieté : la pantomime clownesque déchirée et déchirante met en tension l'« absolu définitif » qu'est la joie de l'enfant et le « comique absolu », de nature satanique.

Le corps du clown et l'être social en question

[47] *Id.*, p. 34.
[48] D. Grojnowski, *loc. cit.*, p. 5.
[49] J. Rancière, *op. cit.*, p. 113.
[50] John E. Jackson, *Baudelaire*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 153.

On a évoqué les réticences formulées par Tristan Rémy face à la caractérisation romantique du clown en littérature. Doit-on parler seulement de symbolisation, ou plutôt de *récupération*, ou même d'évitement du *cirque comme il est* – du cirque historiquement construit ? Le cirque, par son déploiement hétéroclite, confronte certes l'œuvre textuelle à ses propres limites ; Baudelaire écrit lucidement : « Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment une plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime[51] ? ». On assiste toutefois à de récurrentes métaphorisations du saltimbanque, devenu matériau poétique, support de la théorie, et double littéraire du poète. Là butte tout travail consacré à la représentation romantique du corps du saltimbanque, corps physique et corps *social*, éventuellement porteur d'une signification socio-politique - interrogation sur le peuple comme puissance physique et corps en marge. La lecture du corpus romantique traitant du cirque fait bien apparaître une stratégie de déplacement : on s'abstient de penser l'être du saltimbanque, dans son corps, dans sa formation et dans son identité sociale, ou l'on esquisse cette représentation mais pour mieux la déplacer par un jeu métaphorique – c'est le fameux autoportrait de l'artiste en saltimbanque, allégorie du poète, étudié par Starobinski[52]. Chez Banville, les pauvres saltimbanques sont ainsi mis au service d'une réflexion métalittéraire, même si pointent çà et là, au détour d'un détail *autrement* signifiant, la réalité sociale du prolétaire du spectacle : « c'était d'abord une parade, vive, alerte, prodigieusement réjouissante en son gros sel, entremêlée d'heureux lazzi et de soufflets retentissants comme des tonnerres, et représentée à merveille par le pitre et la sauteuse qui avaient si grand faim, l'un jouant Jeannot et l'autre Colombine[53] ». Dans *La Vie d'une comédienne*, le corps des parents artistes forains sont exhibés dans toute leur monstruosité ; mais ces corps avinés et ravagés sont aussi, dans la logique métapoétique de la nouvelle, l'envers symbolique de la pure idéalité où se projette la jeune artiste Minette – allégorie du poète naïf. Comme l'écrit Sophie Basch, « Par l'identification qu'il opère entre le poète rejeté du monde et le bouffon, le romantisme, d'une certaine manière, a intellectualisé le cirque[54] ». Le clown romantique porte en lui cette contradiction d'un corps spectaculaire célébré pour son *in-signifiance* et pourtant élevé à la plus haute signification poétique et philosophique. Il faut attendre les écrits de Jules Vallès à partir de 1864 (« Le Bachelier géant ») ou 1866 (« Les Saltimbanques » dans *La Rue*) pour voir le banquiste sortir des salles de spectacles institutionnalisées, échapper aux circuits

[51] C. Baudelaire, « De l'essence du rire », éd. citée, p. 540.
[52] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
[53] T. de Banville, *Les Pauvres Saltimbanques*, éd. citée, p. 142.
[54] S. Basch, *op. cit.*, p. XIV.

économiques de la nouvelle industrie de divertissement de masse et, surtout, accéder à la pleine reconnaissance de son corps, *socialement signifiant* par delà les systèmes métaphoriques qui l'aliènent un peu plus. Si, dans un article de 1865 pouvant encore se lire allégoriquement, Julien Gillaud, successeur de Bobêche et Galimafré, « fait des grimaces place du Châtelet » et « meurt à l'hôpital, comme les poètes[55] », le saltimbanque, en 1882, « n'a plus la belle maladie des vagabonds. Lui aussi, comme un forçat du bagne et du Creusot, est un numéro qui vient au coup de cloche travailler sur [le] tapis[56] ».

Olivier Bara
Université Lyon 2
UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

[55] J. Vallès, « Julien Gillaud », *Le Figaro*, 20 juillet 1865, repris dans *Œuvres*, éd. citée, t. I, p. 537.
[56] J. Vallès, « Le Tableau de Paris. Les foires », *Gil Blas*, 27 avril 1882 ; cité par Corinne Saminadayar-Perrin, « Vallès et la mythologie bohémienne », dans Sarga Moussa (dir.) *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 332. Symptomatiquement, en 1881, Jules Claretie, qui prolonge pourtant les mythologies d'un Banville, ramène Auriol au statut de simple travailleur : « Semblable à la plupart de ces acrobates, il travaillait ses grands écarts, ses bondissements, ses jongleries, ses marivaudages de muscles, comme un bon élève fait des armes ou comme un employé assidu tient ses livres » (*La Vie à Paris, op. cit.*, p. 349).