



HAL
open science

Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours

Sandrine Bazile

► **To cite this version:**

Sandrine Bazile. Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours. Littératures. Université Bordeaux Montaigne, 2000. Français. NNT: 2000BOR30025 . tel-04228286

HAL Id: tel-04228286

<https://hal.science/tel-04228286>

Submitted on 4 Oct 2023

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.

Université Bordeaux III

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN

« Littérature française »

**Le saltimbanque dans l'art et
la littérature de 1850 à nos
jours**

Présentée et soutenue publiquement le 09 juin 2000 par

Sandrine BAZILE

Sous la direction de Gérard PEYLET

Membres du jury

Renée-Paule DEBAISIEUX-ZEMOUR, Professeur, Université Bordeaux III.

Marie-Catherine HUET-BRICHARD, Professeur, Université de Toulouse-Le Mirail.

Daniel MADELENAT, Professeur, Université Blaise-Pascal, Clermont II.

Jacques MONFERIER, Professeur, Université Bordeaux III.

Université Michel de MONTAIGNE
BORDEAUX III

THESE

Présentée pour le doctorat par

SANDRINE BAZILE

LE SALTIMBANQUE
DANS L'ART ET LA LITTÉRATURE
DE 1850 à NOS JOURS.

TOME 1

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur
GERARD PEYLET

2000

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.

L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

A ceux qui pensaient qu'une recherche était un travail long et ennuyeux, je dirai simplement qu'il faut du temps. Ce temps, je l'ai pris avec infiniment de plaisir.

A ceux qui diraient que ce n'est qu'un travail solitaire et égoïste, je leur répondrai qu'une recherche est faite de rencontres et qu'un tel travail ne peut s'accomplir sans ces gens qu'on a coutume de remercier dans les premières pages d'une thèse.

Il y a ceux qui guident et qui stimulent. Ceux-là n'attendent pas de remerciements. C'est ce qui fait leur générosité. J'adresse donc ici ma profonde reconnaissance à Monsieur Monfériet qui fut à l'origine de ce travail et à Monsieur Peylet qui est aujourd'hui responsable de son achèvement.

Il y a aussi ceux qui soutiennent. Ceux-là se reconnaîtront sans peine. Inutile de les nommer : ils étaient là au premier jour, il seront là après.

Il y a enfin ceux qui distraient... Faut-il vraiment les en blâmer ?

INTRODUCTION

Le saltimbanque avec son nom aux

« trois syllabes en xim-boum-boum »

Michel Leiris

A l'origine de cette recherche, il serait vain de chercher une quelconque nostalgie d'enfance. A vrai dire, je n'ai jamais vraiment aimé le cirque ou la fête foraine. Trop effrayants, trop factices, ils m'ennuyaient. Non, le cirque ne m'intéressait pas, j'aimais les livres. Et les premiers saltimbanques que je connus furent ceux des *Petits Poèmes en prose* ou d'*Alcools*, plus tard ceux d'*A Rebours*. L'origine de ce travail est là, dans ces réminiscences littéraires.



Le saltimbanque qui m'intéresse ici ne revêt aucune réalité, si ce n'est celle – ô combien tangible pourtant, puisque dessinée par les mots, modelée par les formes et les couleurs – d'une construction mentale, d'un imaginaire, celui des artistes que cette figure fascina entre 1850 et nos jours. Point donc d'enquête sociologique ou historique : l'évolution des divertissements et des arts du spectacle ou celle du statut de l'artiste forain ne m'a intéressée que dans la mesure où elle a permis, ponctuellement, d'éclairer l'évolution même du thème. Vieux saltimbanque de Baudelaire, petit saltimbanque au justaucorps rose pulmonaire des poèmes d'Apollinaire, saltimbanques dénaturées et perverses du roman d'Huysmans, les images se superposent sans lien apparent : une figure s'est construite, un imaginaire est en train de naître et va se transformer.



Très vite, pourtant, une première inquiétude surgit : évoquer cet imaginaire nécessite au préalable de dessiner les contours de cette figure, d'en fixer les principaux traits. Or, le mot *saltimbanque* désigne un personnage protéiforme et ubiquiste¹ ; dans la réalité, ils sont légion : mimes sur la scène des pantomimes, banquistes² à l'orée des théâtres, artistes de cirque ou de rue... Il y a les agiles, les aériens, ceux qui dominent : acrobates ou trapézistes, funambules ou danseurs de corde, écuyers, jongleurs, équilibristes, danseurs, dompteurs... Et puis il y a les maladroits, les terrestres, les victimes en somme : clowns ou pitres, bouffons, paillasses ou jocrisses, hercules ou lutteurs, phénomènes de foire, monstres ou animaux. Il y a aussi les bavards, ceux qui harangent : les banquistes, bateleurs ou bonimenteurs, Monsieur Loyal... Il y a enfin les silencieux, les muets : mimes ou Pierrots. En littérature, en peinture, au cinéma, les représentations, elles aussi, abondent, images d'artistes d'abord – artistes itinérants, bohémiens, artistes de rue, bouffons romantiques, acrobates, pitres humiliés, Pierrots, clowns... – mais aussi images de lieux, souvent indifférenciées – rue, cirque, foire, pantomime, fête foraine, music-

¹ Le Petit Robert en donne une définition plurielle : « (XVI^e siècle ; de l'italien *saltimbanco* « saute-en-banc ») Personne qui fait des tours d'adresse, de souplesse, des acrobaties en public. V. *acrobate, banquiste, bateleur, équilibriste, funambule. Baraque de saltimbanques. « Une saltimbanque, une fille d'opéra » (Balzac). ♡ fig. et vieilli : Personnage bouffon, orateur ridicule. Charlatan. »*

² Le mot provient du provençal *banquisto* (saltimbanque) de *banc* (tréteau).

hall... Comment rassembler ces images polymorphes et construire *la figure du saltimbanque* ?



Il nous faut, pour cela, revenir à la source, c'est-à-dire dans la réalité, où la figure prend forme, identifier les lieux – ceux, réels, des divertissements – et délimiter une période – celle à laquelle cirque, pantomime et foire se développent à Paris. Poser des dates, des jalons nous permettra de suivre l'évolution concomitante de ces divertissements, de mieux saisir leurs imbrications et de définir ainsi la grande famille des saltimbanques :

La rue et la foire, d'abord. Les artistes ambulants, qui, à partir du Moyen Age, allaient de château en château, subissent plus tardivement persécution et excommunication. Louis XIV interdit aux danseurs de corde et autres bateleurs³ d'exercer leurs talents sur la voie publique : ceux-là ont alors recours aux foires et aux théâtres. Entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, les foires sont ainsi en plein essor ; ce sont surtout des lieux de commerce, agrémentés de spectacles qui

³ De l'ancien français *baastel*, instrument et tour d'escamoteur : personne qui fait des tours d'acrobatie, d'adresse, de force ou d'escamotage sur les places publiques ou dans les foires.

coïncident toujours avec une fête religieuse et se composent d'exhibition d'animaux, d'exploits acrobatiques, de tours de force, d'adresse – marionnettes, arlequins, sauteurs, danseurs, jongleurs, magiciens, musiciens... Mais, ces foires restent en conflit avec les institutions artistiques⁴ ; certaines, considérées comme des foyers d'agitation, seront interdites. Elles déclinent à partir de 1762, quand l'opéra comique fusionne avec la Comédie-Italienne et surtout en 1791, date de décret concernant la liberté des théâtres. Aux abords du XIX^e siècle, les grands travaux d'urbanisation entrepris à Paris contribuent à décentraliser les lieux de divertissements : les forains s'installent sur le boulevard du Temple où les salles de théâtre côtoient les baraques de bateleurs ; le Carré Marigny s'implante aux Champs Elysées ; la foire au pain d'épice, la fête des Loges, la foire de Saint Cloud ou la fête de Neuilly, en 1816, se développent ; les intérêts religieux et commerciaux disparaissent au profit du divertissement. Mais, avec le remaniement de Paris, décidé par Haussmann, le boulevard du Temple disparaît et les foires sont victimes d'une sévère réglementation qui les contraint à se déplacer vers les faubourgs ; au milieu du XIX^e siècle, elles donneront naissance aux fêtes foraines modernes.

⁴ La Comédie-Française multipliera les interdictions et refusera à la foire le droit au langage. Pour jouer, les acteurs ont recours à leur imagination et à des trésors d'invention qui donneront naissance à l'Opéra comique.

L'histoire de la pantomime en France remonte, quant à elle, au XVI^e siècle, date à laquelle les comédiens espagnols et italiens connaissent un véritable succès. Incapables, à cause de la barrière linguistique, de rendre l'intensité d'un texte, ils ont recours aux gestes et aux attitudes expressives ; c'est la *Commedia dell'arte*. Leurs successeurs utilisent la parole et un canevas d'improvisation. Ces artistes ont alors le droit d'ouvrir des loges sur les foires parisiennes et des théâtres d'acrobaties. Vers 1800, des spectacles et des scènes à figuration nombreuse, dans lesquels l'équitation constitue le principal intérêt, sont également donnés au Cirque-Olympique ; ils prennent le nom de pantomimes équestres. Mais, en 1807, un décret réduit le nombre des théâtres à huit : tous les théâtres d'acrobatie disparaissent ; seuls les spectacles forains de la place publique et les spectacles à demeure, dits de curiosité – danses de corde, illusionnisme, marionnettes – subsistent. En 1815, le théâtre des Funambules est pourtant autorisé à couper des séances d'acrobaties par des pantomimes arlequinades, à condition qu'elles soient interprétées par des artistes d'agilité. De 1830 à 1840, grâce à ces pantomimes, le boulevard du Temple connaît alors l'apogée de sa popularité : Debureau triomphe au théâtre des Funambules, dans la pantomime blanche tandis que son rival, Philippe Laurent passe, sous Louis-Philippe, au Cirque-Olympique, qui autorise un luxe de décors

et de tableaux-surprises, des inventions mécaniques plus élaborées que celles des Funambules. La pantomime est alors sur son déclin. Après le départ de Debureau et le décret sur la liberté des théâtres, les mimes – désormais autorisés à parler – se dispersent dans les théâtres de province ou dans les cirques, en tant que clowns. En 1888, avec la création du Cercle funambulesque, Raoul de Najac, les frères Larcher et Paul Margueritte tenteront de redonner à la pantomime le rayonnement qu'elle avait perdu.

Le cirque, lui, est implanté en France par Astley, fondateur du cirque moderne, en 1783, et gagne ses lettres de noblesse avec les Franconi. Durant tout le début du XIX^e siècle, des cirques s'implantent dans Paris : Cirque-Olympique, Cirque Napoléon futur cirque Cirque d'Hiver, cirque Fernando futur Médrano... Au départ constituées de numéros de dressages équestres, les attractions du cirque se diversifient : acrobates, trapézistes, funambules, ménageries, monstres, clowns, mimes...

A partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le music-hall fait son apparition. Héritier du café-chantant ou café-concert, il est avant tout un spectacle de variétés. Très vite, il emprunte aux autres divertissements et aux autres arts des attractions qui s'insèrent entre les chansons ; au cirque, il emprunte les acrobates, les jongleurs, les illusionnistes, les équilibristes, à la comédie des saynètes sous forme

de sketch, à la danse des danses acrobatiques ou à claquettes. Très en vogue après la première guerre mondiale, il délaisse l'exploit du cirque pour la féerie des paillettes, avec les revues, et concentre ses efforts sur l'aspect musical, variétés, jazz...

Les lieux de divertissement se multiplient donc entre le début du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e et les artistes semblent glisser de l'un à l'autre : les mimes, transfuges du théâtre, passent au cirque ; les acrobates se produisent au gré des époques sur la piste du cirque, sur les tréteaux des loges ou dans la rue...



De cette multiplication des lieux de divertissements *populaires*⁵ et de leurs imbrications naît une image syncrétique du saltimbanque : au cirque, dans la pantomime, sur les tréteaux ou dans les baraques de foire, sur la scène des théâtres populaires ou au music-hall, le saltimbanque est partout ; il est en fait un artiste *populaire*, artisan d'un art *populaire* fondé non sur le travail de l'esprit mais sur celui du corps – acrobatie, pitrerie, harangue ou pantomime. Par là même, il

⁵ C'est-à-dire à la fois qui émanent du peuple, qui s'adressent à lui et qui en sont aimés.

est voué aux contingences de son art : le manque d'argent⁶ bien sûr car il s'agit d'un art alimentaire, la répression des institutions qui l'accusent de fomenter des révoltes et d'être un danger pour le pouvoir religieux et politique, les propres limites de son corps qui peuvent le conduire à la chute et à la mort. La figure du saltimbanque⁷, issue de cette réalité plurielle, revêt ainsi, au gré des lieux et des époques, mais aussi selon les sensibilités artistiques, tous les masques, du bohémien à l'artiste de rue, de l'acrobate au bouffon, du clown au mime, du Pierrot au baladin, de l'artiste de foire... au saltimbanque.



Or, le saltimbanque intéresse les artistes du XIX^e siècle, parce que, précisément, le statut de ces artistes est en train d'évoluer : jusqu'au XVIII^e siècle, l'artiste est principalement un artiste de cour⁸, dépendant économiquement et idéologiquement du pouvoir politique. En effet, la situation de l'artiste de cour soumis à un mécénat, n'est guère plus possible, à la fin du XVIII^e : la crise subie par la

⁶ Le banc de l'acrobate est à la fois celui sur lequel l'artiste harangue le public mais aussi celui derrière lequel il compte la recette.

⁷ Par la suite, l'expression pourra être remplacée par le seul mot de *saltimbanque*.

⁸ Au XVIII^e siècle, l'un des premiers à avoir eu le pressentiment de ce changement est Diderot dans *Le Neveu de Rameau*, 1791, Flammarion, 1983.

conscience européenne, les nouveaux rapports instaurés entre l'esprit philosophique et l'esprit religieux, l'essor du mouvement scientifique et encyclopédique ouvrent une ère nouvelle tournée vers la réhabilitation des passions et l'invention de la liberté. Rien d'étonnant dès lors que le saltimbanque, lui-même banni d'une société qui le méprise, en butte aux contingences les plus basses et aux dangers les plus nobles de son art, puisse devenir un nouveau centre d'intérêt, un pôle de création inattendu pour les artistes du XIX^e qui vont faire de lui un cliché de la création artistique et le prétexte d'une identification de l'artiste⁹.

D'autre part, l'intérêt de ces artistes pour le saltimbanque est à mettre en relation avec l'engouement pour le cirque et les autres formes de divertissement populaire, foire, pantomime, music-hall, durant cette période. Entre le XIX^e et le XX^e siècles, les lieux de divertissement se multiplient et leur fréquentation augmente. Le cirque comme la fête foraine favorisent la rencontre de toutes les classes sociales, bourgeois, ouvriers, gens du monde, artistes, mais aussi la vulgarisation des nouveautés scientifiques – cinématographe, physique, photographie, rayons X... Ils récupèrent également certaines attractions ou certains types de spectacle à la mode, tableaux

⁹ Ce travail doit beaucoup, en ce domaine, à la découverte du magnifique ouvrage de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970.

vivants, luttes, cires anatomiques, musées d'actualités, théâtres de mélodrames et de féeries, pantomimes, qu'ils amalgament et détournent ainsi de leur fonction initiale, permettant à l'imaginaire populaire, comme à celui des artistes de l'époque, de se nourrir de la richesse et de l'effervescence de ces lieux nouveaux. Nostalgie, voyage, exotisme, pittoresque, primitivisme, du Romantisme à l'Art Nouveau, les artistes sont alors en quête d'une inspiration nouvelle et de formes plus spontanées, en rupture avec les modèles classiques : le cirque – comme la foire ou la pantomime – répond alors au goût du spectaculaire et du populaire mais il apparaît également comme le miroir des mutations sociales, des innovations techniques et des bouleversements artistiques qui marquent le passage de la fin du XIX^e siècle au XX^e siècle.



J'ai donc souhaité que l'étude des thèmes et motifs attachés traditionnellement au saltimbanque ne soit pas seulement menée pour elle-même. Elle se devait ainsi de faire émerger des ponts entre la réalité et l'imaginaire collectif, entre cet imaginaire collectif et l'imaginaire de chaque artiste ; elle se devait en outre de dessiner, au

gré des époques et des sensibilités, l'évolution de cet imaginaire. Une progression chronologique s'imposait donc, seule apte à saisir l'émergence, la disparition ou la transformation des thèmes et motifs associés à cette figure mais aussi à souligner l'évolution des liens qui unissaient l'artiste au saltimbanque. Il me semble en effet que le choix récurrent de cette figure comme allégorie de l'artiste est intrinsèquement lié au bouleversement du statut de l'artiste au tournant du siècle, comme si les artistes de cette période avaient voulu rassembler, dans cette figure imaginaire, tous les éclats d'une représentation de l'artiste éparse et amorcer ainsi la recomposition non seulement d'une image nouvelle mais aussi d'un statut nouveau. Plus encore, il me semble que la récurrence de cette figure, comme allégorie de l'artiste, participe du bouleversement de la création artistique et de l'entrée dans la Modernité.



C'est au regard de ce projet que s'est dessiné mon corpus, c'est avec sa réalisation qu'il s'est affiné ou enrichi. L'étendue et la diversité de ce dernier ont très rapidement révélé l'importance du thème, en accroissant la difficulté de ma tâche ; des choix

s'imposaient : j'ai ainsi choisi de privilégier les textes littéraires – poésie, roman, contes, mais aussi souvenirs ou critique littéraire – puisque ils étaient à l'origine de cette recherche et de ma formation, la peinture se bornant, dans un premier temps, à illustrer et à confirmer mon propos. Par la suite, avec l'évolution du thème, j'ai été amenée à élargir le corpus : avec la Décadence, il m'a fallu m'intéresser également aux arts populaires que furent la pantomime¹⁰ et l'affiche que j'ai pu citer parce qu'ils éclairaient le personnage de Pierrot et étaient révélateurs des mutations artistiques de cette période. De la même façon, dans la troisième partie, si j'ai accordé une importance accrue aux arts plastiques – peinture et sculpture – au détriment de la production littéraire, c'est là encore parce que leur prédominance coïncidait avec l'évolution de la figure. Enfin, on ne s'étonnera pas de trouver peu de documents après 1950 : la figure du saltimbanque disparaît en effet peu à peu des représentations – au sens strict du terme¹¹ – à partir des années 50 et je n'ai fait que quelques allusions – en note, le plus souvent – à des références isolées et peu significatives.

¹⁰ L'ouvrage de Jean de Palacio sur le *Pierrot fin-de-siècle* a guidé certains choix de textes, car j'ai dû renoncer, devant l'abondance de la production décadente, à faire un sort à toutes les pantomimes. Je n'avais pas la prétention de dresser un relevé comparatif des occurrences du Pierrot ou de celles du monstre ; d'autres travaux l'avaient déjà fait avant moi ; ils sont cités en bibliographie. J'ai préféré rapprocher certains textes parmi les plus significatifs, et les plus connus, sur le personnage avec certains éléments de l'imaginaire fin-de-siècle – études, extraits de romans... – afin d'établir les réseaux de correspondances qui existaient entre Pierrot et le dandy décadent et qui me permettraient de construire ainsi l'image de l'artiste décadent.

¹¹ Plus intéressant aurait été de comprendre comment les arts du spectacle, et notamment certaines formes théâtrales ont pu récupérer, à partir des années 60 et jusqu'à nos jours, les techniques et la mythologie du cirque. Mais, je l'ai

En fonction de l'évolution de ce corpus au fil des périodes, il est ainsi possible de définir les trois grandes étapes retraçant les mutations du thème depuis 1850, auxquelles correspondent respectivement les trois mouvements dans la destruction et la reconstruction de la représentation de l'artiste entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e.



De 1830 à 1870¹². Les clichés pittoresques produits par la littérature romantique et réaliste, de Sand à Mérimée, abondent, même si les représentations ont de plus en plus le souci de la vérité : tribus itinérantes auréolées de toutes les grâces ou figures inquiétantes, accusées de tous les vices, le saltimbanque est avant tout une figure composite qui hésite entre celle du bohémien et du banquier – alors même que dans la réalité ces deux figures sont distinctes. Bientôt, ces clichés cèdent la place au *portrait de l'artiste en saltimbanque*. A partir du *Fantasio* de Musset, la figure du

dit plus haut, mon propos ne concernait pas l'évolution des arts du spectacle même si cette récupération est significative dans la perspective de l'évolution du statut de l'artiste. J'évoquerai seulement cet aspect qui mériterait une étude distincte approfondie, tant la complexité des rapports entre le théâtre et le cirque est grande.

¹² Les dates que j'indique ici sont approximatives.

salTIMBANQUE incarne un double possible de l'artiste romantique, luttant, en marge de la société, pour reconquérir à la fois une fonction sociale et une place créative : bouffon romantique, il cache, derrière un physique repoussant, une âme noble et, agit, au sein d'une société avilie, comme un levain de vérité ; acrobate aux exploits aériens, il croit encore en un idéal poétique. Simple alter ego idéalisé de l'artiste, chez les artistes romantiques et chez Banville, la figure du saltimbanque se complexifie pourtant chez les réalistes comme les naturalistes : chez Goncourt, notamment, le thème de la création artistique se double de la menace de l'échec. Avec Baudelaire et Mallarmé, la figure du saltimbanque s'assimile même totalement à la réflexion du poète sur la création artistique, alors que, chez les peintres, elle conserve un intérêt essentiellement pittoresque, comme chez Degas. Seuls Seurat, Daumier ou Toulouse-Lautrec confèrent déjà à leur représentation une valeur symbolique.

De 1870 à 1905. Chez les symbolistes et les décadents, de Verlaine aux pantomimes de la fin du siècle, le saltimbanque évolue vers un personnage plus sombre, héritier du saltimbanque déchu des *Petits Poèmes en prose* ; les motifs de l'échec et de l'aphasie dominant alors, en tant que symboles de l'échec de l'art et de la nature : la perte du sens se lit aussi bien dans le mutisme du Pierrot

que dans sa folie, dans la cacophonie de la foire que dans ses excès. Les décadents trouvent alors dans cet imaginaire une projection possible de leur propre imaginaire et dans la figure du Pierrot un reflet déformé et parodique de leur propre image. Le jeu, plus intellectuel, de la métaphore disparaît au profit d'une projection fantasmatique et égocentrique : c'est ainsi que le personnage du mime domine l'imaginaire de ces artistes – Huysmans, Hennique, Champsaur, Doucet, Richepin, Giraud, Margueritte, Mendès, Lorrain... mais aussi Chéret, Redon, Mossa, Rops ou Willette – qui l'associent par un étroit réseau de correspondances au personnage fin-de-siècle. Saltimbanques androgynes, femmes monstrueuses et monstres exhibés sur les foires peuplent l'imaginaire de l'artiste décadent et recomposent artificiellement la décomposition d'un monde et la déchéance d'un art qui est voué au silence et à la mort. Reste alors le corps, celui du mime ou celui du monstre. Reste alors le rêve, rêve d'un art total ou rêve d'un art nouveau : et le Pierrot, comme Laforgue, d'explorer cette voie de l'inconscient qui seule peut les sauver du silence.

De 1905 à 1950¹³. La figure crépusculaire du saltimbanque s'efface donc au profit d'une figure onirique, plus sereine ; les représentations de la période rose de Picasso ou les poèmes d'Apollinaire laissent apparaître un personnage mystérieux qui semble avoir abandonné la piste du cirque ou les loges des foires pour évoluer dans un paysage lunaire, à la frontière de l'animal et du divin. De Rouault à Cocteau, le saltimbanque n'est ainsi plus le simple outil d'une allégorie, il est le rêve réalisé et revendiqué d'un art total, d'un mystère¹⁴, dans lequel l'artiste se révélerait en tant qu'homme et le spectateur accéderait au miracle de l'art. Le saltimbanque revendique alors, au nom du poète, une superficialité qui est comme la promesse d'un Art Nouveau. Plus encore, à partir des années 20, le thème du cirque dit la modernité du monde, désormais assumée pleinement. Dès lors, il ne s'agit plus de se comparer au saltimbanque mais d'être saltimbanque : plasticiens – Van Dongen, Chagall, Klee, Miró, Léger, Calder... – et poètes – Mac Orlan, Cendrars, Prévert ou Queneau... – le comprennent qui endossent eux aussi la dérision du clown ou le costume du jongleur : circularité, transparence, légèreté, mouvement, couleurs et spectacle, ils reprennent désormais à leur compte les outils du cirque et s'ils jonglent, ce n'est qu'avec des mots et de la matière.

¹³ Avec les restrictions que j'ai mentionnées plus haut.

¹⁴ Le terme est ici employé dans son acception religieuse.



Figure syncrétique créée par le Romantisme, être paradoxal aux envolées gracieuses et aux chutes cruelles, le saltimbanque apparaît perpétuellement à la frontière de deux mondes, celui des vivants et celui des morts, celui des corps et celui des mots, des cris et du silence, de la création et de l'échec. La mutation de sa figure, entre le XIX^e et le XX^e siècle, incarne l'itinéraire d'un artiste qui tente de passer du domaine de la création intellectuelle à une création matérielle. Cette recherche se propose donc de suivre ce passage comme une parade qui conduirait de l'allégorie à la chair.



Première partie :

L'ACROBATE
ET LE CLOWN
DECHU

LA NOSTALGIE D'UN AGE D'OR

« Entre l'adjectif possible et l'adjectif impossible, le mime a choisi ; il a choisi l'adjectif impossible. C'est dans l'impossible qu'il habite ; ce qui est impossible c'est ce qu'il fait. »

Théodore de Banville

Au XIX^e siècle, le saltimbanque devient la figure de prédilection des artistes, peintres et écrivains, qui le transforment au gré de leur inspiration. La réalité du saltimbanque, tour à tour embellie, noircie, assimilée à celle des bohémiens ou sublimée n'a, pour ainsi dire, guère de valeur en elle-même : rares sont les descriptions objectives et fidèles aux réalités de l'époque –

surtout dans la première moitié du siècle – et, à vrai dire, moins intéressantes que l'image même du saltimbanque, c'est-à-dire la façon dont il est représenté. Instantanément, cette figure occupe ainsi le devant de la scène et inspire les artistes du XIX^e siècle qui peuvent alors la déformer.

D'abord simple concrétisation de la nostalgie des artistes, la figure du saltimbanque va progressivement devenir le moteur d'une allégorie artiste-saltimbanque que Banville portera à son apogée. Cette allégorie – aussitôt ressentie comme un cliché – ne parvient pourtant pas à se figer car l'image synchrétique, donc multiple, du saltimbanque offre aux artistes, durant la seconde moitié du siècle notamment, l'occasion de toujours la modeler, la nuancer : les thèmes empruntés aux artistes romantiques se fondent dans l'imaginaire collectif et rencontrent ainsi ceux modelés par les réalistes et les naturalistes. De ce fait, cette allégorie se teinte d'ambiguïté : à force de l'enrichir, les artistes – réalistes principalement – sont parvenus à la dédoubler ; Baudelaire, lui, parviendra même à la détourner.



1-1-1 LES MASQUES DU SALTIMBANQUE

1-1-1-1 Le cercle magique

L'image du saltimbanque se constitue autour de deux imaginaires très anciens liés à l'histoire du cirque, le mystère et l'errance.

Dans l'Antiquité, le *CIRCUS* était le cercle dans lequel évoluaient, tour à tour, gladiateurs et animaux sauvages, écuyers et équilibristes et où les courses de chariots côtoyaient les danseurs de corde. La notion de lieu circonscrit à un cercle confère au cirque le statut d'univers magique où se produisent les miracles, où l'impossible prend forme et dont l'homme du peuple demeure toujours le spectateur à jamais exclu parce qu'éternellement voué à rester hors du cercle, de l'autre côté du miroir, au-delà d'une barrière invisible, là où l'initiation reste impossible.

En outre, dans l'Antiquité, le caractère déjà itinérant des numéros a nourri le mystère de ces tribus, mystère qui sera prolongé au Moyen-Age d'abord, par les troubadours et jongleurs, au XIX^e siècle ensuite, par les gens du voyage et les

tziganes. Si le terme de « saltimbanque » (de l'italien *saltimbanco*, littéralement, celui qui saute sur le banc) désigne une notion artistique, les termes de « bohémiens » ou de « tziganes » renvoient, eux, à un peuple nomade originaire d'Inde et apparu au XII^e siècle en Europe orientale et au XV^e siècle en Europe occidentale. Ces peuples exerçaient divers petits métiers liés souvent au domaine artistique et il n'est pas rare d'assister à la collusion de ces deux notions voire à leur assimilation, dans l'esprit du public.

1-1-1-2 Les bohémiens : une représentation non dénuée de clichés

Les bohémiens, délaissés au XVIII^e siècle par les encyclopédistes et les auteurs sérieux qui les méprisent, n'occupent que de petits rôles dans les œuvres de l'époque : figurants de théâtre très souvent, ils diffèrent beaucoup des vrais tziganes. Ils ne sont qu'une partie du décor qui ajoute à la couleur locale, même si « *le thème tzigane a été largement*

exploité, dans la littérature française au XVIII^e siècle, sous l'influence de Cervantès et du picaresque espagnol. »¹

Les romantiques français les redécouvrent grâce au Romantisme allemand : Brentano, Lenau, Mörike et surtout Goëthe les remettent au goût du jour. Goëthe notamment, dans son premier drame *Götz von Berlichingen* (1773), met en scène, au milieu d'une forêt, un campement de bohémiens où le héros vient chercher refuge. Plus tard, il écrira dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1797) :

« Les drames de la chevalerie allemande étaient alors dans tout leur nouveau et avaient conquis l'attention et le goût du public. Les chevaliers en armure, les vieux châteaux-forts, les cavernes et les souterrains, la mousse, les arbres-creux, et par-dessus tout les scènes de bohémiens la nuit. »²

Bientôt, tous les accessoires du médiéval germanique connaissent en France, à partir de la Révolution, un profond engouement... Et le bohémien n'échappe pas à la règle. Les

¹ VAUX de FOLETIER François, « *Les Tziganes et le Romantisme français* » in Nouvelle Revue des Deux Mondes, février 1976, p. 349.

² GOETHE Johann Wolfgang von, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, 1797, cité in « *Les Tziganes et le Romantisme français* » de Vaux de Foletier, p. 349.

auteurs du XIX^e siècle, croyant le connaître, donnent à sa représentation un tour très manichéen ; ils reproduisent tous les préjugés le concernant et le donnent à voir non comme il est mais comme ils l'imaginent et l'idéalisent. Toujours extérieurs au cercle, ils ne parviennent pas à le pénétrer.

Maints auteurs le représentent souvent de façon négative ; ainsi, les tziganes apparaissent comme une race mystérieuse et porteuse de tous les péchés : vols, magie noire, meurtres, pratiques occultes... Hugo, dans *Notre Dame de Paris* (1831), s'emploie, par exemple, à donner une vision décalée du bohémien, parfois poussée très au noir. *Dans Le Roi s'amuse* (1832), Saltabadil est un sédentaire et un tueur à gages ! Dans *Han d'Islande* (1823), la figure bohémienne est cette fois la femme du bourreau : l'isolement de la Tour Maudite la rendra folle. Quant à Esméralda, seule figure vraiment positive, elle se révèle en fait sans lien de parenté avec les bohémiens. Nerval, lui aussi, pêche par invraisemblance : le bohémien de *La Main enchantée* (1855) est un escamoteur, montreur de singes, mais il est trop érudit pour être vrai. Chez Eugène Sue, ce sont des contrebandiers qui incarnent, dans *El Gitano*, la figure du bohémien, montrant, s'il en était encore besoin, la connotation

fortement négative associée à ce peuple. Gautier, lui, « *s'il est sensible à [leur] aspect pittoresque, à leur caractère « bizarre » (le mot revient souvent sous sa plume)*³ », les craint un peu, se méfie de leurs « *industries suspectes.* »⁴ Dans ses vers, il célèbre une Gitane, c'est une « *moricaude* » qui ensorcelle les hommes :

*« Carmen est maigre, un trait de bistre
 Serne son oeil de Gitana ;
 Ses cheveux sont d'un noir sinistre ;
 Sa peau, le diable la tanna. »*⁵

A la fin du siècle encore, la représentation des bohémiens, dans les oeuvres de Jules Verne par exemple, demeure, comme le note François Vaux de Foletier, peu nuancée :

« Les tziganes n'ont pas le beau rôle [dans le roman Michel Strogoff (1876)]. En d'autres ouvrages Jules Verne les jugent « dignes de pitié ». D'autres itinérants attirent

³ VAUX de FOLETIER, « *Théophile Gautier et les Tziganes* » in *Etudes Tziganes*, décembre 1972, p. 15.

⁴ Idem.

⁵ GAUTIER, *Émaux et camées, Poèmes choisis*, 1872, Garnier, 1954, pp. 93-94. La *Carmen* ensorceleuse de Mérimée date de 1845.

également sa sympathie : les forains, les saltimbanques, les artistes de cirques ambulants. Conseiller municipal d'Amiens, Jules Verne a l'occasion d'intervenir en leur faveur. (...) Dans ses récits, il présente les gens du voyage comme des personnages à la fois pittoresques, efficaces, dévoués, hospitaliers et courageux. »⁶

César Cascabel (1890) en est l'exemple le plus représentatif et le plus surprenant : le roman raconte le long périple semé d'embûches qui mène une courageuse et sympathique famille de saltimbanques des États-Unis à la Normandie. Deux types de représentations alternent donc ; tandis que les unes tendent à noircir cette figure, les autres en proposent une vision idéalisée. Outre le cas de Verne, plus tardif, Gautier se fait involontairement le témoin de cette idéalisation en déclarant à propos de La Gitana, pièce en vogue de l'époque :

« La bohème est à la mode ; on ne voit que gipsies, gitanas, xingari et toutes les variétés du genre ; (...) Nous concevons très aisément cet enthousiasme ; la bohémienne est en effet un type charmant, et il n'est pas de grand poète qui n'ait

⁶ VAUX de FOLETIER, « Les Tziganes dans les œuvres de Jules Verne » in *Etudes Tziganes*, mars 1978, p. 54.

pris plaisir à esquisser cette brune figure, svelte poésie du carrefour, étincelante au milieu d'un tourbillon de clinquant et de paillettes, les pieds dans la boue, la tête dans le soleil et les fleurs. Mignon, Fenella, Esmeralda, tour à tour caressées par Goethe, Walter Scott et Victor Hugo prouvent l'amour des âmes poétiques pour ce caractère fier et libre qui donne tout au hasard et réveille dans les esprits les mieux réglés un sourd instinct d'indépendance et de vie errante.»⁷

La peinture européenne n'est pas en reste. *Le Spectacle forain*⁸ (XIX^e siècle) de Vasilij Perov offre, quant à lui, une caricature du monde tzigane conforme à celle décrite plus haut et dans laquelle la seule figure positive et aérienne est celle de l'enfant acrobate. *La Diseuse de bonne aventure*⁹ de Claude Bonnefond, présentée au Salon de 1831, n'échappe pas non plus à un certain manichéisme : le personnage de la bohémienne diseuse de bonne aventure apparaît, à travers le regard du peintre, comme un personnage sombre et maléfique, le symbole de la femme démoniaque. Les peintres romantiques représentent

⁷ GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, 1858, Hetzel, pp. 223-224.

⁸ Annexe 1.

⁹ Annexe 2.

donc très souvent un exotisme transformé par leur regard, en quelque sorte poétisé, comme le confiera d'ailleurs Delacroix :

« Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage en Afrique, qu'au moment où j'avais assez oublié les petits détails pour me rappeler dans mes travaux que le côté frappant et poétique ; jusque-là j'étais poursuivi par l'amour de l'exactitude, que le plus grand nombre prend pour la vérité. »¹⁰

Ce sera George Sand, la première, avec *Consuelo*¹¹ (1843-1844), qui amorcera un changement dans la façon de représenter les bohémiens, accordant plus de place à l'observation, du moins dans leur description :

« Pour la romancière, le bohémianisme n'est pas seulement un thème littéraire. Entrée en relation avec des Gitans authentiques comme avec d'autres gens du voyage, elle a recueilli quelques documentations et sait que les tsiganes sont des « Indiens pur-sang qu'on a baptisés de tous les noms des pays traversés par eux dans leur longue et obscure migration à

¹⁰ DELACROIX, cité dans *Les Années romantiques*, Beaux-Arts, 1996, p. 49.

¹¹ Georges Sand s'est documentée sur l'histoire de la Bohême hussite (avec les ouvrages de J. Lenfant), de la Prusse (avec les Mémoires du Baron de Trenck) et sur la géographie (avec les atlas de Lesage et Malte-Brun), pour écrire l'histoire de Consuelo, orpheline espagnole à la voix d'or.

travers le monde. » Elle a appris également certains traits de leurs folklores. »¹²

Les traits des bohémiens, moins outranciers, se nuancent donc peu à peu.

1-1-1-3 L'évolution de la figure du bohémien

Ces représentations évoluent avec les réalistes vers plus de véracité, en même temps que les auteurs se livrent à une observation plus systématique de ces tribus.

Ils donnent du bohémien une image plus juste parce que s'appuyant sur des expériences vécues : Lamartine, Chateaubriand et Nodier, les premiers, avaient raconté leurs rencontres avec ces tribus et le voyage en Espagne, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, multiplie les occasions de description.

Les portraits de Gautier, par exemple, sont empreints, désormais, de plus de compréhension. Son souci de vérité et sa

¹² VAUX de FOLETIER, « *Les Bohémiens dans la littérature du XIX^e siècle* » in *Les Bohémiens en France au XIX^e siècle*, Lattès, 1982, p. 211.

curiosité, contribuent à donner plus de véracité à la peinture des bohémiens :

« Leur teint basané [celui des tziganes] faisait ressortir la limpidité de leurs yeux orientaux dont l'ardeur est tempérée de je ne sais quelle tristesse mystérieuse, comme le souvenir d'une partie absente et d'une grandeur déchue . »¹³

Une vingtaine d'années plus tard, lors d'un voyage en Russie, il découvre un autre aspect du monde tzigane, leur musique qui le passionne et son observation se fait plus fine encore :

« Nous avons dit que les Bohémiennes étaient sobres ; si nous ajoutons qu'elles sont chastes, personne ne nous croira ; c'est pourtant la vérité. »¹⁴

Mérimée, lui, tentera de s'introduire chez les tziganes et de gagner leur amitié. Également dans un souci quasi journalistique d'observation, il enrichit ses descriptions de documents ou d'entretiens avec les membres de ces tribus. Tout

¹³ GAUTIER, *Voyage en Espagne*. (1840), Charpentier, 1894, p. 238.

¹⁴ GAUTIER, *Esquisses de voyage (en Russie)*, 1861, Moniteur Universel.

en retenant sa vraisemblance nouvellement acquise, le bohémien demeure toutefois encore une vue de l'esprit. Il est en effet toujours l'objet d'une idéalisation mais celle-ci est désormais auréolée d'une certaine noblesse. L'image du bohémien gagne donc en finesse et en nuance. Affinée en quelque sorte par l'enquête réaliste, elle perd le tour manichéen inhérent à la méconnaissance de ces tribus. Paradoxalement, elle conserve tout son mystère ; le monde des tziganes est désormais teinté d'une sensibilité artistique qui le sépare du commun des mortels et lui confère un caractère ambigu.

1-1-1-4 L'artiste de rue

Parallèlement à la figure de bohémien, celle de l'artiste de rue¹⁵ ne cesse de se multiplier et d'évoluer, à partir des années 1830. Banquistes du boulevard du Temple, artistes de foire et clowns-acrobates connaissent un grand succès auprès du public de l'époque. Ce succès et cette popularité gagnent également la littérature romantique. A la fois exotiques et populaires, ils incarnent pour les artistes romantiques et le public de l'époque

¹⁵ Victime des décrets, l'artiste de rue est d'abord contraint à l'errance ; peu à peu, il se stabilisera dans les foires vers la fin du XIX^e siècle.

une sorte d'idéal artistique, ainsi que le souligne Jean Starobinski :

« On reconnaît, dans cette idée, l'une des grandes nostalgies primitivistes du Romantisme : les arts populaires, dans leur ingénuité anonyme, capteraient les sources vitales de l'inspiration ; ils seraient l'expression spontanée du génie de la communauté. Un reste de grandeur épique y subsisterait ; on y rencontrerait le monde simple et fort des grandes passions élémentaires, le rire et les pleurs, à l'état naissant. »¹⁶

De Balzac à Nerval en passant par Stendhal¹⁷ se perpétue cet engouement pour le spectacle de la rue : au XIX^e siècle, « l'homme de la rue » devient tout à la fois l'artiste fétiche, le héros et le spectateur de choix dans l'imaginaire artistique de l'époque, peut-être parce que l'artiste lui-même, en quittant la cour qui lui tenait lieu de tour d'ivoire, a rejoint le peuple. Il reconnaît en lui les qualités de l'enfant capable de s'ébahir devant le spectacle pur :

¹⁶ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., pp. 22-23.

¹⁷ Dans *Le Philtre*, nouvelle de 1838, l'héroïne, issue de la bonne société, rencontre un écuyer espagnol ; cette rencontre la pousse à abandonner sa respectabilité pour engager une vie errante à ses côtés. STENDHAL, *Le Philtre*, Ombres, 1994, pp. 151-172.

« A partir du théâtre de la porte Saint-Martin jusqu'au Café Turc, le peuple a tout pris sous sa protection. Ainsi, le succès amène au théâtre, non pas des spectateurs mais toute la nation des faubourgs (...). Feu Bobèche était l'une des gloires de ce coin et comme tant de gloires, sans successeur. Son compère s'appelait Galimâfré. Martainville a écrit pour ces deux illustres saltimbanques des parades qui faisaient tant rire l'enfant, le soldat et la bonne. »¹⁸

Ainsi, la tradition romantique du spectacle populaire et naïf se perpétue-t-elle jusqu'à la fin du siècle avec Vallès notamment, comme nous le verrons par la suite.

1-1-1-5 La collusion entre l'artiste de rue et le bohémien

Dès lors, on comprend mieux les raisons de la collusion entre la figure de l'artiste de rue et celle du bohémien : leur essor parallèle et l'engouement conjoint des romantiques – et des réalistes, ultérieurement – pour ces tribus contribuent à les

¹⁸ BALZAC Honoré de, *La Maison Nucingen*, 1838, in *La Comédie humaine*, Gallimard, 1974. Annexe 22.

associer dans l'esprit du public¹⁹. Dans l'imaginaire des artistes, les facteurs déterminants de cette assimilation résident, d'une part, dans l'imprécision des représentations, d'autre part, dans la proximité des thèmes évoqués. L'errance constitue évidemment le lot quotidien de ces tribus : c'est vrai pour les bohémiens, ce l'est moins pour les artistes de rue, pour les baraques foraines et ou les cirques qui tendent de plus en plus à se sédentariser. D'autre part, la précarité, voire la misère de leur situation les rapprochent encore. Enfin, l'imaginaire collectif attribue bien souvent aux bohémiens une fonction artistique : les tziganes exercent divers petits métiers liés au domaine artistique ; musiciens, acrobates, jongleurs... ils s'apparentent ainsi souvent aux artistes de rue. Cette collusion est totale dès le milieu du XIX^e siècle et auteurs et peintres amalgament alors, sans vergogne, saltimbanques et bohémiens, confondant, dans la même représentation, leurs caractéristiques et leurs origines : à la fin du siècle encore, une toile de Van Gogh, baptisée Les Roulottes ou Campement de bohémiens²⁰ (1888), est, par

¹⁹ Dans la réalité, il a pu arriver que des familles de banquistes s'unissent à des familles de tziganes, reprenant ainsi leur vocabulaire et leurs mœurs. Ce phénomène est parfaitement expliqué dans Le grand Livre du cirque, Bibliothèque des Arts, 1977.

²⁰ Annexe 3.

exemple, également qualifiée par le peintre d'*Etude d'une halte de forains*.

D'un aspect purement racial la représentation évolue vers un aspect plus largement artistique. Le goût pour l'exotisme va donc trouver, indifféremment, en ces tribus un triple écho. D'une part, les traditions des saltimbanques et des tziganes sont anciennes et offrent au public l'occasion d'un dépaysement temporel ; d'autre part, les origines lointaines et méconnues des bohémiens, « ce peuple bizarre (...) à la filiation énigmatique »²¹, leur caractère apatride ou itinérant ouvrent la voie d'un dépaysement spatial ; enfin, au caractère magique des numéros exécutés, à la méconnaissance de ces races, de leur passé, s'attache un dépaysement culturel. Mystère et exotisme sont donc les échos que vont développer les artistes du XIX^e siècle, échos qui contribueront à répandre et à enrichir la figure du bohémien et, en filigrane, celle du saltimbanque.

²¹ GAUTIER, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 238.

1-1-1-6 Le saltimbanque, figure syncrétique

Désormais, des caractéristiques diverses viennent compléter et affiner la figure du saltimbanque. Fidèle à l'image de l'artiste des rues prisée par le Romantisme, il continue d'être celui qui échappe à toutes les contraintes sans autre souci et sans autre but apparent que ceux de divertir. Mais il gagne, grâce aux réalistes, une sensibilité artistique que les auteurs du XVIII^e siècle lui avaient jusque-là déniée et que le Romantisme avait tantôt ignorée ou réduite à une représentation manichéenne, tantôt pressentie. Cette évolution confère au saltimbanque une nuance et un mystère dont il ne se départira plus et qui suscitera chez les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, une fascination mêlée d'inquiétude. Il est alors facile de dresser un portrait nouveau du saltimbanque, sorte de figure syncrétique de toutes celles rencontrées jusque-là.

La figure du saltimbanque est donc au début du XIX^e siècle essentiellement pittoresque : ses représentations, si elles ne vont pas sans un certain vérisme, ne se dissocient pas non plus d'une certaine équivoque. L'image des bohémiens, héritée des romantiques et perpétuée chez les réalistes, y contribue

grandement en s'assimilant à celle de l'artiste de rue – par la suite, cette dernière sera encore enrichie par les figures venues du cirque ou de la pantomime.

En outre, d'autres figures vont encore se mêler à celle du saltimbanque-bohémien ; c'est le cas notamment de celle, très proche, du bouffon hugolien : en effet, l'ambiguïté de ce dernier n'est pas sans parenté avec celle du saltimbanque que les artistes découvrent doué d'une sensibilité artistique mais que l'imaginaire collectif continue à noircir. Le personnage titre de *Ruy Blas* (1838), par exemple, illustre à souhait ce rapprochement : en incarnant le mélange des genres cher à Hugo, il aspire à des sentiments élevés mais cette aspiration est contrebalancée par une nature basse et servile que l'on pourrait volontiers attribuer à celle de l'artiste de rue. Enfin, l'admiration des romantiques pour les clowns-acrobates de Shakespeare participe de la même ambiguïté : capables des pires trivialités, ils gagnent en quelque sorte leur rachat par la grâce et l'agilité de leurs prouesses d'acrobates. C'est à partir de ces multiples images que naissent, en tant que figures de l'artiste, les bohémiens ou bouffons de Sand, Musset ou Hugo.

Déjà, la figure du saltimbanque se construit à travers la figure paradoxale du clown-acrobate, « ver de terre amoureux d'une étoile », être grossier aux envolées gracieuses. Cette image résulte donc d'une construction mentale et culturelle, construction qui se réalise différemment en littérature et en peinture. Parce que construite, elle se révèle en parfaite adéquation avec l'imaginaire créatif et culturel de chaque artiste ; elle s'y adapte parfaitement, se superpose à lui au point que poètes et peintres la ressentent comme le moteur d'une allégorie²² de la création artistique. Paradoxalement, c'est parce qu'elle rassemble des connotations larges et ouvertes que les artistes du XIX^e siècle peuvent s'approprier l'image-cliché du saltimbanque ; son caractère universel et syncrétique permettra des traitements personnels où chaque courant, chaque artiste reconnaîtra l'aspect qui correspond le mieux à sa sensibilité.



²² Paradoxalement, alors que le cirque est perçu comme le lieu du plaisir et du charnel, il est le *pré-texte* à une vision intellectualisée du cirque, l'allégorie de l'artiste en saltimbanque.

1-1-2 LES PREMIERES ALLEGORIES

1-1-2-1 Du pittoresque des représentations picturales à l'allégorie

Ainsi apparaissent déjà les premières allégories, d'abord chez les poètes, les peintres se bornant encore à une représentation purement pittoresque.

Watteau et Lancret avaient donné des comédiens de la commedia dell'arte et plus particulièrement de Pierrot une image lumineuse, parfois empreinte de nostalgie ou de mélancolie, mais souvent un peu superficielle ; Lancret surtout, moins féérique que Watteau qu'il imite et remplacera aux yeux du public à la mort de ce dernier, peint des scènes colorées mais peu spontanées. Seul le *Gilles*²³ (1720) de Watteau, personnage à la limite entre le ridicule et le tragique, offre une profondeur à la figure du saltimbanque au XVIII^e siècle, peut-être parce que déjà le peintre, à l'instar des artistes du XIX^e siècle, souffre de la dépendance des mécènes et pressent entre l'artiste et le saltimbanque un lien fraternel.

²³ Annexe 4.

Depuis l'entrée sur la scène artistique française, au XV^e siècle, des saltimbanques, leur image ainsi que celle des bohémiens fascinent les peintres. Jean Laude note que ce mouvement de curiosité atteint toutes les classes de la société :

« Il s'exprime d'abord en des oeuvres de caractère folklorique : principalement en France et en Allemagne, des lithographies en couleurs consacrées à des scènes de la vie foraine sont éditées et largement diffusées. »²⁴

Cette fascination participe d'un engouement pour un monde coloré, riche et mystérieux qui se prête merveilleusement à une transcription picturale. Le traitement de la figure du bohémien ou du thème du cirque évoluent, mais d'une façon moins systématique et moins marquée, dans le temps, qu'en littérature. En effet, l'ensemble du XIX^e siècle abonde en scènes colorées, tableaux pittoresques ou simples prétextes au traitement de la couleur. Jean Laude note par ailleurs qu'au début du siècle, lorsque Carle Vernet réalise, sur la commande du premier consul, les gravures en couleur *L'Ecuyer* et *L'Ecuyère*, il ne s'agit pour lui que de faire des portraits de Paul Lalanne et de

²⁴ LAUDE Jean, « *Le Monde du cirque et ses jeux* » in *Revue d'Esthétique*, 1953, tome IV, p. 412.

Madame Franconi. Si une grande partie de la production picturale – lithographies, gravures... – de la première partie du XIX^e siècle se tourne vers le monde du cirque, c'est parce que ce monde est avant tout celui du spectacle, spectacle total et permanent, riche en couleurs comme les deux toiles de Renoir sur le cirque, *Le Clown* (1868)²⁵ et *Au Cirque Médrano* (1879)²⁶ ; cirque et tableaux donnent ainsi à voir un monde à deux dimensions où cohabitent indifféremment public et artistes. La couleur et la vivacité de la représentation, véritable intérêt de ces toiles, naissent en fait aussi bien des acrobates en mouvement que de l'enthousiasme des badauds. Bohémiens, artistes de cirque ou de foire, public se prêtent donc à une représentation pittoresque qui fait d'ailleurs écho aux clichés de la littérature romantique. *Le Cirque ambulants*²⁷ de Charles Edouard Elmerich (1813-1889) illustre parfaitement ce type de traitement ; les artistes, sur une estrade, sont mêlés à une foule-badaud et figés dans des attitudes somme toute très convenues : un homme en costume d'acrobate harangue la foule tandis qu'une jeune fille en costume de scène également l'accompagne

²⁵ Les deux toiles représentent respectivement le clown musicien John Price et deux petites jongleuses, Angelina et Farnisca Wartenberg.

²⁶ Annexe 6.

²⁷ Annexe 6.

au tambour. Le fronton au-dessus d'eux présente des acrobates en action, dans une sorte de construction en abyme où réalité et artistes en représentation se confondent, où la réalité est réductible à un décor, à l'horizontalité de la scène. De même, *L'Amateur de cirque*²⁸ de Tissot (1847) nie l'espace circulaire du cirque et place les spectateurs au premier plan de sa composition. Les trapézistes en hauteur ne constituent qu'une partie du décor et leurs couleurs, leurs attitudes font écho à celles du public : aucune vraisemblance dans la représentation de ces artistes, comme en témoigne le monocle de l'acrobate en rouge plus proche d'un homme du monde que d'un artiste de cirque. *Le Cirque ambulante*²⁹ de Jean Haier (1882) – certes plus tardif – sépare, quant à lui, les deux mondes par un rideau misérable mais l'envers du décor demeure tout de même aussi coloré voire idyllique que la scène, pour une fois en arrière plan – le fait est encore assez exceptionnel pour le faire remarquer. Le seul personnage qui tranche par l'étrangeté de son regard perdu dans le vide et surprend par son attitude – il donne le biberon à un nourrisson – est celui du clown chez qui on retrouve la mélancolie et le mystère des représentations futures.

²⁸ Annexe 7.

²⁹ Annexe 8.

L'évolution existe donc ; mais elle est difficile à limiter à un courant ou à une époque précise ; il s'agit plutôt d'un glissement progressif et il faudra encore attendre pour que cette évolution se confirme.

C'est ainsi que, dans la seconde moitié du siècle, au contraire, la peinture nuance la valeur colorée et par là-même édulcorée de cet exotisme : en choisissant ses sujets dans la rue, elle choisit de montrer non plus un décor de théâtre mais son envers. Les peintres délaissent donc le bohémianisme pour s'intéresser à la représentation des artistes de rue. Leur inspiration se tourne vers plus de réalisme, les représentations cessent de dépeindre un univers coloré et exotique et privilégient une description plus intimiste et plus sombre où la séparation entre artistes et spectateurs est désormais achevée. Délaissant l'exotisme facile, elles renouent ainsi avec la tradition de mystère attachée aux *gens du voyage*. Les saltimbanques peints par Doré et Daumier illustrent cette évolution. Les toiles de Doré, dont nul ne sait ce qu'elles sont devenues pour la plupart d'entre elles, représentent avant tout des mendiants. Entre 1854 et 1870, le peintre réalise également plusieurs toiles, telles que *La Famille de saltimbanques* (1859), *Saltimbanque*,

La bonne Aventure (1868), *Jeune femme au tambourin et mendiant aveugle* (1870), *Jeune mère allaitant son enfant* (1874), *L'Enfant rose* ou *Halte de bohémiens*, pour l'essentiel, dessins à la plume et à l'aquarelle ou lithographies, où les sujets sont, non plus des mendiants, mais des saltimbanques. Doré avait en effet conservé de ses voyages des souvenirs d'Espagne : ses personnages de « type espagnol » témoignent tout à la fois du goût orientaliste de l'époque et de sa propre prédilection pour les gitans et les saltimbanques. La fascination du peintre pour le monde du spectacle et des forains est ancienne ; ses premiers tableaux décrivent en effet le petit peuple des rues de Paris et, même si les déguisements, les parures, les instruments de musique, les costumes pailletés ont été par la suite rajoutés, ses dessins, parce qu'ils conservent la sensibilité des représentations des mendiants, amorcent un changement dans la représentation picturale des saltimbanques. Daumier, lui aussi, délaissant les bohémiens, déplace son inspiration dans les rues de Paris où elle est à même de saisir, comme le caricaturiste qu'il est, la douleur et la déchéance de ces artistes. Ce thème a d'ailleurs chez lui des fondements multiples : d'une part, l'esthétique de l'époque – réaliste ou naturaliste – accorde une importance grandissante à

la description de la misère. L'artiste de rue devient en effet, par sa proximité avec le peuple, l'un de ses représentants ainsi que l'un des supports favoris des réalistes et des naturalistes. Sujet idéal des descriptions, il se prête au réalisme aussi bien qu'à l'étude naturaliste car son mystère suscite la curiosité de ces auteurs. Mais, d'autres éléments expliquent l'intérêt du peintre pour les saltimbanques : certaines circonstances de la vie de Daumier³⁰ et sa situation de caricaturiste politique l'ont amené à se projeter lui-même à travers ces saltimbanques et à revendiquer son statut de *bouffon de la société*.

1-1-2-2 L'assimilation du poète au bohémien-saltimbanque

Dans la production littéraire, au contraire, ce glissement se fait sentir plus tôt et est plus marqué. Déjà, le poète romantique se sent proche de l'image du saltimbanque. Il se reconnaît dans cet être primitif dont le caractère spontané le séduit. Etre de passion, l'artiste romantique envie la déraison du saltimbanque et, plus encore, sa capacité à assumer cette déraison. Le saltimbanque est celui qui peut accepter ses penchants les plus vils et les plus triviaux, sans perdre sa pureté originelle. Eternel

³⁰ Les saltimbanques de Daumier seront à rapprocher de ceux de Baudelaire.

enfant, les contingences de la vie ne peuvent l'altérer. Peut-être, est-ce précisément parce qu'il a su assumer naturellement ces contingences qu'il a pu, de la sorte, s'en dégager et les dépasser. Le saltimbanque accepte son corps parce qu'il le sait créatif, alors que l'artiste romantique le rejette parce qu'il le pense entrave à sa création. C'est en cela que le saltimbanque apparaît souvent au poète comme un être affranchi des contraintes matérielles.

Les artistes romantiques envient cette liberté qu'ils idéalisent. Tout ce qui, pour le saltimbanque, pourrait constituer un manque – argent, reconnaissance sociale, point d'ancrage... –, tout ce qui le contraint, dans la réalité, à une vie précaire et pauvre, tout cela est transformé, par le regard des artistes romantiques, en un précieux atout. Comme le note François Vaux de Foletier, l'image édulcorée que le Romantisme veut bien construire autour du bohémien-saltimbanque ne correspond guère à la réalité de cette communauté :

« Parfois la présence tzigane dans une œuvre d'imagination n'est qu'un prétexte aux rêves [...]. Pour la plupart, les conteurs mentionnés ici ont eu recours à leur seule

imagination, ou à des sources livresques, non à l'observation directe. »³¹

Le saltimbanque apparaît aux yeux des romantiques comme un être marginal auquel il devient facile de s'identifier. Cette sympathie pour ce personnage traduit l'effort de ces artistes pour s'abstraire d'une société normative et sclérosante. L'épanouissement de l'artiste passe, au contraire du XVIII^e siècle, par un refus des normes sociales, économiques et créatives.

*« L'épicier, le philistin sont ennemis des arts et ne songent qu'à s'enrichir. L'artiste, au contraire, affecte une magnifique indifférence pour les questions d'argent. Il ne veut pour maître que l'art. Le dieu marque ses dévots d'un signe sacré qui les place au-dessus des autres, mais exige d'eux une soumission parfaite, une totale abnégation. Cet idéalisme est suspect à une société qui définit l'individu par sa position, son rang et son compte en banque. L'artiste répudié rejoint les rangs de la bohème. »*³²

³¹ VAUX de FOLETIER, « *Les Bohémiens dans la littérature du XIX^e siècle* », op. cit., p. 207.

³² LABRACHERIE Pierre, *La Vie quotidienne de la bohème littéraire*, Hachette, 1967, p. 12.

Ce refus passe donc par la critique d'un monde qui a perdu sa pureté, s'est abîmé dans les compromis du pouvoir et de l'argent. Au XVIII^e siècle, le bourgeois est un « homme d'action » qui peut faire progresser la société ; au XIX^e siècle, on se méfie de lui. Or, il existe, chez Shakespeare, une tradition du clown-comédien dont le rôle est précisément de dénoncer les turpitudes de sa société. Le poète romantique, héritier de cette tradition, ne sait bien souvent où se situer ni quelle position adopter. Au lendemain de 1830, un débat sur le rôle à jouer par l'écrivain fait rage. Des écrivains comme Lamartine ou Hugo³³ estiment que le poète doit s'engager. Musset – tout comme Gautier – lui, se dit « écoeuré » de voir les chefs romantiques jetés dans la mêlée politique : « *si mon siècle se trompe, il ne m'importe guère.* » Entre ces deux positions extrêmes, Vigny propose une solitude féconde qui peut être rompue à tout moment si la liberté se trouve menacée. L'artiste romantique se doit d'être solitaire mais solidaire. Il tient donc, dans la société du XIX^e siècle, une position inconfortable : il refuse les normes d'une société qu'il méprise mais aspire par ailleurs à regagner

³³ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les figures de Gwynplaine et de Fantasio diffèrent tant : chez Hugo, il y a encore une conscience politique active ; chez Musset, c'est l'aspect artistique et personnel qui prime.

une place sociale et créatrice qu'il a le sentiment d'avoir perdue. A ce titre, la figure d'Hamlet est exemplaire. A la recherche d'une vérité qui le hante, au sens propre comme au sens figuré, il cherche, grâce au jeu théâtral, à démasquer le jeu des coupables et des menteurs. Mais ses tentatives sont à jamais vouées à l'échec ; tour à tour pathétique et grotesque, il s'enferme dans une double et inconfortable situation. Parce que son entourage le considère comme un fou, il ne peut prétendre à son titre de prince. Prince déchu, il ne suscite que compassion et mépris. Cependant, si ce désaveu général le blesse, il parvient à repousser la compassion de ses proches, le mépris de ses ennemis : Hamlet n'a que faire de la considération des gens qu'il méprise. Il parvient même à dépasser la douleur que lui cause la souffrance d'Ophélie, en ironisant sur lui-même, en devenant son propre objet de dérision. Il subit ainsi des avanies que seul un bouffon pourrait supporter et, en cela, achève de se marginaliser.

La figure d'Hamlet participe donc de celle du bouffon : à l'instar du héros shakespearien, l'artiste romantique pressent sa condition de « prince déchu » et, instinctivement, ne peut manquer de s'assimiler au saltimbanque.

Un malaise réel se fait alors jour, chez l'artiste romantique, malaise lié à son incapacité à réduire l'écart entre les aspirations élevées qu'exige sa création et les contingences de la vie quotidienne. Cette conciliation impossible rend douloureuse une marginalisation par ailleurs souhaitée. De ce fait, au XIX^e siècle, la création artistique n'est jamais éloignée d'un sentiment d'échec : la figure du « poète maudit » qui voit le jour au début du XIX^e siècle se perpétue jusqu'à Baudelaire, Verlaine et Rimbaud ; Vigny, à propos de *Chatterton* (1835), déclare :

« J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail. Je n'ai point prétendu justifier les actes désespérés des malheureux, mais protester contre l'indifférence qui les y contraint. [...] Le poète était tout pour moi ; Chatterton n'était qu'un nom d'homme et je viens d'écarter les faits exacts de sa vie pour ne prendre de sa destinée que ce qui la rend un exemple à jamais déplorable de sa noble misère. »³⁴

³⁴ VIGNY Alfred de, *La dernière nuit de travail*, 29-30 juin 1834, *Chatterton* in *Œuvres complètes, Poésie - théâtre I*, Gallimard, 1986.

Le poète romantique recherche alors des doubles de lui-même, héritiers des clowns shakespeariens : à l'image des clowns de *Hamlet* (vers 1600) qui apparaissent au héros dans le cimetière ou des comédiens que Hamlet fait intervenir, les romantiques créent des personnages qui contribuent à la vérité, y donnent accès :

« Le clown, le fou bouffon y figurent à la fois les personnages musicaux, les diseurs de vérité, les auxiliaires secrets qui font tourner la roue du destin. »³⁵

Ils déjouent – par leur propre jeu – le jeu plus factice encore des menteurs et des usurpateurs :

« Le roi (à part) : (...) La joue embellie d'une putain, badigeonnée avec art, n'est pas plus hideuse sous le plâtre qui la couvre que ne l'est mon crime sous le fard de ma parole. »³⁶

L'un des rôles du saltimbanque sera, selon la tradition shakespearienne, d'endosser la critique de la société que livre le poète romantique :

³⁵ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 20.

³⁶ SHAKESPEARE William, *Hamlet*, Aubier 1988, p.188-189.

« Le poète romantique – mécontent de la société mais désireux de la juger et d'y intervenir en sa qualité de poète – pouvait fort bien s'identifier à ce modèle et lui faire jouer sa partie. »³⁷

Outre le mépris des contingences, de tout ce qui l'éloigne de la vérité, hommes ou situations, l'artiste reconnaît dans la figure du saltimbanque le mépris de la monotonie, de la grisaille et de l'étroitesse d'esprit. En fait, il faut davantage voir dans cette reconnaissance la projection des aspirations des artistes de l'époque que la coïncidence de deux sensibilités. Ainsi, le saltimbanque est exclu de ces normes par la volonté seule d'une société qui le méprise ; au contraire, l'artiste aspire à une marginalité qu'il ne peut toujours atteindre ou assumer. De ce fait, le Romantisme cultive sa propre exclusion et semble – extérieurement du moins – se complaire dans ce rôle d'artiste incompris et maudit ; l'exclusion sociale du saltimbanque, loin d'être une adéquation de celle de l'artiste romantique, en devient en fait une projection³⁸.

³⁷ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 20.

³⁸ Cette projection mentale n'a cependant rien à voir avec la projection névrotique des décadents ; elle est, chez les romantiques, le fruit d'une construction allégorique et possède donc toujours la distance de la raison. Il me semble qu'elle revêt chez les décadents un caractère pulsionnel incontrôlable, comme nous le verrons

Le poète romantique se reconnaît donc dans l'image du saltimbanque qu'il a lui-même peinte et donc à dessein exagérée, comme le souligne Starobinski :

« ...le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti... »³⁹

La représentation du saltimbanque participe donc davantage de la volonté de construire une image mythique de l'artiste, *un alter ego spectaculaire et travesti*. Il me semble en effet que tout l'effort du XIX^e siècle consiste en cette reconstruction mythique de l'artiste à travers des doubles allégoriques ; c'est en cela que le traitement au XIX^e du thème des saltimbanques diffère de celui des artistes du XX^e siècle. Mais n'anticipons pas.

par la suite. Chez les premiers, le saltimbanque est un double imaginaire, chez les seconds il participe d'un processus de dédoublement de la personnalité artistique.

³⁹ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 9.

1-1-2-3 L'errance

Ce mépris pour la réalité et ses contingences débouche sur une fuite. La liberté des saltimbanques se signifie par le caractère itinérant des troupes : bohémiens, cirque, foires... Le monde du cirque est « le monde du dehors ». Le forain (du latin *fors* : dehors) est celui qui, sans domicile, est toujours contraint à parcourir le monde, comme les membres de la famille Cascabel. Au XIX^e siècle, notamment à partir de 1865 et 1871, les saltimbanques sont souvent obligés de quitter les villes réorganisées et nouvellement réglementées, comme le souligne le début de *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo :

« Ursus et Homo allaient de carrefour en carrefour, des places publiques d'Aberrystwith aux places publiques de Jeddburg, de pays en pays, de comté en comté, de ville en ville. Un marché épuisé, ils passaient à l'autre. Ursus habitait une cahute roulante qu'Homo, suffisamment civilisé, traînait le jour et gardait la nuit. »⁴⁰

Être sans attache, donc sans entrave, il est voué à une errance physique mais bénéficie en contrepartie d'une liberté

⁴⁰ HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, Flammarion, 1961, pp. 49-50.

absolue. Les artistes du XIX^e siècle reprennent à leur compte ce désir de liberté et l'errance, si elle demeure inappropriée au statut d'écrivain ou de peintre, se fait désir de voyage ou, plus quotidiennement, se mue en attirance pour la « vie de bohème ». Le vrai voyage pour beaucoup de ces artistes qui n'ont jamais quitté Paris⁴¹ est un voyage intérieur, comme en témoignent, d'une part, les représentations recrées de l'exotisme, d'autre part, le goût pour la vie de bohème. La Bohême devient un pays mental où création et imaginaire se développent et s'accomplissent⁴² ; l'errance a bien souvent une valeur initiatique. Les artistes se regroupent dans Paris, puis, plus tard, hors de Paris, dans un lieu répliquant le pouvoir central, un univers à la norme parodiée, exagérée et la multiplicité de ces lieux correspond à l'insatisfaction de ceux qui les occupent ; comme le souligne Jean-Luc Steinmetz, dans un article intitulé « *Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême)* »⁴³, la bohème symbolise l'errance de ces artistes en quête d'un « anywhere out of the world », d'une nouvelle famille, d'un nouveau foyer, de

⁴¹ Ce n'est pas le cas de Sand par exemple.

⁴² L'itinéraire de l'héroïne de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt* est à la fois géographique et intérieur : on suit en effet Consuelo de Venise à Berlin, en passant par Riesenbourg, Vienne et Prague. C'est aussi un cheminement moral et politique puisque Consuelo est gagnée peu à peu par le mysticisme d'Albert et sa foi en une humanité réconciliée ; c'est enfin une quête artistique puisque Consuelo se métamorphose au cours des voyages successifs et confirme son talent exceptionnel de cantatrice.

⁴³ STEINMETZ Jean-Luc, « *Quatre hantises sur les lieux...* » in *Romantisme*, n° 59, 1989.

création celui-là, capable de s'opposer au foyer social et familial qui s'avère normatif et sclérosant. C'est ainsi qu'ils affectent autant par goût que par réelle nécessité – n'oublions pas qu'en perdant l'emprise d'un mécénat, ils en ont aussi perdu le bénéfice – de préférer une vie sans confort, sans réelle assurance du lendemain. La bohème littéraire participe avant tout d'un mode de vie et ne se transforme qu'ultérieurement en un phénomène social :

« L'écrivain (le mouvement a commencé au XVIII^e siècle) se veut libre, indépendant, affranchi de la mendicité littéraire. Il prétend faire un métier de son art et vivre de sa plume. »⁴⁴

Champfleury confirme cette définition de la bohème littéraire en réponse à un critique parisien qui l'avait déclaré un peu à la hâte « Roi de la Bohème » :

« Jamais de concession à personne ! De grandes haines et de grandes admirations ! De grandes douleurs et de grandes joies ! Avec de tels principes, on ne fait pas fortune. Les

⁴⁴ LABRACHERIE, *La Vie quotidienne de la bohème littéraire*, op. cit., p. 11.

quelques-uns des nôtres qui sont restés fidèles à ces principes particuliers, ceux-là vivent de peu, mais tranquilles et indépendants.(...) Ils ne sont pas dans les salons littéraires ou politiques parce qu'on y met des sourdines à ses opinions. »⁴⁵

Les premières représentations de l'errance apparaissent donc dès la fin du XVIII^e siècle et se poursuivent jusqu'au XX^e siècle⁴⁶ avec l'évolution du quartier Montmartre. En peinture, l'image exotique des bohémiens, très vivante entre 1830 et 1840, cède la place, dans les toiles peintes entre 1840 et 1850, à une représentation plus conforme à la vie de bohème prisée par les artistes. Cette vie sans règles va de pair avec une vie citadine et recompose une « famille » artistique composée de gens choisis⁴⁷, élus, hors de la famille sociale ou biologique. Elle s'apparente aussi à la famille des saltimbanques recomposée autour d'affinités artistiques. De cet état d'esprit naît une sorte de code d'honneur fondé sur la fidélité à cette vie, à cette famille au-delà de la gloire, du succès :

⁴⁵ CHAMPFLEURY Jules, *Souvenirs des Fumambules*, Lévy Frères, 1859, p. 299.

⁴⁶ Je renvoie ici aux *Scènes de la vie de bohème* (1845-1848) d'Henry Murger, Gallimard, 1988.

⁴⁷ Dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*, l'héroïne recompose autour d'elle, au cours de ses pérégrinations, une famille artistique composée de musiciens et d'intellectuels mystiques. Cette « famille recomposée » par le roman est en fait une reconstruction mentale de la famille artistique de Sand elle-même, alors entourée de compositeurs et de musiciens comme Liszt, Berlioz, Meyerbeer, le violoniste Baillot, l'altiste Urhan... SAND G., *Consuelo & La Comtesse de...*, Garnier, 1959.

« Fût-il génie ou raté, l'artiste, même le plus humble, témoigne, dût-il lui en coûter, de l'indépendance de la pensée. Il maintient héroïquement la pureté d'une œuvre qui ne concède rien aux intrigues de la stratégie, ni aux bassesses de la servilité. Arrivé aux honneurs et à la richesse (...), il ne trahira pas (...) s'il garde intacte la révolte de sa jeunesse, le dédain du convenu, le détachement des biens matériels. »⁴⁸

L'errance des artistes de cette période participe donc moins d'une tentative pour imiter la vie nomade des saltimbanques que d'un refus d'une entrave à la création artistique, entrave que pourraient constituer l'argent et l'aisance matérielle comme le notait d'ailleurs Champfleury. Mais, cette absence de vie établie, stable débouche aussi parfois sur une errance intellectuelle, la perte d'une identité artistique. Flaubert, chez qui, outre le motif du célibat, on trouve également quelques récurrences du thème des saltimbanques, déclare :

« Le fond de ma nature est, quoi qu'on en dise, le saltimbanque. »⁴⁹

⁴⁸ CHAMPFLEURY, *Souvenirs des Funambules*, op. cit., pp. 14-15.

⁴⁹ FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Lettre du 6 ou 7 août 1846, in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1973, p. 278.

Flaubert apparaît, lui aussi, à travers cette définition, comme le symbole de l'être qui ne peut se fixer, artiste contraint à désirer une unicité artistique qu'il se refusera toujours à assouvir. Le *Fantasio* (1834) de Musset affiche la même fuite des responsabilités sans cesse confrontée au contraste entre réalité et apparence. Son existence s'inscrit dans un vide, une futilité qu'il recherche et méprise tout à la fois. L'ennui le conduit vers un ailleurs toujours espéré meilleur mais à jamais décevant. C'est d'ailleurs l'absence de vocation qui le pousse à devenir bouffon :

« Quel métier délicieux que celui de bouffon ! J'étais gris, hier soir, lorsque j'ai pris ce costume et que je me suis présenté au palais : mais en vérité, jamais la sainte raison ne m'a rien inspiré qui valût cet acte de folie. (...) Je viens et je vais dans ce palais comme si je l'avais habité toute ma vie. »⁵⁰

Musset, à travers *Fantasio*, a la nostalgie du poète qui avait une place créative dans la société. Le personnage de Saint-Jean, le fou du roi que *Fantasio* va remplacer à la cour, occupe une

⁵⁰ MUSSET Alfred de, *Fantasio*, 1834, in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1990, pp. 123-124.

place importante. Il incarne un artiste utile tant socialement qu'humainement. Sa mort cause, on l'apprend au début de la pièce, beaucoup de peine à la princesse :

« *Butten* : *La mort de Saint-Jean l'a contrariée.*
Le roi : *Y penses-tu ? La mort de mon bouffon ? D'un*
plaisant de cour bossu et presque aveugle ?
Butten : *La princesse l'aimait. »*⁵¹

D'ailleurs, à maintes reprises, sont soulignés, dans la pièce, ses talents créatifs et humains. Bien que physiquement déformé, son esprit vif et sa gaieté le rendent indispensable à la princesse.

Au contraire, Fantasio ne possède ni attache ni place dans le monde. Sans racine, sans signe distinctif de fonction (ses vêtements ne permettent pas de l'identifier comme un fou de roi), Fantasio ne peut être apparenté physiquement non plus – il ne présente aucune difformité – au bouffon ; c'est simplement en revêtant « *les dépouilles de Saint-Jean* »⁵², c'est-à-dire un travestissement, sans vocation préalable qu'il endosse son rôle :

⁵¹ MUSSET, *Fantasio*, op. cit., p. 104.

⁵² Idem, p. 119.

« Tout à l'heure, j'ai rencontré le roi ; il n'a même pas eu la curiosité de me regarder ; son bouffon étant mort, on lui a dit « Fine, en voilà un autre ». C'est admirable ! »⁵³

Fantasio ressemble à n'importe qui ; « déjà mort à lui-même, tout ce qu'il peut souhaiter, c'est de passer dans des existences étrangères. »⁵⁴ Il veut « être ce monsieur qui passe »⁵⁵ et abandonne ainsi facilement sa personnalité pour rentrer dans la peau du bouffon, de celui qui peut tout dire, à qui tout est permis, même de rendre frivole le sérieux. Ce choix du bouffon n'est pas un hasard : Fantasio préfère endosser une forme grotesque, dérisoire pour pouvoir « parodier le bourgeois ou le philistin »⁵⁶ sans abandonner l'absence d'être qui le caractérise. Loin de retrouver la place qu'occupait Saint-Jean, il agit cependant, grâce à sa parole contradictoire, sur le destin des personnages : il bafoue le duc de Mantoue et sauve la princesse d'un mariage de convenances. Mais, là où Saint-Jean était le confident et l'ami, il n'est plus que l'outil presque involontaire

⁵³ MUSSET, *Fantasio*, op. cit., p. 124.

⁵⁴ STAROBINSKI, « Note sur le bouffon romantique » in Cahiers du Sud, n° 387-388, 1966, p. 271.

⁵⁵ MUSSET, *Fantasio*, op. cit., p. 108.

⁵⁶ STAROBINSKI, « Note sur le bouffon romantique », op. cit., p. 271.

du destin, outil qui retournera à sa propre errance à la fin de la pièce, comme l'annonce la dernière réplique d'Elsbeth :

« (...) le jour où tu l'ennuieras d'être poursuivi par tes créanciers, viens te cacher dans les bleuets où je t'ai trouvé ce matin ; (...) tu redeviendras mon bouffon pour le temps qu'il te plaira de l'être, et puis tu t'en iras à tes affaires. Maintenant tu peux t'en aller, la porte est ouverte. »⁵⁷

Fantasio s'était imaginé libéré de son passé grâce à sa nouvelle fonction, mais, une fois encore, prisonnier de son rôle, il aspire à partir, à abandonner son masque, espérant ainsi se débarrasser du désenchantement qui l'habite, de la sensation de vacuité qui ne le quitte pas :

« (A Spark) : Toi tu m'ennuies horriblement. »⁵⁸

« Que cela m'ennuie que tout le monde s'amuse. »⁵⁹

« Spark : Tu me fais l'effet d'être revenu de tout.

Fantasio : Eh bien donc! Où veux-tu que j'aille? »⁶⁰

⁵⁷ MUSSET, *Fantasio*, op. cit., pp. 135-136.

⁵⁸ Idem, p. 108.

⁵⁹ Ibidem, p. 107.

⁶⁰ Ibidem, p. 109.

A quoi bon s'amuser ? A quoi riment ces divertissements puisqu'ils ne renvoient jamais à l'oubli de soi-même mais toujours à l'aliénation de chacune de nos vies ? Fantasio est conscient des propres limites de l'homme et le sentiment qu'il a de son unicité se mue rapidement en sentiment d'isolement ; Fantasio se désolidarise des autres, il rompt toute communication avec ses compagnons. Il garde le sentiment que son existence demeure vide et futile tout en cherchant à lui donner un sens. Cette conscience le pousse à toujours chercher ailleurs ce qu'il ne trouve pas dans l'ennui du présent, dans l'ennui omniprésent.

Cette quête effrénée ne peut le mener qu'à un vide plus inexorable encore : « *Fantasio n'a pas d'avenir et ne veut pas en avoir* »⁶¹, dira Starobinski et sa désillusion répond à celle du poète moderne qui a perdu le sens de son rôle.

Tournée vers le passé, à la recherche d'un idéal perdu, d'un âge d'or où l'artiste avait une place créative dans la société, la

⁶¹ Cité par RUBEN Vivien L., « *The Idea of the clown in Musset's Fantasio* » in *French Review*, avril 1979, p. 729.

figure du saltimbanque devient dès lors prisonnière du thème de la nostalgie au centre de la création romantique.



1-1-3 L'IDEAL PERDU

1-1-3-1 La nostalgie au centre de l'art romantique

Avec Musset se développe l'idée que l'artiste a perdu sa fonction créatrice dans la société. Cette idée s'articule, notamment dans *Fantasio*, autour de l'opposition entre le clown décédé Saint-Jean et Fantasio. Avec ce dernier apparaît la désillusion du poète moderne qui ne croit plus avec autant d'assurance à une vérité quelconque détenue par l'écrivain :

*« Quand j'ai connu la Vérité,
J'ai cru que c'était une amie ;
Quand je l'ai comprise et sentie,
J'en étais déjà dégoûté. »⁶²*

Chez Musset se fait jour un sentiment d'aliénation et d'échec qui ne correspond plus à l'idée de la création telle que la concevaient les auteurs du XVIII^e siècle et c'est cet idéal perdu qu'incarne, à double titre, le saltimbanque. La figure du saltimbanque revêt en effet à la fois le visage d'un passé illusoire

⁶² MUSSET, Tristesse in *Derniers vers*, 1840, *Poésies complètes*, Gallimard, 1957, p. 402.

et celui d'une désillusion présente. Passé illusoire d'abord, puisque cette figure appartient à l'imaginaire d'un passé lointain et mystérieux mais surtout idéalement construit par l'artiste. Désillusion ensuite, puisque, seule mémoire vivante de ce passé perdu, elle dit également la nostalgie et l'amertume des artistes romantiques. Ainsi, *Autrefois et aujourd'hui* (1846) de Nerval, retrace, à travers le récit anecdotique d'un Académicien à la recherche des origines de la comédie latine, le portrait nostalgique de la grande époque du *Boulevard du Temple*⁶³, celle de la pantomime :

« Je ne puis m'intéresser aux lieux que je vois sans chercher à y faire lever le spectre de ce qu'ils furent en un autre temps ; mais ces souvenirs ont d'autant plus d'agrément, quand la forme extérieure n'a pas entièrement changé. Le besoin d'embellissement et d'élargissement qui tourmente les villes modernes aura bientôt rendu notre belle Europe aussi insipide que l'Amérique, qui n'a pas eu de passé. »⁶⁴

Alors que la première partie, *Autrefois*, propose une description nostalgique du Paris des « derniers *Polichinelles*

⁶³ L'apogée du théâtre des Funambules se situe entre 1830 et 1840.

⁶⁴ NERVAL Gérard de, *Variétés*, 1846, Minard, 1964, pp. 64-65.

exacts et fidèles à la tradition », la seconde partie, *Aujourd'hui*, commence par un constat mêlé de déception :

*« Il n'y a plus de tréteaux !... Où sont les tréteaux de Bobèche ? Où sont ceux de Galimafré, son rival ? Art perdu, noms éternels ! En vérité, la joie populaire s'en va : les règlements de police l'ont tuée. »*⁶⁵

Ce portrait, circonscrit en apparence au monde de la pantomime, s'élargit en fait à celui de l'art. Le monde des saltimbanques se prête donc à merveille à ces évocations nostalgiques car ce passé disparu renvoie aussi à un état de création idyllique, une sorte d'âge d'or perdu qui coïncide parfaitement avec l'imaginaire romantique. A cette époque, les artistes savants se tournent vers un art premier, populaire ; oubliant une expression artistique plus raffinée, ils tentent ainsi de retrouver une spontanéité originelle :

*« Les images archaïques, introduites dans le langage de l'art moderne, apparaîtront comme les reflets d'un monde perdu. »*⁶⁶

⁶⁵ NERVAL, *Variétés*, op. cit., p. 69.

⁶⁶ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 15.

Cet art premier et intact, comme le serait la fraîcheur d'un enfant, s'oppose à celui, désabusé et usé, des contemporains de Nerval. A ce titre, une anecdote apparaît révélatrice : un soldat choisit une carte parmi celles tendues par une jeune femme en costume pailletée. Nerval qui assiste à la scène regrette vivement « *l'intervention [de ce] spectateur* » :

« J'avoue que cette intervention du spectateur dans le drame, ce frottement inattendu d'un soldat du 17^e léger et d'une personne fantastique, m'avait enlevé un instant à l'illusion de la pièce. Le public a paru, au contraire, charmé de cet intermède, qui lui procure l'avantage de voir de près une jolie fille et de toucher du doigt son idéal. (Bien des sylphides de nos grands théâtres ne gagneraient rien à se faire voir de si près.) »⁶⁷

Derrière le caractère anodin de cette scène, il faut voir, comme Nerval par son commentaire nous invite à le faire, l'affrontement, ou plus exactement le *frottement* du passé et du présent : *autrefois, l'idéal*, réservé à de rares et heureux élus,

⁶⁷ NERVAL, *Variétés*, op. cit., p. 70.

était préservé de la réalité dont il ne pouvait être souillé ; *aujourd'hui*, les deux mondes sont mêlés et *l'idéal* a perdu son caractère merveilleux, *fantastique*. Pour Nerval, en effet, comme pour d'autres artistes romantiques, le passé se distingue du présent par son caractère féerique ; là, où la pantomime était légèreté et suscitait éblouissement et émerveillement, le vaudeville n'est plus que vulgarisation et pesanteur⁶⁸. Cette scène – qu'il faut lire, là encore, à deux niveaux, celui de la pantomime et celui de l'écriture – révèle donc la perte du mystère inhérent à la création artistique, désormais banalisée et uniformisée :

« Je ne parlerai pas de Debureau ; il est toujours lui-même, c'est tout dire. (...) Après lui non seulement la parade, mais la féerie, qui l'accompagne si bien, disparaîtra sous la couche épaisse et uniforme du vaudeville envahissant. (...) »

Le boulevard du Temple a perdu toute sa physionomie en s'assainissant, en épurant sa société et ses mœurs ; la municipalité l'a soumis à l'alignement ; la police aux bonnes manières. Il n'y a plus ni les bateleurs, ni les danseurs de corde, ni les estaminets borgnes où grouillait cette honnête population de bohémiens, qui pour quelques mouchoirs et

⁶⁸ Cette opposition sera brouillée chez les décadents.

quelques binocles volés, a fait gagner, en compensation, tant d'argent à la littérature du théâtre et du feuilleton, et a valu tant d'amusement au public (...).

Debureau résiste encore avec la puissance de la tradition de son talent, mais le vaudeville l'envahit de tous les côtés, et lui dispute ses propres planches, ainsi l'art populaire, la farce naïve, la gaieté saine et franche du peuple, disparaissent devant la comédie bâtarde de la société bourgeoise. (...) Personne ne veut plus être peuple, comme personne ne veut plus être enfant ! »⁶⁹

Le constat de cette perte conduit les romantiques à imposer l'ère de la *réminiscence* dans laquelle les éléments du passé tendent à devenir un décor à part entière et les saltimbanques participent, comme nous venons de le voir, de cette tendance. Dès lors, on comprend mieux le succès grandissant de la Commedia dell'arte, l'engouement quasi unanime pour le mime Debureau et la volonté de retrouver le théâtre de Shakespeare ailleurs que chez Shakespeare⁷⁰. Dans ces formes d'art, la figure du saltimbanque prédomine largement et contribue à imposer la représentation d'un passé lointain et regretté :

⁶⁹ NERVAL, *Variétés*, op. cit., p. 83

⁷⁰ Précisons que cet engouement pour Shakespeare concerne également les artistes de cette fin de siècle, comme nous aurons l'occasion de le constater plus tard.

« Le mythe du clown se constitue au cours de l'âge romantique et l'on sait que le Romantisme s'est plu à rassembler les images du passé, jusqu'à faire de la « réminiscence » esthétique un élément de son propre décor. »⁷¹

Le processus qui consiste à chasser les troupes hors de Paris s'aggrave au fil des années et il n'est donc pas surprenant que cette nostalgie se perpétue durant la seconde partie du XIX^e siècle. Par ailleurs, de 1871 à 1882, l'insipidité des spectacles de saltimbanques et l'affadissement de ces troupes autrefois grouillantes et colorées font dire à Vallès dans un recueil d'articles destiné au monde de la banque :

« Le malheur est qu'autour de ces théâtres mis à bas, vivait tout un monde pittoresque et gai comme un campement de vivandières ou une récréation d'enfants. (...) Ah ! Ils s'en vont, les pauvres saltimbanques ! J'ai flâné hier sur les places et dans les coins où ils se tenaient jadis. Combien manquent à l'appel ! Ceux qui restent n'ont point la

⁷¹ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 25

*physionomie burlesque de leurs ancêtres, et c'en est fait, allons !
Du pitre gras et du monstre aimable. »⁷²*

Pour Vallès, le monde des saltimbanques joue, encore et toujours, le rôle de refuge de l'imaginaire :

« Pour moi, que les œuvres des maîtres ont laissé froid souvent, j'avoue que ces chanteuses des rues m'ont fait plus d'une fois rêver et me souvenir, et, pour tout dire, je préfère à l'air de bravoure le plus éclatant et le plus illustre, cette chanson, dont une voix de mendicante me pleure le refrain, dont un instrument de Barbarie écorche l'air ! Bouchez vos oreilles, j'ouvre mon cœur ! »⁷³

Le même regret se retrouve également vingt ans plus tard chez Zola qui déplore, quant à lui, l'embourgeoisement⁷⁴ des pantomimes :

⁷² VALLES Jules, *La Rue* in *Le Tableau de Paris*, recueil d'articles, 1857-1883, Gallimard, 1975, p. 723.

⁷³ Idem, p. 740.

⁷⁴ Il faut dire que ce constat est partagé en cette fin de siècle ; si les réalistes et les naturalistes déplorent cet embourgeoisement, il apparaît, pour les décadents, à travers l'assimilation des lieux de représentation : piste de cirque, scène, champ de foire, salon se confondent en un lieu indistinct, propice à la confusion et à la décadence du sens, comme nous le verrons plus loin.

« Le gros reproche que j'adresserai aux auteurs, c'est d'avoir tant embourgeoisé cette fantaisie. Souvent, lorsqu'on sort d'une féerie, on regrette que toutes ces splendeurs soient dépensées sur des scénarios si médiocres, on se dit qu'il faudrait être un grand poète pour parler la langue de ce peuple de fées, de princesses et de rois, pour être chez eux, du Molière ou du Shakespeare. »⁷⁵

1-1-3-2 L'acrobate ou l'exploit pur

Au contraire de la jeune fille des *Variétés* de Nerval, le saltimbanque du glorieux temps du *Boulevard du Temple* est encore cet artiste, être intouchable et *fantastique*, au-delà des simples mortels, capable de susciter l'illusion, de *charmer* le public et donc de renouer avec cet *Idéal perdu*. Parmi les saltimbanques, l'acrobate semble celui qui peut, par son élan vertical, le mieux s'abstraire des autres hommes. Les préromantiques et les romantiques découvrent l'exaltation des acrobates et communiquent à leur siècle cet enthousiasme pour les saltimbanques ; Jules Verne évoque d'ailleurs la virtuosité des acrobates dans son roman *César Cascabel* :

⁷⁵ ZOLA Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, 1881, Charpentier, Ed Fasquelle, 1905, p. 328.

« Elle [la fille de Cascabel] dansa d'abord avec une grâce qui lui valut nombre d'applaudissements (...) Et il en fut de même lorsqu'on la vit s'élaner sur une corde tendue entre deux tréteaux, marcher, courir, voltiger avec une aisance particulièrement admirée des Indiennes. (...) »

Et le [l'un de ses fils] voilà qui vient, salue en se frappant la nuque, se démène, se tortille, se disloque, se contorsionne, se dépense en déhanchements et culbutes, qui fait de ses bras ses jambes et de ses jambes ses bras, tantôt lézard, tantôt grenouille, et achève ses exercices par le double saut périlleux. »⁷⁶

Appelés vers les hauteurs, danseuses de corde, funambules, acrobates rivalisent d'agilité pour maîtriser l'espace et surplomber les hommes. Gautier est l'un de ceux qui s'intéresseront le plus à ces spectacles. C'est l'un des habitués du Cirque-Olympique et des Variétés où il admire la légèreté de ces artistes :

« Qu'y a-t-il de plus agréable à voir qu'une jeune fille en jupe à paillettes, l'étroite semelle de son petit soulier frotté de blanc d'Espagne, essayer du pied si le câble est suffisamment »

⁷⁶ VERNE, *César Cascabel*, 1890, op. cit., p. 186.

tendu, puis s'élançer bravement sur l'abîme du parterre, et bondir jusqu'aux frises du théâtre comme un volant poussé par une raquette ; rien n'est plus aérien, plus léger, et d'un péril plus gracieux. »⁷⁷

Ces exploits lui apparaissent quasiment *miraculeux*, tels ceux du pitre Auriol qui défie les lois de la pesanteur ; l'ère de l'envol est arrivée :

« Les lois de la pesanteur paraissent lui être complètement inconnues : il grimpe comme une mouche le long des parois.(...) Le talent d'Auriol est d'une merveilleuse souplesse, 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 (...). On n'admire pas assez les saltimbanques ; il faut à la fois de l'agilité, du courage et de la vigueur : trois qualités précieuses pour faire ce que fait Auriol. »⁷⁸

Pour Gautier, l'exploit du saltimbanque reste inégalé et inégalable. Dans son *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, les mêmes adjectifs, les mêmes superlatifs

⁷⁷ GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, 1858, Hetzel.

⁷⁸ Idem, p. 25.

reviennent sans cesse ; qu'il s'agisse des clowns anglais Lawrence et Redisha :

« Comment comprendre que ces gens qui ont des jambes et des bras pareils aux nôtres, se tordent et se disloquent d'une façon si étonnante ! Par quelle transition peut-on passer des mouvements ordinaires à ces contorsions mirifiques ? Tout ce qui est possible d'obtenir des muscles et des nerfs de l'homme, ils l'ont obtenu : (...) ils sont prodigieux. (...) Les frères siamois de la gambade dépassent tout ce que l'on a vu jusqu'à ce jour. (...) La pesanteur n'existe pas pour eux. O grands baladins, sauteurs miraculeux, on est humilié, quand on vous a vus, marcher sur les pieds et l'on a des envies de s'en retourner chez soi sur les mains en faisant la roue. »⁷⁹

ou du Pierrot français incarné par Debureau :

« Il marchait sur la tête, portait des échelles au bout du nez, se tambourinait la nuque avec les talons, pratiquait la danse des échasses, le grand écart, le saut périlleux, il était ce qu'on appelle en termes d'art, rompu, ouvert et désossé. »⁸⁰

⁷⁹ GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique...*, op. cit., pp. 154-155.

⁸⁰ GAUTIER, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, 1842, Bibliothèque Charpentier, 1904, cité par Starobinski, *Portrait de l'artiste...*, op. cit., p. 30.

le saltimbanque émerveille, surprend par ses prouesses, se surpasse pour son public, sans effort apparent. L'aspect laborieux est ainsi complètement occulté pour ne laisser voir que l'exploit pur :

« Jamais l'effort ne se fit sentir dans les tours du merveilleux clown [Auriol]. »⁸¹

1-1-3-3 Le miracle du cirque

Pour Vallès, le saltimbanque est l'être privilégié qui a réussi la parfaite adéquation entre le corps et l'espace. Pour Gautier, cela tient du miracle. La figure de l'acrobate se confond avec celle de l'ange, du surhomme capable de dépasser les contingences de son corps afin de le sublimer :

« Le cirque peut donc être l'un des hauts lieux de révélation du Beau, si c'est le lieu où se déploient toutes les ressources de la virtuosité musculaire, si l'homme y devient tout

⁸¹ GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France*, op. cit., p. 25.

ensemble plus et moins que l'homme : un génie ailé, un crapaud. »⁸²

Cette performance est impossible pour le vulgaire et le commun des mortels, impossible parce qu'elle requiert des compétences et des capacités qu'il ne possède pas. Le saltimbanque s'élève, se transforme aussi, vole et défie les lois de la pesanteur ; il quitte sa condition humaine, abandonne sa défroque d'homme pour la troquer contre celle d'un animal - tour à tour, *crapaud, mouche, grenouille, lézard* ou *paresseux*⁸³, d'un *génie*. Le cirque est bien l'univers magique que les hommes ont rêvé : piste chatoyante, costumes pailletés, lumière irréaliste, exploits irréalisables signalent l'entrée dans un monde hors du commun, un lieu mystérieux où l'impossible devient possible et le *Beau* et le *Vrai* accessibles. Dès lors, le monde des saltimbanques peut symboliser aux yeux de l'écrivain le monde de la beauté absolue, de *l'Idéal retrouvé*. Pour Gautier, l'exploit de l'acrobate rejoint son idéal artistique : il devient le modèle d'un art rigoureux dépassant les normes communes et réalisé par

⁸² STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 32

⁸³ GONCOURT Edmond de, *Les Frères Zemganno*, 1879, Nizet, 1981, p. 59

un *être parfait*. Selon Vallès, l'acrobatie serait une allégorie de l'art.

A l'instar du *saut* de l'acrobate qui se doit d'être *périlleux*, la vocation du poète a partie liée avec le danger et la mort. Ce *péril gracieux*, souligné par Gautier plus haut, constitue un corollaire indispensable de l'exploit. Le danger côtoyé par l'acrobate magnifie son exploit, le rend tangible, *incontestable*. Les frères Goncourt notent d'ailleurs dans leur *Journal* en 1859 :

« Le théâtre où nous allons est le cirque, spectacle des tours de force, vrai spectacle. Là, nous voyons des sauteurs, des clowns et des franchisseurs de cercles de papier, qui font leur métier et leur devoir : les seuls talents au monde qui soient incontestables, absolus comme les mathématiques ou plutôt comme un saut périlleux. Il n'y a pas là d'acteurs ou d'actrices faisant semblant d'avoir du talent : ou ils tombent ou ils ne tombent pas. Leur talent est un fait. »⁸⁴

Tout comme l'exploit acrobatique, la poésie constitue un acte *périlleux* : l'acte d'écrire même porte en lui un enjeu aussi grave et définitif, celui de la vie de l'artiste, de son âme :

⁸⁴ GONCOURT (frères), *Journal*, 1851-1865, Laffont, 1989, p. 491.

« Nous les voyons [les acrobates], ces hommes et ces femmes risquant leurs os en l'air pour attraper quelques bravos, avec un remuement d'entrailles, avec un je ne sais quoi de féroce curieux et, en même temps, de sympathiquement apitoyé, comme si ces gens étaient de notre race et que tous, bobèches, historiens, philosophes, pantins et poètes, nous sautions héroïquement pour cet imbécile de public. »⁸⁵

La création artistique doit s'accompagner d'un risque indispensable qui la justifie, la rend tangible, lui donne un prix : celui d'une mort, d'une souffrance, d'une perte totale – à l'image du héros de La Recherche de l'absolu :

« Tout à coup le moribond [le héros, Balthazar] se dressa sur ses deux poings, (...) son visage s'anima d'un esprit de feu, un souffle passa sur cette face et la rendit sublime, il leva une main crispée par la rage, et cria d'une voix éclatante le fameux mot d'Archimède ; eureka ! (j'ai trouvé). Il retomba sur son lit en rendant le son lourd d'un corps inerte, il mourut en poussant un gémissement affreux. »⁸⁶

⁸⁵ GONCOURT, *Journal*, op. cit., p. 491. C'est moi qui souligne : la comparaison induit encore une distance entre artiste et saltimbanque.

⁸⁶ BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, 1834, Gallimard, 1976, p. 299.

Le travail des deux frères Zemganno⁸⁷ est à l'image de celui du héros balzacien ; leur numéro est le fruit d'un labeur quotidien, sans relâche, réalisé dans la même atmosphère de création fébrile. Dans le roman de Goncourt, le thème de la fièvre est ainsi récurrent, qu'il s'agisse de la tension des acrobates, du tumulte de la fête foraine ou de l'appréhension mêlée d'impatience du public. Le mouvement, tour à tour rotatoire ou ascendant, devient son corollaire ; le monde dépeint par Edmond de Goncourt est un monde grouillant, un univers de paillettes, baigné d'une lumière blanche et aveuglante. C'est ce même cirque fourmillant de points lumineux et de lignes courbes et ascendantes que peindra Seurat en composant *Cirque*⁸⁸ en 1890 : d'une part, la palette du peintre a éliminé le noir pour ne laisser en face des couleurs primaires que le blanc ; la lumière semble littéralement inonder le tableau comme le ferait une source centrale et électrique. Les lignes du tableau, d'autre part, – courbes ou droites mais toutes ascendantes – impriment à la scène une même énergie verticalisante. Les scènes du roman qui se déroulent sous chapiteau montrent

⁸⁷ Le texte est beaucoup plus tardif : l'envol sera ici, comme nous le verrons plus loin, doublé de la chute.

⁸⁸ Annexe 10.

également le même principe du cirque fondé sur la « *rapidité vertigineuse* »⁸⁹ cadencée par les bonds et les voltiges, par les passages répétés sur le cercle. A cette tension de tous les éléments mêlés, dirigée vers la perfection répond le cri de victoire inlassablement répété par les deux frères au moment où ils pensent avoir mis au point leur numéro de trapèze : leur « *Ça y est !* »⁹⁰ fait une nouvelle fois écho au mouvement rythmé du cirque mais annonce également le paroxysme de cette tension. Le motif de la cadence semble représenter l'effort renouvelé vers « *l'impossible, l'infaisable* »⁹¹. Le roman de Goncourt est bien construit autour d'une quête. La recherche du numéro parfait symbolise en effet la quête de la perfection, d'un idéal artistique supérieur et le parallèle entre l'exploit acrobatique et l'exploit littéraire n'est que trop évident. Il est d'ailleurs renforcé par la similitude entre la situation des frères Goncourt et celle des frères Zemganno, l'aîné se chargeant, dans les deux cas, surtout du *gros œuvre* et le cadet étant « *l'arrangeur, le trouveur de jolis détails* ». Comme Edmond,

⁸⁹ GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 58.

⁹⁰ Idem, pp. 179-180-181.

⁹¹ Ibidem, p. 207.

Gianni est habité par une ambition démesurée, creusé par une insatisfaction permanente qui le pousse à toujours devoir recommencer son ouvrage pour se surpasser, à défier *la mort*. Son jeune frère, Nello, n'a lui « *ni faim, ni soif d'immortalité* ; [il est] *parfaitement satisfait de sa vie* »⁹² alors que Gianni croit toujours atteindre ce qui lui échappe à jamais. Le parallèle peut être encore poussé à l'extrême puisque les deux aînés sont séparés de leur cadet respectif : à l'instar de Gianni qui perd son partenaire devenu infirme, Edmond restera seul, après la mort de son frère, pour écrire. La fin du roman est d'autant plus tragique qu'elle semble montrer plus que deux êtres brisés ; elle signale aussi que l'enjeu de la création artistique est tel que la création doit s'accomplir au péril de la vie, au mépris de la mort.

Le *saut périlleux* de l'acrobate qui s'élance dans le vide à la conquête du Beau, au mépris de sa vie même, symbolise donc, d'une façon saisissante, l'expérience poétique : le péril qui accompagne l'exploit artistique, qu'il soit physique ou poétique, est en effet à la fois mêlé de fascination et d'une certaine hantise :

⁹² GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 136.

« Avec ce trapèze, au bout de ce tremplin des bras, qui développe des élasticités de muscles et de nerfs surhumains, Gianni faisait mille exercices, dans lesquels le corps du trapéziste semble prendre quelque chose de voltigeant, d'aérien (...). Le trapèze apportait au jeune homme une espèce de grisurie du corps ; il n'avait jamais assez travaillé et ne cessait ses exercices qu'aux cris répétés de « Assez, assez ! » d'une foule prise de terreur devant les audaces croissantes de l'acrobate. »⁹³

Gautier, lui-même, dans son *Voyage en Espagne (Tra los Montes)* utilise le vocabulaire du cirque pour parler de la corrida comme s'il avait pressenti que, dans ces deux spectacles, il était également question de beauté et de mort⁹⁴.

1-1-3-4 « Le gouffre d'en-haut »

Ce thème récurrent de l'élévation, doublé de celui de l'exploit miraculeux, se retrouve également chez Banville, de façon amplifiée. A la différence des autres auteurs chez qui l'allégorie est bien souvent latente, il établit clairement dans ses

⁹³ GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 59.

⁹⁴ Le parallèle entre cirque et corrida sera également approfondi, au début du XX^e siècle, par Cocteau et Leiris. Il me semble que ce rapprochement participe de la création d'une mythologie nouvelle que Gautier et d'autres pressentent mais que les artistes du XX^e siècle s'emploieront à construire et à enrichir, comme nous le verrons plus loin.

Odes Funambulesques (1857) l'équivalence entre la situation du saltimbanque et celle de l'artiste et imagine une conquête irréversible de l'espace, symbole de la propre tentative du poète ; d'où la récurrence dans son oeuvre de l'altitude vertigineuse, allégorie de l'écriture poétique. L'un de ses poèmes, *L'Attrait du gouffre*, exprime cette soif de l'Idéal artistique et propose un univers idéalisé où le poète tente d'étancher cette soif ; mais cet univers, gouffre vertigineux, n'est encore qu'un désert plein de mélancolie, un lac sans borne, sans lumière et sans flamme, où s'égaré l'âme du poète littéralement englouti. L'évocation de ce gouffre sombre dans le *Spleen* ; le gouffre est synonyme de plongée dans le rêve et la folie et l'abîme est un abîme d'angoisse, de mélancolie à travers lequel le poète dit sa difficulté à trouver un Idéal poétique. Dans d'autres poèmes, au contraire, où l'acrobate – et non plus le poète – sera au premier plan, le gouffre n'engloutira plus mais aspirera l'artiste : le gouffre d'en-haut sera la voie royale vers l'Idéal et l'abîme devient un abîme de bonheur.

Le théâtre des *Funambules* est ainsi pour lui un théâtre idéal. Les autres, trop conventionnels ne lui offrent pas la

sensation d'un tel bond et lui inspirent plutôt un sentiment de claustration :

« Entre les acteurs et les spectateurs, une solitude, un désert, un abîme, un espace effrayant que rien ne peut remplir, voilà le théâtre tel qu'il est. »⁹⁵

Ce qui effraie Banville c'est le vide généré non par le vertige et sa verticalité mais l'horizontalité, ses contingences et son caractère superficiel. L'artiste part, dans son oeuvre, à la conquête d'un univers *extra-ordinaire* ; les thèmes de la verticalité et du mouvement ascendant y sont donc omniprésents :

*« Il s'élevait à des hauteurs
Telles, que les autres sauteurs
Se consumaient en luttes vaines. »⁹⁶*

Le saltimbanque est seul à pouvoir accomplir cet élan miraculeux, toujours renouvelé ; l'insatisfaction de son effort en génère sans cesse un autre :

⁹⁵ BANVILLE Théodore de, *Mes Souvenirs*, 1882, Editions d'aujourd'hui, 1980, p. 216.

⁹⁶ BANVILLE, *Le Saut du tremplin* in *Nouvelles Odes funambulesques*, 1857, Slatkine, 1972, p. 288.

*« Tout le peuple criait « Bravo ! »
 Mais lui, par un effort nouveau,
 Semblait roidir sa jambe nue. »⁹⁷*

Cet effort participe de la quête d'un idéal, idéal de création, d'agilité ou de beauté dans le geste et l'attitude, idéal de liberté :

*« Fais-moi monter, si tu le peux
 Jusqu'à ces sommets où, sans règles,
 Embrouillant les cheveux vermeils
 Des planètes et des soleils,
 Se croisent la foudre et les aigles. »⁹⁸*

La poésie et le cirque participent tous deux de cette dynamique ascendante libératrice car ils proposent l'un comme l'autre un excès, excès du geste ou de la parole et c'est cet excès même qui est propre à générer le mouvement :

« Une forme droite s'élançe et nous emporte en sa verticalité. (...) Le rêve va plus haut, le rêve nous emporte

⁹⁷ BANVILLE, *Le Saut du tremplin*, p. 288.

⁹⁸ *Idem*, p. 289.

vers un au-delà de la verticalité. (...) Les rêves de la hauteur nourrissent notre instinct de verticalité, instinct refoulé par les obligations de la vie commune, de la vie platiquement horizontale. La rêverie verticalisante est la plus libératrice des rêveries. »⁹⁹

Antonella De Cesare, dans un article intitulé « *Il poeta sulla pista : acrobazie del corpo e della lingua nella Francia del XIX° secolo* », note également le rapport étroit établi par Banville entre les acrobaties du corps et celles de la langue :

« Linguaggio verbale e linguaggio gestuale (...) permettono di rilevare una serie di affinità formali e strutturali fra le acrobazie del corpo e della lingua, sulla base della dinamicità, elemento propulsore degli paralleli del Circo e della Poesia. »¹⁰⁰

Ces affinités formelles et structurelles entre l'acrobate et le poète sont aisément identifiables car le propre de la poésie semble bien d'être en parfaite adéquation avec l'exploit

⁹⁹ BACHELARD Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, PUF, 1986, p. 56-57.

¹⁰⁰ DE CESARE Antonella, « *Il poeta sulla pista : acrobazie del corpo e della lingua nella Francia del XIX° secolo* » in *Annali del Istituto Universitario Orientale*, 1989, p. 636. « Langage verbal et langage gestuel permettent de relever une série d'affinités formelles et structurelles entre les acrobaties du corps et de la langue, sur la base du dynamisme, élément propulseur des parallèles du Cirque et de la poésie.

acrobatique. Tout d'abord, comme le clown-acrobate se signale par l'écart de son déguisement, de sa fonction, de son art par rapport à la norme que représente le public, le poète, lui aussi, se distingue de la foule des autres humains par l'exigence de son travail. La poésie repose également sur un écart par rapport au code linguistique. D'autre part, l'envol de l'acrobate est une tentative pour s'abstraire des contingences du sol, de la pesanteur. La poésie simule de la même façon, par ses envolées lyriques, métaphoriques cette ascension qui permettra au poète de délaisser le prosaïsme de la langue. Un contraste se fait jour entre la platitude de la réalité sous-jacente et l'exaltation produite par le mouvement ascendant. En outre, la piste du cirque et la création poétique donnent à l'acrobate ou au poète l'occasion de s'offrir en *regardés*, de se donner en spectacle. Il est également intéressant de noter que le parallèle peut être poussé plus loin : si le cirque désigne à la fois le lieu du spectacle et le spectacle en lui-même, derrière le terme de « *poésie* » se cachent aussi et le processus de création et le résultat de cette création. Antonella De Cesare affine enfin le parallèle en soulignant le caractère circulaire de la poésie et de la piste : le même *principe régulateur*, qu'il s'agisse de la répétition d'unités

sonores ou rythmiques ou des pirouettes des acrobates et des roulements de tambour qui les scandent, semble régir ces deux lieux. La piste et les vers s'inscrivent dans un cercle qui tourne sans commencement ni fin, dans un mouvement qui tend vers la perfection.

L'artiste aspire *euphoriquement* à la même pureté, au même idéal du Beau, du Vrai. Il existe donc chez Banville, pour reprendre une expression de Baudelaire, un « *univers apothéosé* » où l'art s'envole vers les régions de la plus pure idéalité. Les représentations picturales de cette époque sont d'ailleurs éloquentes. *Miss Lala* (vers 1879)¹⁰¹ de Degas traduit parfaitement ce « *gouffre d'en-haut* » dont parle Banville :

« Dans ce poème final (*Le Saut du tremplin*), j'ai essayé d'expérimenter ce que je sens le mieux : l'attrait du gouffre d'en-haut. »¹⁰²

La danseuse de corde est appréhendée en contre-plongée afin d'accentuer la sensation de vertige qui se dégage de la prouesse acrobatique. D'autre part, le peintre a pris le parti de l'asymétrie

¹⁰¹ Annexe 9.

¹⁰² BANVILLE, *Souvenirs*, cité dans *Portrait de l'artiste...*, op. cit., p. 35.

puisque la moitié droite est occupée par les éléments architecturaux alors que la moitié gauche est laissée au corps de l'acrobate. La déformation subie par le corps est double : d'une part, le mouvement imprime au corps une torsion ; d'autre part, les jambes – légèrement repliées – et les hanches sont vues de trois-quarts. L'impression qui résulte de ces choix est celle d'un mouvement très lent : le corps de l'acrobate, dans un mouvement parfait, se visse dans l'espace où domine les éléments verticaux, câbles, soutènements du dôme :

« La toile de Degas est composée de telle sorte que soit donnée une impression de vertige et de maîtrise du vertige, d'un extrême effort physique et de grâce aisée dans l'effort. »¹⁰³

De la même façon, le *Cirque* (1890-91)¹⁰⁴ de Seurat, par la verticalité de ses lignes, affiche la même tension vers l'espace d'en-haut. L'ultime oeuvre de Seurat, inachevée, est, comme nous l'avons dit précédemment, construite à partir d'une palette contrastée et lumineuse aux trois dominantes, situées à 120° les unes des autres sur le cercle chromatique : le rouge, le jaune et

¹⁰³ LAUDE, « *Le Monde du cirque et ses jeux dans la peinture* », op. cit., p. 415.

¹⁰⁴ Annexe 10.

le bleu cyan. Mais, c'est le jaune – couleur de l'acrobate, de l'écuyère – qui domine, insistant encore sur l'énergie et l'impression de mouvement qui se dégagent de la toile. Les lignes brisées ascendantes – tous les personnages principaux détiennent un objet, chambrière, cravache... qui se dressent vers le haut – et les angles aigus traduisent eux aussi le mouvement, la liberté : alors que la ligne droite semble fixe, la ligne courbe, elle, semble bouger. Le tableau de Seurat ne présente en outre aucun trait ; ce sont les couleurs et leur juxtaposition qui dessinent les lignes. Enfin, ces lignes en V traduisent aussi l'euphorie : de toutes les oeuvres du peintre, il semblerait bien que ce soit la plus empreinte de joie et d'excitation ; et, cette excitation ressemble à celle de l'artiste devant sa toile, sa création.

1-1-3-5 Le héros travesti

Le cirque s'affirme donc, avec Banville notamment, comme le lieu de révélation du Beau, du dépassement corporel et artistique de l'homme. Cette nouvelle race d'artiste, évoluant dans un espace vertical, annonce, selon Starobinski, la création

d'une nouvelle race de héros qui reprend celle de la mythologie : la même quête d'absolu, symbolisée par l'envol, se retrouve en effet dans le mythe d'Icare¹⁰⁵. Le saltimbanque devient ou veut devenir l'égal des Dieux, au péril même de sa vie :

*« Plus haut ! Plus loin ! De l'air ! Du bleu !
Des ailes ! Des ailes ! Des ailes !
Le clown sauta si haut, si haut
Qu'il creva le plafond des toiles
(...)
Et (...)
Alla rouler dans les Etoiles. »¹⁰⁶*

Le héros du cirque défie, par ses prouesses, le héros mythique avant de le surpasser. Mais cette nouvelle race de héros est un héros *travesti* : il s'agit d'une réécriture ironique du mythe du héros. Starobinski parle de « *mythologie substitutive* » et y voit « *la critique implicite des grands thèmes autour desquels la culture occidentale avait développé son cortège d'images.* »¹⁰⁷

¹⁰⁵ Le rapprochement sera d'ailleurs explicite chez Matisse, dans l'album *Jazz* comme nous le verrons plus loin.

¹⁰⁶ BANVILLE, *Le Saut du tremplin*, op. cit., p. 291.

¹⁰⁷ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 14.

Avant le XIX^e siècle et l'époque romantique, les mythes sont interprétés, codifiés, leurs épisodes sont inlassablement réemployés et amplifiés. Au milieu du XIX^e siècle, pour la première fois, la figure du héros mythologique se trouve ironiquement contestée ; sa fonction politique et sociale se trouve alors malmenée : l'artiste de cirque, clown ou acrobate, n'est qu'une image déformée de celui-ci. Et la déformation apparaît double : physique chez le clown ou le monstre hugolien, elle est aussi déformation des valeurs puisque les prouesses de l'acrobate sont en réalité inutiles, vouées au simple divertissement des foules. Se peindre en saltimbanque, pour l'artiste, revient peut-être donc à ironiser¹⁰⁸ sur sa condition d'artiste, entre les prouesses vaines de l'acrobate et le ridicule du clown.

Les romantiques, déjà, en construisant la figure du bouffon, avaient proposé un nouveau type de héros. Que l'on songe à Fantasio bien sûr, mais aussi au valet Ruy Blas, au Kean de Dumas et à Gwynplaine, le héros de *L'Homme qui rit* de Hugo. Ces héros ont conservé la fonction archétypale du clown : ils font tourner presque malgré eux la roue de la fortune. Ils sont

¹⁰⁸ Cette ironie annonce bien sûr l'ironie baudelairienne sans pour autant se confondre avec elle ; en effet, alors que la première établit une distance entre l'artiste et sa souffrance, la seconde l'amplifiera.

également porteurs, selon la tradition, d'une parole libre ; véritable *levain de vérité* tel le Neveu de Rameau, ils agissent pour faire apparaître la vérité et le bon droit : en cela encore, ils s'inscrivent dans la tradition du *théâtre du monde* et dénoncent par leur jeu le mensonge des puissants. Leur masque de laideur n'est qu'une apparence, qu'un mensonge, mais une apparence profonde, un mensonge vrai.

Et la modernité du Romantisme est d'avoir fait d'eux des sauveurs, des libérateurs ; Fantasio déjoue les intentions du prince de Mantoue, Ruy Blas celles de son maître, tandis que Kean s'oppose à Lord Mewill et que Gwynplaine dénonce auprès de la chambre des Lords les injustices que subit le peuple :

« Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ? Non, je suis tout le monde. L'exception, c'est vous. Vous êtes la chimère et je suis la réalité. Je suis l'Homme. Je suis l'Homme qui Rit. Qui rit de quoi ? De vous. Qu'est-ce que son rire ? Votre crime, et son supplice. Le crime, il vous le jette au visage; ce supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire : je pleure. »¹⁰⁹

¹⁰⁹ HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 293.

La situation du bouffon-saltimbanque devait le cantonner à des rôles de valet, des rôles secondaires. Or, il se retrouve au premier plan de la scène et la bassesse de sa condition s'efface au profit de sa grandeur d'âme, comme le prouve ici la tirade que Kean adresse à Lord Mewill :

« Kean , reposant à terre une chaise qu'il avait soulevée. - Oui, vous avez raison, il y a trop de distance entre nous. Lord Mewill est un homme honorable, tenant à l'une des premières familles d'Angleterre... de riche et vieille noblesse conquérante... (...) Tandis que le bateleur Kean est né sur le grabat du peuple, a été exposé sur la place publique (...). Il est vrai que Lord Mewill a voulu rétablir sa fortune au détriment de celle d'une jeune fille belle et sans défense (...) . Tandis que le saltimbanque Kean a offert protection à la fugitive (...). Cela n'empêche pas que Mewill ne soit un lord, et Kean un saltimbanque ! (...) Cela fait que Lord Mewill, lorsqu'il daigne descendre parmi le peuple, change de nom, soit qu'il rougisse de celui de ses aïeux, soit qu'il ne veuille pas les faire rougir... Alors il prend celui d'un bateleur et d'un saltimbanque et signe une lettre de ce faux nom. (...) Tandis que l'histriion Kean marche à découvert, lui ! et dit hautement son nom ; car le lustre de son nom ne lui vient pas de ses aïeux, mais y retourne ; tandis que l'histriion

*Kean arrache le masque à tout visage, au théâtre comme à la taverne (...).*¹¹⁰ »

Le Romantisme a donc fait du bouffon un héros à part entière. Il est devenu *l'alter ego, le double imaginaire de l'écrivain* ; et, s'il a perdu la gaieté insouciante des clowns shakespeariens, clowns par nature, il a gagné *la conscience tragique que l'artiste prend de lui-même*, la nostalgie d'une noblesse déchue en même temps que la revendication de cette déchéance. La « *grimace sublime* »¹¹¹ de Quasimodo ressemble à celle de Gwynplaine : « [leur] *grimace est [leur] visage* » ou plus exactement « [leur] *visage n'est qu'une grimace, qu'un rictus qui émerveille, fait rire et remplit de terreur.* »¹¹²

Et pourtant le rire extérieur du saltimbanque n'est qu'une façade, un *masque grotesque* derrière lequel il dissimule la noblesse de son âme et le tragique de cette incongruité, tel le héros tragi-comique de Hugo, Gwynplaine, défiguré :

¹¹⁰ DUMAS Alexandre, *Kean ou désordre et génie*, 1836, acte III, scène 14, Gallimard, 1954, pp. 265-266.

¹¹¹ HUGO, *Notre Dame de Paris*, 1831, Setül, 1961, p. 258.

¹¹² Idem, p. 258.

« Gwynplaine était saltimbanque. (...) Spleen était à un bout et Gwynplaine à l'autre. (...) C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non. (...) Le dehors ne dépendait pas du dedans. (...) L'art antique appliquait tantôt au fronton des théâtres de la Grèce une face d'airain joyeuse. Cette face s'appelait la Comédie. Le bronze semblait rire et faisait rire, et c'était pensif. (...) Le sombre masque mort de la comédie antique ajusté à un homme vivant, on pourrait presque dire que c'était là Gwynplaine. (...) Rire éternel. (...) à force de volonté (...) il pouvait parvenir à suspendre l'éternel rictus de sa face et à y jeter une sorte de voile tragique, et alors on ne riait plus devant lui, on frissonnait. (...) On voyait Gwynplaine, on riait. Quand on avait ri, on détournait la tête. (...) Derrière ce rire, il y avait une âme, faisant, comme nous tous, un songe. »¹¹³

Le saltimbanque apparaît donc comme un héros *grotesque et sublime* tout à la fois et le cirque ne semble être que la réplique moderne et ironique du cirque antique où se produisaient les gladiateurs :

¹¹³ HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., pp. 340-341-342.

« (...) Mais qu'il soit
 Un héros sublime ou grotesque
 O Muse ! Qu'il chasse aux vautours,
 Ou qu'il daigne faire des tours
 Sur la corde funambulesque,

Tribun, prophète ou baladin
 Toujours fuyant avec dédain
 Ces pavés que le passant foule,
 Il marche sur les fiers sommets
 Ou sur la corde ignoble, mais
 Au-dessus des fronts de la foule. »¹¹⁴

L'acrobate-saltimbanque est un pied-de-nez à l'égard des héros antiques mais, dans le même temps, ses prouesses n'ont rien à envier à celles – quasi miraculeuses – de ses aînés. Ses exploits défient l'impossible avec autant d'audace et ses qualités – de force et de courage – apparaissent également prodigieuses et hors du commun. Le saltimbanque connaît la même condition précaire que le héros antique menacé par la mort et l'échec. Mais, au contraire du héros antique, les exploits de l'acrobate demeurent vains et ridicules : en effet, s'il réussit, ses prouesses

¹¹⁴ BANVILLE, *La Corde Roide* in *Odes funambulesques*, op. cit., p. 24.

n'ont d'autre valeur que celle de l'exploit accompli ; paraphrasant les Parnassiens¹¹⁵, il s'agit ici d'un exploit pour l'exploit, comme on dirait *l'art pour l'art*. Au contraire, s'il échoue, l'on rit de lui. Point de terreur ou de pitié ; le héros du cirque ne suscite que frisson ou rire et le courage du héros se trouve ainsi vidé de sa profondeur, détourné, au sens le plus fort du terme. Les personnages du tableau de Seurat oscillent eux aussi entre l'ascension et la chute : d'une part, l'écuyère, en équilibre sur son cheval, aérienne, presque immatérielle, touche à peine la croupe de l'animal ; son corps tout entier n'est que tension vers le haut, mais cette tension semble fragile. D'autre part, l'acrobate au sol semble comme suspendu à un fil vertical qui le maintiendrait dans un équilibre précaire entre la terre et le ciel. Monsieur Loyal et son bouffon, eux, ne semblent que deux facettes d'un même artiste, l'un altier et noble, l'autre grimaçant et ridicule. Enfin, le clown, de dos au premier plan, véritable allégorie du peintre, à la fois dans et devant le tableau, en même temps chef de piste et simple spectateur, devient le symbole de cet équilibre : il est à la frontière de la piste et des gradins, son

¹¹⁵Parnassiens dont faisait partie Banville et qui regroupait des artistes fort divers aux aspirations communes : la recherche de la perfection formelle et le culte de « l'art pour l'art » préconisé par Gautier. Les trois volumes du *Parnasse contemporain* datent respectivement de 1866, 1871 et 1876.

rictus est un rire mais il est aussi une grimace. Le saltimbanque est bien cet être d'équilibre et la *corde roide* sur laquelle marche le funambule de Banville est la métaphore de cette situation instable mais aussi, plus généralement de celle de l'artiste, prince contraint de jouer les fous, de « *trouver un déguisement sous lequel on puisse parler aux hommes.* »¹¹⁶

1-1-3-6 La satire de la comédie humaine

Cet envol pour les hauteurs vertigineuses coïncide également avec le mépris pour le monde d'en-bas, ses contingences et ses bassesses. Les artistes du XIX^e siècle rejettent ce siècle avili par l'argent et la montée de la classe bourgeoise qui ne témoigne qu'incompréhension et méfiance pour le monde artistique.

Deux paradigmes s'opposent ainsi, nourrissant l'inspiration des peintres et poètes de cette époque. La couleur, tout d'abord, celle du cirque, des clowns, des costumes pailletés, des lumières mais aussi celle métaphorique de la vie, de l'arc-en-ciel, du monde d'en-haut, va répondre à l'absence de couleur de la ville, des rues, de la misère, mais également, à celle symbolique de la

¹¹⁶ BANVILLE, *La Corde roide*, op. cit., p. 23.

nuit artistique, de l'aveuglement dans lequel est plongé ce siècle. De la même façon, le mouvement des acrobates, leur envolée gracieuse et légère, s'oppose à la monotonie et à la linéarité des formes d'art plus conventionnelles ou plus bourgeoises. Dès lors s'instaure entre l'artiste et le saltimbanque, d'une part, et les autres, étrangers à l'art, d'autre part, une distance ironique. Le *gouffre d'en-haut*, refuge des artistes bannis de la société, s'élève au-delà des bassesses de la bourgeoisie et les signes du mépris de ce monde vont se lire dans les diverses représentations du saltimbanque :

*« Frêle machine aux reins puissants,
Fais-moi bondir, moi qui me sens
Plus agile que les panthères,
Si haut que je ne puisse voir
Avec leur cruel habit noir
Les épiciers et ces notaires ! »¹¹⁷*

Le *noir* des philistins et des bourgeois tranche avec la vivacité et la variété du costume de l'acrobate dans *Le Saut du tremplin* de Banville :

¹¹⁷ BANVILLE, *Le Saut du tremplin*, op. cit., p. 289.

« Clown admirable, en vérité !

(...)

Il était barbouillé de blanc,
De jaune, de vert et de rouge. »¹¹⁸

La Parade, autre poème de Banville reprend une description similaire où les couleurs de la saltimbanque semblent fusionner avec celle de l'horizon :

« *La Saltimbanque aux yeux pleins de douceur*
Frappe et meurtrit les cymbales sonores
Son front, semé de taches de rousseur,
Est plus brûlé que les rivages mores
Et rouge encor du baiser des aurores.
Charmantes, elle a des bijoux de laiton;
Pour égayer son maillot de coton,
Elle a brodé sur sa jupe de cuivre;
Ses cheveux, noirs comme le Phlégeton,
Sont enfermés dans un cercle de cuivre. »¹¹⁹

¹¹⁸ BANVILLE, *Le Saut du tremplin*, p. 281.

¹¹⁹ BANVILLE, *Parade* in *Les Cariatides*, Slatkine, 1972, p. 252.

Les couleurs et la lumière figurent celles du soleil mais aussi celles de l'auréole ; l'acrobate évolue dans ce halo de lumière quasi divin qui s'oppose ainsi aux ténèbres, dans lesquelles restent plongés les philistins, et à la grisaille du quotidien :

*« La lumière qui le frappait
Faisait resplendir son toupet
Comme un brasier dans la fournaise. »¹²⁰*

L'acrobate évolue donc dans un univers de pureté associée au Beau et au Vrai artistiques ; tout comme le ciel est le royaume de l'ange, l'acrobate rejoint lui aussi la pureté et la lumière de l'azur. Banville assimile d'ailleurs le blanc et l'azur en conférant à ces deux couleurs la même connotation de pureté accessible seulement à ceux qui peuvent s'élever :

*« Plus haut encor, jusqu'au ciel pur !
Jusqu'à ce lapis dont l'azur
Couvre notre prison mouvante !
Jusqu'à ces rouges Orient
(...) »¹²¹*

¹²⁰ BANVILLE, *Le Saut du tremplin*, op. cit., p. 288.

¹²¹ Idem, p. 290.

Cette pureté ne se rencontre plus qu'au cirque alors que la vie réelle offre le spectacle d'une vaste pantomime où les hommes ne sont que des pantins. L'acrobate de Banville *fuit avec dédain la foule pour s'élever vers les fiers sommets*. Le poète dénonce, à travers la figure de son acrobate, le factice du théâtre du monde tout comme Shakespeare le fit avant lui dans *Hamlet* :

*« Oh ! Tu pouvais porter ta noble armure
Et blond héros, faucher au grand soleil
Tes ennemis, comme une moisson mûre,
Et resplendir, aux Dieux même pareil,
Dans la poussière et dans le sang vermeil,
Et cependant, enfant sevré de gloire,
Tu sens courir dans la nuit dérisoire,
Sur ton front pâle, aussi blanc que du lait,
Le vent qui fait voler ta plume noire
Et te caresse, Hamlet, ô jeune Hamlet ! »¹²²*

¹²²BANVILLE, *Hamlet* in *Les Cariatides*, op. cit., p. 260.

La figure du Pierrot, image-reflet de l'homme-pantin, réunit ces aspects. La blancheur du Pierrot, celle de son visage mais aussi celle de son habit, dit en effet son innocence, son mépris du monde bourgeois : le blanc du Pierrot et le bleu azur de l'acrobate sont indissociables dans l'oeuvre de Banville et renvoient au monde immaculé de l'enfance, à la nostalgie qui s'y attache. Le personnage du Pierrot demeure pour Banville un être enfantin ; il est *l'infans*, c'est-à-dire celui qui n'est pas doué de la parole. Banville, grand admirateur du théâtre des Funambules et en particulier de Debureau, voit dans la figure du Pierrot l'image de *l'innocence muette*. Paradoxalement, l'acte d'écrire s'apparente, selon lui, à celui de noircir (le papier), de rompre le silence et de signifier ainsi la fin de l'enfance, de la candeur¹²³. L'émergence de la littérature coïncide donc avec l'apparition de la parole et la couleur de l'homme de lettres devient aussi le noir : le noir de l'encre, le noir aussi de la chambre étroite et close dans laquelle l'artiste travaille, le noir enfin du papier qu'il macule.

Cette prise de conscience marque le début de l'ambiguïté qui va présider aux rapports artiste-saltimbanque. Si le poète fait du

¹²³ Cette idée sera reprise par les décadents qui amplifieront l'ambivalence de la création littéraire que Banville pressent déjà.

Pierrot, de l'acrobate ou du saltimbanque le support privilégié de ses propres aspirations, de ses propres sentiments, il n'en demeure pas moins entre eux un écart irréductible qui participe de la différence fondamentale qui sépare l'état d'enfance et celui d'adulte. Certes, l'artiste a réalisé, à travers la représentation du saltimbanque, son rêve de personnification de « l'autre » ; mais, si le saltimbanque est un *frère* du poète, le poète a déjà la conscience qu'il existe entre lui et son alter ego une distance qu'il ne pourra jamais franchir.

Ce rapport, seulement pressenti par Banville, ira avec Baudelaire jusqu'à l'autocritique. Ce dernier adoptera, quant à lui, une attitude méprisante pour la vision banvillienne de la relation artiste-saltimbanque qu'il jugera superficielle et fausse. C'est ainsi que l'écart pressenti par Banville sera introduit, dans la création baudelairienne, non comme un constat d'échec ou une nostalgie supplémentaire mais comme une ambivalence riche de sens et créatrice.



LA DOUBLE IRONIE

*« Je viens de voir l'image
du (...) vieux poète sans amis,
sans famille, sans enfants,
dégradé par la misère et par
l'ingratitude publique, et dans
la baraque de qui le monde
oubliex ne veut plus entrer. »*

Charles Baudelaire

Le saltimbanque de la fin du XIX^e siècle ne se caractérise plus seulement par l'envolée lyrique que se plaisait à dépeindre Banville. Mais, au fur et à mesure qu'intervient sa prolétarianisation, elle s'entache d'une connotation négative ; certaines caractéristiques, qui avaient été jusque-là portées au crédit du saltimbanque ou au contraire à sa décharge, deviennent ambiguës. L'errance et la misère attachées

à l'artiste de rue avaient ainsi un caractère noble, si ce n'est pour le bourgeois du moins pour l'artiste ; ce dernier établit désormais une distance entre lui et le saltimbanque et juge ces qualités avec une nuance de mépris : elles prennent ainsi un tour suspect.

A cette évolution répond également une autre forme de distanciation : l'artiste romantique avait jusqu'à présent considéré le saltimbanque comme un alter ego idéalisé ; les réalistes en dessinent – nous y avons fait allusion plus haut – un portrait misérabiliste et la compassion que suscite une telle représentation va peu à peu se teinter d'ambiguïté.



1-2-1 LE MEPRIS ET L'ENVIE

1-2-1-1 Misérabilisme et voyeurisme

A partir des années 1860-1870, la figure du saltimbanque, sous l'effet des représentations réalistes et naturalistes qui tendent parfois au misérabilisme, devient plus pathétique, comme en témoignent les peintures de l'époque. C'est le règne de l'artiste de rue ou de foire. *Les Saltimbanques*¹, par exemple, toile peinte en 1874 par Gustave Doré, témoigne de cette sensibilité : une femme, assise et résignée, tient contre sa poitrine un jeune enfant sans vie ; autour d'elle foisonnent de macabres symboles, une chouette et un jeu de tarots. Un homme, également assis et résigné, les regarde. La scène étonne par le contraste, d'une part, entre le faste des costumes et la misère du décor, d'autre part, entre le rictus et la blancheur cadavérique de l'enfant et l'impassibilité des autres personnages. Se dégage ainsi du centre de la composition – représentée par la position de l'enfant – toute la violence du destin – thème récurrent en ce domaine, comme

¹ Annexe 11.

nous le vérifierons plus loin – augmentée par l'impuissance des hommes – ici figurée par l'attitude des saltimbanques. La scène vaut surtout par son pathétique. Le peintre ne s'identifie pas à ses personnages ; la scène confine même au misérabilisme et au voyeurisme. Le second aspect remarquable de la composition est l'ambivalence des signes décrits plus haut, ambivalence qui joue sur les contrastes : Doré fait ici coïncider le décor coloré du cirque et l'envers de ce décor, tout comme à l'exotisme coloré et superficiel répondait le monde sombre des artistes de rue. Mais, plus encore, il insiste aussi sur la ténuité de la frontière entre ces deux mondes : la blancheur de l'enfant hésite entre celle du cadavre et celle du fard ; de la même façon, les larmes du père hésitent entre douleur et maquillage.

A l'exotisme du cirque, à l'envol de l'acrobate répond donc la misère du saltimbanque, aux couleurs de la scène la grisaille de l'envers du décor.

A cette époque, l'image même du Pierrot se prolétarise comme nous le verrons plus loin. Le rêve cède la place à l'ambiguïté. Cette ambiguïté est tout d'abord un atout pour la figure du saltimbanque qui s'en trouve enrichie. Mais peu à peu, cette ambivalence débouche sur un sentiment de méfiance des artistes vis-à-vis du saltimbanque.

Les romans de cette époque dépeignent un univers résolument plus sombre où la misère de l'envers du décor a pris le pas sur les couleurs et les fastes de la scène ou de la piste. Les représentations littéraires insistent ainsi davantage sur la précarité de sa situation voire sur sa misère mais le traitement est de plus en plus rarement bienveillant ou se teinte, comme chez Vallès de pitié :

« Le plus souvent, leur journée est de cent sous ; les dimanches et les jours de fête, la recette est double, quelquefois triple ; mais elle est nulle quand il pleut ou qu'il neige. Ils ne travaillent guère que quatre jours sur sept.

En temps ordinaires, ils partent le matin vers neuf heures, et ils rentrent le soir à quatre heures. Ils comptent la recette, font la pot-bouille et mangent. Ils repartent vers huit heures, pour rentrer entre dix et onze. »²

Les articles de Vallès regorgent de ces figures misérables : certains *« gagnent de deux francs cinquante à trois francs par jour »*,³ d'autres se nourrissent *« d'une botte de radis et d'un peu*

² VALLES Jules, *La Rue*, op. cit., p. 737.

³ Idem, p. 709.

de fromage blanc ». Familles nombreuses, *poignée de monstres*, la même promiscuité étouffante est décrite par Vallès avec une constance de chroniqueur. L'errance de l'artiste itinérant ou la liberté du bouffon romantique avait été sublimée par les auteurs et les peintres de la première moitié du siècle. Dans la deuxième moitié du siècle, elle s'accompagne presque toujours d'une condition dégradante :

« (...) Ils campent dans les terrains vagues ou s'installent tout de suite sur le champ de foire, descendent le poêle, étalent le linge, font sauter les enfants, griller les boudins ; on entend la toux du colosse (...) »

Il y a (...) ceux qui portent avec eux la fortune, le saltimbanque, qui, la caisse au dos, traîne derrière lui son ours, enfant ou singe, parent ou quadrupède : en bottines à peau de lapin, culottes bouffantes, maillot rose sous sa blouse bleue ; dévorant la route, le regard morne, le ventre creux, n'ayant encore de la journée avalé que des sabres. »⁴

⁴ VALLES, *Le Bachelier géant*, 1865, Gallimard, 1975, p. 279.

1-2-1-2 Un univers rétréci et frustrant

Et la liberté de mouvement des saltimbanques, qui prédominait dans la vision romantique et allait de pair avec la liberté de pensée devient, sous le regard de ces auteurs en majeure partie réalistes, un gage d'instabilité et l'instrument de leur propre aliénation. Le saltimbanque semble désormais contraint à cette liberté, forcé de toujours quitter une place pour reprendre son chemin, comme on reprend le cours de son destin. Dans *Le Bachelier géant* de Vallès, une troupe ambulante va de ville en ville, dans une voiture qui devient son unique lieu de vie :

« La pluie, c'est l'ennemie, la misère, la faim ! Plus de paysans, de badauds dans les foires. Si vous saviex ce qu'on pense du ciel dans notre bohème, quand il lانسquine.

Tel est le voyage ! »⁵

L'aspect poétique et allégorique disparaît au profit d'une vision plus réaliste et donc moins idéalisée :

⁵ VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 279.

« Puisque nous en sommes par les chemins, je vous parlerai d'abord du voyage. Vous en avez vu passer de ces caravanes, nom poétique de la maison qui marche. On dirait un fourgon qui emporte des vaincus en exil... Aux portes de la ville, on s'arrête, on attache le cheval à un arbre, avec un bout de corde, les enfants vont aux environs couper la folle avoine, on allume le feu et l'on mange - ce que l'on a ! On disloque un peu les moutards, on époussette les phénomènes et l'on rentre dans la voiture ; on tire le rideau et l'on dort. Le soleil se lève, on se remet en route. C'est demain la foire, il faut avoir sa place, dresser son théâtre, gagner sa vie... Tel est le voyage. »⁶

La roulotte cesse dès lors d'être le symbole d'un ailleurs possible et coloré pour devenir le seul point d'ancrage du saltimbanque dans le monde réel. A ce titre, elle occupe deux fonctions, en apparence seulement, paradoxales : moyen de transport du saltimbanque, elle est le symbole du temporaire et du nomadisme ; unique lieu de vie, elle redevient un espace clos et routinier, fixe. En effet, d'une part, son intérieur est organisé provisoirement et regroupe donc en un seul lieu, les fonctions les plus diverses :

⁶ VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 215.

« Le mot table n'est peut-être pas très exact pour désigner la chose sur laquelle le couvert était mis : c'était une longue et large caisse en bois blanc, qui occupait le milieu de la voiture ; elle servait à un triple usage ; dedans, on serrait les costumes ; dessus, à l'heure des repas, on posait des assiettes ; la nuit, un matelas qui était le lit de la jeune Dielette. »⁷

D'autre part, unique lieu de vie, il devient propice à la promiscuité et à l'avilissement :

« Ils s'emballèrent pêle-mêle avec toute la troupe, hommes et bêtes, dans une grande caisse de sapin, montée sur quatre roues ; et furent dirigés vers le village voisin. (...) Les chiens et les chats, les hommes, criant, buvant, sifflant, gambadant, hurlant, chantant, fumant, amalgamés tous ensemble. C'est un triste tableau. De tout cela résulte une atmosphère méphitique. »⁸

La roulotte s'assimile donc totalement au saltimbanque au point de lui devenir indissociable. Autre espace clos, elle répond au monde chatoyant de la piste ou de la scène. Mais, elle offre

⁷ MALOT Hector, *Romain Kalbris*, 1876, Hachette, 1992, p. 123.

⁸ DESNOYERS Louis, *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, 1834, Hachette, 1962. Le texte est antérieur mais il dévoile déjà les thèmes réalistes.

une autre version de la circularité : la piste était un cercle magique capable de s'ouvrir sur le public ou sur le rêve ; la roulotte se referme sur la vie cachée et la misère de l'artiste et les seuls mouvements circulaires qu'elle dessine sont ceux, monotones et répétitifs, de ses roues et du voyage à l'itinéraire fixe, aux arrêts déterminés. La piste du cirque, l'espace de la scène sont autant de lieux de l'exploit où l'artiste s'exhibe, se montre en pleine lumière, où le mystère s'accomplit. La roulotte, à l'inverse, propose une autre facette de l'artiste, une face cachée, une face sombre.

Edmond de Goncourt y voit d'ailleurs plus qu'un simple instrument de transport ; elle est le lieu de naissance du saltimbanque, le lieu de ses souffrances et celui de sa mort :

« La maison promenant, du matin au soir, l'existence de ses locataires, par les routes et les chemins ; la maison relayant à onze heures au bord d'une source, la paille ébouriffée de ses paniers ouverts sur l'impériale, et des chaussettes qui sèchent sur les roues ; la maison dételée le soir et mettant la lumière de sa petite lucarne dans l'ombre noire des solitudes inhabitées, c'est là la « Maringotte », l'habitation

roulante où le saltimbanque naît, vit et meurt, et où entrent successivement l'accoucheuse et le fossoyeur. »⁹

Parfois, la liberté de mouvement inhérente au nomadisme disparaît même, comme dans *Le Bachelier géant* de Vallès, où le héros se doit de suivre un règlement intérieur austère qui ne ressemble en rien à la vie de Bohême dont rêvaient les romantiques mais signifie au contraire le rétrécissement de l'espace créatif de l'artiste :

« Voilà la cage et le programme (...) :

Article I : Tout employé devra balayer la voiture à tour de rôle avant dix heures du matin sous peine de quinze centimes d'amende.

Article II : Chaque employé est tenu de faire son lit avant dix heures du matin sous peine de dix centimes d'amende.

Article III : Pour ne pas remettre les objets nécessaires à la toilette en place, après s'en être servi, cinq centimes d'amende.

⁹ GONCOURT, *Les Frères Zengano*, 1879, op. cit., p. 50.

Article IV : Lors de leur coucher, les employés ne pourront laisser brûler la lumière plus de quinze minutes sous peine de dix centimes d'amende.

Article V : Pour fumer dans la voiture, dix centimes d'amende... »¹⁰

Chez ces auteurs, la liberté associée à la condition d'artiste itinérant est bien souvent entravée par la promiscuité de cette vie et les contraintes qu'elle engendre. Tous les thèmes jadis développés autour du saltimbanque s'inversent donc ; errance et liberté prennent des connotations négatives : au lieu d'annoncer la noblesse d'une condition, elles débouchent sur une déchéance physique et morale.

1-2-1-3 La déchéance et la mort

Le cirque qui était le domaine de l'exploit en apparence facile, du merveilleux devenu enfin accessible devient celui de l'incertitude. Certains auteurs insistent d'abord sur la fragilité du corps des artistes ; tantôt parfait et sublime, il est désormais dépeint comme un instrument faillible :

¹⁰ VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 278.

« Quand ces hommes sont sortis de la fièvre de leur travail, quand ils se reposent, quand ils réfléchissent, l'appréhension que cette force adroite dont ils vivent, peut-être, tout à coup supprimée par une maladie, un rhumatisme, un rien de dérangé dans la machine physique. Et ils pensent encore et souvent, c'est leur idée fixe, que cette jeunesse de leurs nerfs et de leurs muscles aura un terme, et que, bien longtemps avant qu'ils ne meurent, la profession exercée par eux, leur corps vieilli se refusera à la remplir (...). Puis enfin, il y a parmi eux les « démolis », ceux qui ont fait des chutes et qui ont besoin maintenant pour l'accomplissement de leurs tours, d'un effort qui les tue et les rend tout chagrins. »¹¹

L'enfant mort de la toile de Doré *Les Saltimbanques* n'est plus l'acrobate qui risquait sa vie ; il n'est qu'un pantin désarticulé. Depuis la première moitié du XIX^e siècle, le thème de la mort a évolué ; la mort n'est plus seulement l'ombre planant au-dessus du funambule de Banville mais est devenue une réalité sombre et sordide. Dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, les acteurs de la petite troupe découvrent avec effroi la mort de leur compagnon de route, l'acteur Matamore, mort de

¹¹ GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 141.

froid et d'épuisement au cours d'une tourmente de neige. Quant aux protagonistes du *Bachelier géant* de Vallès, ils sont confrontés quotidiennement à la mort :

« Mais le vent tourna ; la pluie, l'affreuse pluie, vint noyer au berceau la fortune de la troupe. Cette année-là mit sur la paille tous ceux qui, dans le monde des saltimbanques, n'avaient pas de l'argent et du temps devant eux (...). Un jour (...), dans la baraque voisine, un enfant de colosse était mort de faim ! »¹²

La mort n'était que le risque possible de l'exploit, une noble menace qui parvenait à sublimer l'exploit et son issue même. La mort devient, dans ces romans, le résultat d'une vie de misère et d'avilissement, l'aboutissement de la déchéance du saltimbanque. La mort de l'acrobate de Banville n'était que frôlée, évitée pour mieux appuyer le parallèle entre l'artiste et le saltimbanque¹³. Chez Goncourt, elle signale l'échec artistique des deux frères Zemganno. Chez Malot, Vallès ou Doré, elle devient une compagne de route, menace tangible et permanente.

¹² VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 280.

¹³ Pour l'ange-acrobate de Cocteau, la mort sera un doublet nécessaire de la vie et de l'envol, une compagne familière et naturelle: « *Comme un bel acrobate est penché sur la mort / Ta beauté sur la laidier penche* ».

« A peine m'étais-je blotti contre Vitalis que je fus anéanti et que mes yeux se fermèrent. Je fis un effort pour les ouvrir, et comme je n'y parvenais pas, je me pinçai le bras violemment. La secousse me rendit jusqu'à un certain point la conscience de la vie. Vitalis, le dos appuyé contre la porte, haletait péniblement, par des saccades courtes et rapides. Au-dessus de notre tête, le vent soufflait toujours et nous couvrait de brins de paille qui tombaient sur nous comme des feuilles sèches qui se seraient détachées d'un arbre. Dans la rue, personne ; près de nous, au loin, tout autour de nous, un silence de mort. »¹⁴

Ainsi se termine la vie de Vitalis, dans la solitude et le froid. Mais la mort n'est que le résultat physique et tangible de cette déchéance. Bien des indices auparavant laissent entrevoir la lente dégradation morale de ces héros. Dans le roman d'Hector Malot, Vitalis est en réalité un chanteur lyrique qui eut son heure de gloire. Le sort lui a fait perdre la voix et il devient, sous un faux nom, saltimbanque :

¹⁴ MALOT, *Sans Famille*, 1878, Hachette, 1978, pp. 283-284.

« ... ne pouvant plus être le roi des artistes, il n'a pas voulu que sa gloire fût amoindrie en la compromettant sur des théâtres indignes de sa réputation. Il a abdiqué son nom de Carlo Balxani et il est devenu Vitalis, se cachant de tous ceux qui l'avaient connu dans son beau temps.[...] De chute en chute, il est devenu montreur de chiens savants. »¹⁵

Le patron de la petite troupe qui a recueilli Romain Kalbris est lui-même un ancien comte, détail qui permet à Malot d'insister sur la mauvaise influence de ce monde :

« Mon patron n'était point, comme on aurait le droit de le supposer, un comte de fantaisie ; il avait des parchemins parfaitement authentiques qu'il exhibait volontiers dans les grandes occasions et qui lui donnaient le droit de porter ce titre. Après une vie troublée de tous les vices et toutes les passions, il en était descendu là. Pour mettre le comble à sa dégradation, il avait, dans une heure suprême de détresse, épousé la grande femme qui m'avait accueilli. »¹⁶

Le jeune héros, sauvé par des forains, se retrouve, malgré lui, saltimbanque ; tourmenté, il n'aspire qu'à quitter la troupe :

¹⁵ MALOT, *Sans Famille*, op. cit., pp. 301-302.

¹⁶ MALOT, *Romain Kalbris*, op. cit., p. 132.

« Pauvre maman ! Était-ce pour rester avec ces saltimbanques que je l'avais quittée ! Ah ! Si elle me voyait ! Si elle savait la vérité ! »¹⁷

Le héros du *Bachelier géant* est lui aussi, en quelque sorte, victime du hasard – en assistant par hasard à une parade, il remarque Rosita Ferrani, superbe danseuse qui soulève des poids, joue la pantomime et se désosse au besoin¹⁸. Même s'il ne regrette pas ses bonheurs, il avoue la déchéance de sa vie ; dans le collège où il travaillait, il était en butte aux quolibets et aux moqueries de ses élèves et de ses collègues, à cause de sa grande taille. C'est pour y échapper et aussi pour suivre Rosita qu'il rejoint la troupe des saltimbanques :

« À ce moment, Dieu décida de ma vie. A-t-il été cruel ou bon ? Je ne sais. Je dois à ce hasard de n'être plus un homme, mais une curiosité. »¹⁹

¹⁷ MALOT, *Romain Kalbris*, op. cit., p. 132.

¹⁸ VALLES, *Le Bachelier géant*, p. 271.

¹⁹ Idem, p. 269.

Le saltimbanque n'est plus seulement un surhomme ; il devient un être dénaturé, en abandonnant sa condition d'homme. Ses qualités extraordinaires se muent en monstruosité – le géant de Vallès tue ainsi un enfant lors d'un numéro :

« Un jour, dans la foule, je vis une femme qui ressemblait à ma mère ; le poids que j'entlevais m'échappa du doigt, et, décrivant un cercle, alla, dans les bras d'une mère briser la tête d'un enfant !

Pauvre femme ! (...)

Moi, je voulais me tuer ! – Allons donc ! Si j'avais eu ce courage-là, je l'aurais fait depuis longtemps : j'étais trop lâche ! »²⁰

Le monstre ne cache donc pas forcément une âme pure et angélique, comme celle des héros de Hugo : il dit au contraire une misère, une déchéance du corps et de l'âme, une vie brisée par l'effort vain.

²⁰ VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 291.

« *Leur patrie, c'est la rue ! La rue, cet asile de la vieille banque : des bohémiennes à la peau tannée, au jarret maigre, qui dansent encore sur les œufs et se trémoussent, à la manière des gitanas, en irritant de leur doigt sec la peau des tambours de banque : l'asile, hélas ! Des clowns cassés, des pitres vidés, des monstres manqués ! Pauvres gens, qui n'ont pour capital que leur souplesse et leur courage (...).* »²¹

Le héros avoue également à la fin de son récit, alors que celle pour qui il avait tout abandonné, l'a trompé : « *J'avais raté ma vie. (...) Ce fut une chute terrible.* »²²

Enfin, dans le roman de Jules Verne, César Cascabel (1890), le fils de César « *cherche à s'instruire et se promet de quitter [ce] métier quand il sera en France.* » Il aspire « *à des instincts plus relevés, et il ne se sent pas propre à cette existence de saltimbanque. (...) Il a honte des bravos que lui vaut sa merveilleuse adresse.* »²³

²¹ VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 289.

²² Idem, p. 301.

²³ VERNE, *César Cascabel*, 1890, op. cit., p. 20-21.

Dans *Le Capitaine Fracasse*, déjà, la dégradation liée à la condition de saltimbanque est sensible ; même si elle n'est encore que sociale, elle s'apparente cependant à une humiliation : Sigognac craint que sa nouvelle situation de saltimbanque n'entache le prestige de son rang :

« Sigognac eut un mouvement de colère et de honte. L'orgueil de sa race se révoltait en lui à l'idée d'être l'obligé d'un pauvre saltimbanque. »²⁴

Cependant, Gautier reconnaît encore aux artistes itinérants de la troupe une noblesse d'esprit, même si son héros, Sigognac, conserve une certaine réserve à l'égard de ce monde et n'épousera Isabelle, la jeune première, qu'après avoir découvert les origines – fort heureusement – nobles de la jeune femme :

« Sigognac, l'esprit agité par la nouveauté de l'aventure et le tumulte de cette vie bohémienne, si différente du silence claustral de son château, marchait à côté du char. Il songeait aux grâces adorables d'Isabelle, dont la beauté et la

²⁴ GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, op. cit., p. 59.

modestie semblaient plutôt d'une demoiselle née que d'une comédienne errante (...). »²⁵

Plus loin, il accepte même avec soulagement l'idée de porter un masque lors d'une représentation théâtrale :

« L'idée du demi-masque souriait assez à Sigognac. (...) cet arrangement conciliait le respect de ses aïeux et les nécessités de sa position. (...) Sa dignité n'avait rien à souffrir de ce jeu. »²⁶

Mais Gautier se garde d'assimiler déchéances sociale et morale des saltimbanques ; bien au contraire, la déchéance sociale est en quelque sorte garante de la pureté de l'artiste, ce qui permet aux romantiques d'envier et d'idéaliser la marginalisation économique du saltimbanque. En cela, son héros, Sigognac, est bien un personnage romantique : il a l'espoir de retrouver sa condition déchue et conserve, au fond de lui, la conscience aiguë de sa noblesse. Les réalistes et les naturalistes, eux, réduisent la condition du saltimbanque, allant parfois jusqu'à lui dénier toute noblesse ; ils méprisent parfois

²⁵ GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, op. cit., p. 77.

²⁶ Idem, pp. 204-205.

la vie de ces tribus et rétablissent un écart irréductible : le saltimbanque est toujours cet être déchu mais désormais sa déchéance semble totale et irréversible. Déchéances sociale et morale vont cette fois de pair. Et tandis que le bouffon romantique parvenait, sans statut, sans titre, à conserver sa noblesse et son âme de prince, le banquier ou l'artiste itinérant, dépeint par les réalistes, en perdant son statut social (professeur, chanteur lyrique, baron...), semble être également dépouillé de sa fierté : il est condamné à la déchéance physique et morale. Dès lors, les thèmes de l'instabilité et de la précarité, récurrents chez les auteurs et les peintres de la fin du XIX^e siècle, annoncent le passage vers un monde non plus *apothéosé* mais *interdit*.

1-2-1-4 Le monde interdit

La fin de siècle découvre, derrière la façade du rêve, la réalité de la misère et de la déchéance et la fascination qui auréole le spectacle se dissipe peu à peu pour ne laisser apparaître qu'une réalité crue et grinçante. Le rideau est levé et révèle, comme dans les toiles de Doré, les coulisses du rêve ; les réalistes soulèvent enfin le voile du mystère et la réalité cachée est

sombre. Le cercle magique, lieu de tous les miracles, s'est mué en un univers clos et *claustrant* et si le mystère subsiste, il n'a plus rien de merveilleux puisqu'il s'ouvre sur un *monde interdit*.

Enfants et créatures hors normes deviennent les victimes idéales de ce *lieu de perdition*. Dans *Martin, l'enfant trouvé ou Les Mémoires d'un valet de chambre*, Eugène Sue dénonce l'exploitation de l'enfance dans le monde des saltimbanques :

« (...) le cirque constitue un point d'optique capital sur le sort des enfants; des enfants trouvés surtout; lieu d'apprentissage du mal. (...) Ici, le cirque est un haut lieu de l'exploitation de l'enfance; Eugène Sue entend dénoncer moralement cette exploitation. Le monde du cirque réfracte, en les concentrant et en les exploitant les « misères » de la Société. »²⁷

Chez Hector Malot, ce même thème revient aussi bien dans *Romain Kalbris* que dans *Sans Famille*. Dans ces deux romans, trois enfants sont des enfants trouvés, arrachés à la société : Rémi est acheté, dans les premières pages, par Vitalis ; Romain est recueilli par des membres de la troupe ; quant à Dielette, sa

²⁷BELLET Roger, « *Le Saltimbanque et l'instituteur* » in *Europe*, nov. déc. 1982, p. 88.

compagne, elle a été enlevée à Paris. L'errance romantique nécessaire à la liberté de l'artiste s'est muée en déchéance et la notion – ancienne – de famille artistique associée à la « vie de bohème » se transforme : la famille paternelle qui symbolisait l'autorité devient celle de la vie artistique, de l'errance ; les orphelins des romans de la fin du siècle trouvent tous, à travers leur famille d'adoption, un mentor – Vitalis pour Rémi, le comte pour Romain Kalbris, le saltimbanque de *Réminiscence* de Mallarmé pour l'enfant qui l'accompagne... – qui les initie au monde du cirque en même temps qu'il les pervertit. Au contraire, la famille maternelle²⁸ représente celle du foyer perdu, de la famille biologique, rassurante et saine, comme en témoignent les paroles du héros du *Bachelier géant*, évoquant avec nostalgie sa mère. La famille paternelle recoupe donc une certaine idée de vie malsaine liée à la découverte d'un monde interdit, dangereux, affranchi, loin du giron maternel, de sa protection. Mais, les enfants ne sont pas les seules victimes des foires, les « *monstres* » sont eux aussi exhibés, maltraités et exploités. Cette tradition renoue avec celle des monstres de la Renaissance italienne et de nombreux « phénomènes de foire »²⁹

²⁸ Famille maternelle et paternelle seront de nouveau réunies dans les représentations du début du siècle.

²⁹ A tel point d'ailleurs que les artistes de la fin du siècle se saisiront de ces monstres afin de les intégrer à leur imaginaire décadent.

sont recensés à Paris à la fin du XIX^e siècle : les romans fourmillent de ces êtres hideux.

Maupassant, tout d'abord, dans une nouvelle intitulée *La Mère aux monstres*, imagine une « brute », « un vrai démon, un être qui met au jour chaque année des enfants difformes, hideux, effrayants, des monstres enfin, et qui les vend aux montreurs de phénomènes »³⁰. Le thème du monstre fabriqué qui apparaissait chez Hugo, dans *L'Homme qui rit*, se retrouve ici. Mais alors qu'Hugo se plaisait à retrouver la beauté intérieure de son monstre et que Vallès compatit à leur situation, Maupassant s'intéresse surtout à la noirceur de la « brute », les monstres n'étant ironiquement dépeints que comme des objets :

«... elle devint habile (...) à varier les formes de ses monstres selon les pressions qu'elle leur faisait subir pendant le temps de sa grossesse.

Elle en eut de longs et de courts, les uns pareils à des crabes, les autres semblables à des lézards. (...)

³⁰ MAUPASSANT, *La Mère aux monstres*, 1886, Gallimard, 1979, p. 842.

*Elle en possède en ce moment onze bien vivants, qui lui rapportent, bon an, mal an, cinq à six mille francs. »*³¹

Chez Jules Vallès également, le thème est récurrent. L'influence est indéniablement celle de Victor Hugo et du personnage de Quasimodo :

*« Sur la place de l'observatoire, le plus connu des phénomènes est un petit être contrefait, difforme, qui devrait loger dans les gouttières de Notre-Dame où se démenait son aïeul Quasimodo. Il est horrible ! Son art consiste à faire passer sa bosse du dos dans la poitrine ; il se tord, se noue ; on souffre avec lui. Et l'on dit : gai comme un bossu. »*³²

L'auteur du *Tableau de Paris* recherche l'humanité à travers ces corps déformés, ces visages hideux sur lesquels Vallès s'emploie, non sans humour à voir une certaine beauté : *homme aux rats, colosse à la tête de lion, Vénus au râble – « C'est une femme de cinquante ans ; elle a de beaux yeux bleus, la voix d'un ange, un bras superbe, et l'autre : long de six pouces, avec un*

³¹ MAUPASSANT, *La Mère aux monstres*, op. cit., p. 846.

³² VALLES, *La Rue*, op. cit., pp. 725-726.

petit doigt dans le milieu (...) pas de jambes »³³ –, grimacier, femme à barbe, colosses féminins, géants, nains – « *Il n'y a eu qu'un grand nain, Tom Pouce.* »³⁴ Vallès les décrit souvent comme d'honnêtes gens réduits à vivre comme des bêtes dans l'entresort :

« On appelle ainsi, dans le monde des saltimbanques, le théâtre, en toile ou en planche, voiture ou baraque, dans laquelle se tiennent les monstres, veaux ou hommes, brebis ou femmes ; le mot est caractéristique. Le public monte, le phénomène se lève, bêle ou parle, mugit ou râle.

*On entre, on sort, voilà. »*³⁵

Mais sa recherche, toujours mêlée de fascination inquiète, donne à voir un spectacle souvent dévalorisant. Parfois, le ton se fait plus condescendant ; ici encore, l'humanité de Hugo a cédé la place à une sorte de voyeurisme, bien que Vallès s'en défende farouchement :

³³ VALLES, *La Rue*, op. cit., p. 718.

³⁴ Idem, p. 727.

³⁵ Ibidem, p. 727.

« J'ai eu de tout temps l'amour du « monstre ». Il est peu de têtes d'Arctéque ou d'hydrocéphale, de cyclope ou d'Argus, plate ou carrée, en gourde ou en table de jeu, que je n'ai tâchée, mesurée, sur laquelle je n'ai fait toc-toc, pour savoir ce qu'il y avait dedans. Je suis descendu jusqu'aux nains, et j'ai fait le tour des colosses ; j'ai serré dans mes bras des gens qui n'en avaient pas et d'autres qui en avaient trop, j'ai gagné au loto des hommes à pattes de homard... Non que j'aime l'horrible ! Mais je voulais savoir ce que Dieu avait laissé d'âme dans ces corps mal faits, ce qui pouvait tenir d'homme dans un monstre. »³⁶

Deux sentiments contraires cohabitent ainsi chez Vallès ; le monstre le répugne parfois :

« J'aime peu les nains. Ce sont, pour la plupart, de petits monstres d'ivrognerie, de vanité, d'envie... »³⁷

Mais, il l'attire aussi car le monstre est aimable : le bachelier géant est décrit comme un homme qui « ne donner[ait] pas [ses]

³⁶ VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 265.

³⁷ VALLES, *La Rue*, p. 727.

douleurs pour les bonheurs des autres. »³⁸ Le monstre fascine l'auteur au point que chacun s'impose à lui et, plus il est difforme, plus sa difformité prend un caractère obsessionnel, qu'il soit un géant, comme dans *Le Bachelier géant*, une femme à barbe ou un cul-de-base, comme pour *la belle Césarine*, *la Vénus au râble* de *La Rue* :

*« Je me demandais comment vivaient ces exceptions étranges, ces vestales mâles et femelles de la difformité, et pour le savoir, que de fois j'ai remonté l'escalier vermoulu qui est à la queue des « caravanes », et qui me transportait, en six marches, de la vie réelle dans la vie affreuse, peuplée d'étonnements comiques et d'êtres sans noms. »*³⁹

La curiosité de Vallès porte aussi sur l'attirance sexuelle que peuvent susciter les monstres : l'auteur mentionne ainsi les passions de la Vénus au râble ou les nombreux amoureux de la femme à barbe. Ces évocations ambiguës annoncent sans doute celles des monstres décadents ; la compassion aura alors

³⁸ VALLES, *Le Bachelier géant*, op. cit., p. 269.

³⁹ Idem.

complètement disparu au profit de l'exhibition et de la description de comportements déviants.

Le rideau se lève donc sur un *monde interdit*⁴⁰, un monde de perdition dans lequel la fraternité saltimbanque-artiste cède la place au voyeurisme, le rêve et le vertige d'en-haut au cauchemar et au gouffre d'en-bas.

1-2-1-5 L'ère du mépris

Cette attitude ambivalente reflète celle de cette fin de siècle qui oscille entre l'admiration pour les saltimbanques et une certaine répulsion. Hector Malot et Eugène Sue dépeignent la même déchéance sordide, comme nous l'avons montré plus haut, qu'il s'agisse d'enfants dévoyés ou de « monstres » exploités. Selon les textes, ils insistent sur leur virtuosité ou se complaisent à montrer les attitudes les plus pitoyables et l'aspect dérisoire de leur art. En 1867, Flaubert, fasciné par une troupe de bohémiens établie à Rouen, condamne, dans une lettre à George Sand, la méfiance des bourgeois à leur égard :

⁴⁰ Ce monde sombre et inquiétant, déshumanisé, est dépeint dans les toiles de Seurat, intitulées *Le Chahut* (1888-89) et *Parade* (1887-88). Les couleurs froides, la lumière artificielle et les attitudes figées de ces personnages déshumanisés confèrent même à ces scènes un caractère mystérieux. *Parade* a fait ainsi l'objet de nombreuses interprétations symboliques : certains y virent un rite de secte ; d'autres une pendaison publique. Annexe 10.

« L'admirable, c'est qu'ils excitaient la Haine des bourgeois, bien qu'inoffensifs comme des moutons. (...) Cette haine-là tient à quelque chose de très profond et de très complexe. On la retrouve chez tous les gens d'ordre. C'est la haine que l'on porte au Bédouin, à l'Hérétique, au Philosophe, au solitaire, au poète. — Et il y a de la peur dans cette haine. Moi qui suis toujours pour les minorités, elle m'exaspère. »⁴¹

Chez Vallès, le mépris du public, quand il affleure, est contrebalancé par une prise de conscience, celle de l'auteur qui pressent alors l'impuissance du saltimbanque, son échec :

« Vous le connaissez ce colosse qui avait la tête d'un lion esclave... déchu, étirant ses jambes, qui a été longtemps enchaîné et qui, est resté accroupi ; on sent qu'il est plié, vaincu, aux exigences de la civilisation. »⁴²

Le monde du cirque cesse d'apparaître comme le monde de l'impossible devenu possible. Il devient un univers

⁴¹ FLAUBERT, *Correspondance III*, 1867, op. cit., pp. 653-654.

⁴² VALLES Jules, *La Rue*, op. cit., pp.715-716.

inaccessible dans lequel l'artiste, s'il connaît l'envol, connaît aussi, à l'image des frères Zemganno, la fatalité de la chute. Les toiles de Daumier et de Doré qui dépeignent des saltimbanques au repos, en exode, frappés par le destin, témoignent de ce revirement. Aux scènes de haute école, de danse, d'acrobaties ou de voltiges succèdent des tableaux statiques où le mouvement ascendant a cédé la place à la paralysie et dont le peintre cesse d'être le spectateur privilégié, comme l'était le clown au premier plan du *Cirque* de Seurat, sorte de maître de cérémonie orchestrant la représentation, à la fois clown sur la piste et peintre devant sa toile. Le peintre s'absente de ses scènes, de ses personnages pour en devenir le voyeur. Mais, c'est en littérature que cette distance se fait la plus sensible. Chez Mallarmé, par exemple, le saltimbanque est, dans les premiers poèmes, comme *Pauvre Enfant pâle*, le reflet du poète marginal, martyr d'une société moderne qui ne daigne pas même le regarder :

*« Pauvre enfant pâle, pourquoi crier à tue-tête dans la
rue ta chanson aiguë et insolente, qui se perd parmi les chats,
seigneurs des toits ? Car elle ne traversera pas les volets des*

*premiers étages, derrière lesquels tu ignores de lourds rideaux de soie incarnadine. »*⁴³

Au contraire, dans les œuvres de maturité, comme *Un Spectacle interrompu*, le poète cesse de s'identifier au pantin en représentation sur scène pour devenir son spectateur privilégié :

*« Je veux, en vue de moi seul, écrire comme elle frappa mon esprit de poète, telle Anecdote, avant que la divulguent des reporters par la foule dressés à assigner son caractère commun. »*⁴⁴

Chez Baudelaire, dans *Le vieux Saltimbanque*, cette dissociation est consommée puisque le saltimbanque apparaît bien comme le double possible du poète mais, dans le même temps, un double refusé, puisque poète et saltimbanque incarnent deux personnages distincts au sein de l'anecdote. L'originalité de la vision baudelairienne est d'avoir imaginé un personnage qui soit à la fois le double du poète et

⁴³ MALLARME Stéphane, *Pauvre enfant pâle* in *Poèmes en prose*, 1864, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945, p. 274. PEP : *Poèmes en prose*.

⁴⁴ MALLARME, *Un Spectacle interrompu* in PEP, op. cit., p. 276.

irréremédiatement autre, une sorte de « frère à [lui-même]
inconnu ». ⁴⁵



⁴⁵ BAUDELAIRE, *Les Vocations* in *Petits Poèmes en prose*, 1869, *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1975, p. 335. *PPP*: *Petits Poèmes en prose*.

1-2-2 LA CREATION ARTISTISQUE

1-2-2-1 Le paradoxe

Chez Mallarmé et chez Baudelaire, le thème du cirque aboutit à une réflexion plus poussée et plus nuancée que celle de leurs prédécesseurs, notamment Banville ou Gautier. La complexité de l'interprétation de Baudelaire est sans doute intimement liée à l'évolution de la question de la création artistique dans la société de la fin du XIX^e siècle. Gautier et Banville ne percevaient dans le *saut du tremplin* que l'allégorie, la version idéalisée de l'exploit poétique. Baudelaire et Mallarmé restent eux plus prudents, comme l'on peut en juger par la distance que prend Baudelaire dans un article publié dans la *Revue fantaisiste* en 1861 :

« Mais enfin, si lyrique soit le poète, peut-il donc ne jamais voir le spectacle de la vie, ne jamais descendre des régions éthérées, (...) Mais Théodore de Banville refuse de se pencher (...) sur les abîmes de boue. Comme l'art antique, il n'exprime que ce qui est beau, noble, rythmique. Sa

poésie n'est pas seulement un regret, une nostalgie, elle est même un retour très volontaire vers l'état paradisiaque. »⁴⁶

Le saltimbanque ne détient plus le secret de la création artistique. Son art n'est plus la sublimation de celui de l'artiste comme l'écrivait Banville. Mallarmé le considère comme un art initiant au théâtre sans toutefois faire parvenir au centre du mystère :

« Je rôdais devant ces tréteaux, orgueilleux, et plus tremblant de parler à un enfant trop jeune pour jouer parmi ses frères, mais qui s'appuyait au cintre des toiles écarlates de pourpoints et d'audace romantique (...). L'enfant, je le vois toujours, (...) mangeait, sous la forme d'une tartine de fromage blanc, les lys ravus, la neige, la plume des cygnes, les étoiles et toutes les blancheurs sacrées des poètes... »⁴⁷

L'orphelin, en quête d'une vocation d'artiste, erre près d'un camp de saltimbanques ; il y rencontre un jeune saltimbanque. L'orphelin progresse peu à peu vers le mystère du théâtre sans pourtant parvenir à le pénétrer : deux séries d'indices

⁴⁶ BAUDELAIRE, « *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* », 1861, *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1976, pp. 166-168.

⁴⁷ MALLARME, *Réminiscence* in *PEP*, 1867, op. cit., p. 1559.

témoignent de cette progression et de cette frustration finale. Si le spectacle demeure le grand absent du récit, les différentes étapes du poème semble annoncer un rapprochement progressif vers cet absent : le premier enfant rencontré reste en effet muet et l'orphelin « *n'ose pas lui demander de l'admettre à son repas* »⁴⁸ ; le second saltimbanque prend la parole pour évoquer sa vie d'artiste, effectue quelques exercices acrobatiques et mord dans la tartine du plus jeune ; enfin, la parade s'annonce mais l'orphelin part avant de l'avoir vue. Un double contraste se fait jour entre l'enfant et les saltimbanques : le premier est idéaliste, à la recherche aussi bien d'une famille que d'un rêve théâtral dont il est exclu. Son désir d'inclusion se marque de deux façons : tout d'abord, il est d'un point de vue spatio-temporel à la périphérie du théâtre puisqu'il se trouve hors du chapiteau, avant la représentation. D'autre part, le repas, partagé par les jeunes saltimbanques, lui est refusé. Le second groupe est celui des saltimbanques, dont le poète donne une description très prosaïque ; ils apparaissent comme des *médiateurs* qui préparent et annoncent le mystère du théâtre. Cependant, l'acte de se

⁴⁸ MALLARME, *Réminiscence* in *PEP*, op. cit., p. 1559.

nourrir associé au flot de paroles et aux pitreries de l'aîné les privent de la pureté inhérente au mystère artistique :

« Le charme se rompit : c'est quand un morceau de chair, nu, brutal, traversa ma vision dirigé de l'intervalle des décors, en avance de quelques instants sur la récompense, mystérieuse d'ordinaire après ces représentations. »⁴⁹

Manger semble incompatible avec le *charme* théâtral, comme en témoigne *Un Spectacle interrompu* dans lequel le charme se rompt précisément à cause de l'intrusion du motif de la chair. La parade des saltimbanques ne fait pas pénétrer l'orphelin à l'intérieur du cercle magique mais semble au contraire le séparer irrémédiablement de ce monde. Tout au plus le monde des saltimbanques fait-il pressentir le monde du théâtre, véritable objet du désir de l'orphelin à « *l'œil vacant* »⁵⁰. Si le narrateur admet que sa vocation d'orphelin était bien la pureté, c'est un saltimbanque qu'il est devenu, trahissant ainsi sa vocation initiale et les exigences de son art. S'adonner à un art pur, c'est rester orphelin, seul, réduit à la *pureté* d'un regard

⁴⁹ MALLARME, *Un Spectacle interrompu* in *PEP*, op. cit., p. 278.

⁵⁰ Idem.

vacant. Et lorsque l'enfant, *déçu de n'avoir pas de parents*, quitte les saltimbanques, il se rapproche en fait de leur monde, délaissant la supériorité que lui conférait la supériorité de son innocence. L'anecdote insiste donc sur la distance entre l'Idéal artistique et le monde des saltimbanques.

De la même façon, le *Vieux Saltimbanque* de Baudelaire est désormais un artiste exclu de la vie, séparé de l'*Idéal* :

« Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute... »⁵¹

Le vieil homme a perdu sa condition d'artiste, il ne possède pas la révélation de l'art :

« A quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière ce rideau déchiqueté ? »⁵²

⁵¹ BAUDELAIRE, *Le vieux Saltimbanque* in *PPP*, op. cit., p. 296

⁵² *Idem*.

Le narrateur se reconnaît alors dans cette vision, à travers la figure du vieux saltimbanque et de son échec :

« Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par la misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer ! »⁵³

La création poétique s'apparentait pour Banville à l'envol de l'acrobate. Pour Baudelaire comme pour Mallarmé, cet envol est doublé d'une chute irrémédiable comme la création s'associe à l'échec. Dans *Un Spectacle interrompu*, une scène magique entre un clown – silhouette *sylphide*, dans sa haute nudité *d'argent*, et presque évanescence – et un ours retient le souffle et l'attention des spectateurs dans une atmosphère *brillante et surnaturelle* :

« L'absence d'aucun souffle unie à l'espace, dans quel lieu absolu vivais-je, un de ces drames de l'histoire astrale

⁵³ BAUDELAIRE, *Le vieux Saltimbanque* in PPP, op. cit., p. 297.

élisant, pour s'y produire, ce modeste théâtre ! La foule s'effaçait, toute, en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène : dispensateur moderne de l'extase, seul, avec l'impartialité d'une chose élémentaire, le gaz, dans les hauteurs de la salle, continuait un bruit lumineux d'attente. »⁵⁴

Mais, la magie de l'instant n'est ici pas faite pour durer et *le charme se rompt*. Le *rayonnement théâtral* qui avait en quelque sorte élevé la bête au rang d'*homme* s'éteint brutalement, entraînant dans sa chute celle de l'animal qui retombe sur ses quatre pattes et celle du saltimbanque, tantôt élevé au rang de *frère surnaturel* et désormais retombé dans l'anonymat et le commun. A la magie, à la sublimation répond invariablement une retombée.

Banville voyait le cirque comme le lieu de révélation du Beau, la tâche du poète consistant à tendre vers le même *Idéal* artistique. Pour Baudelaire, cet idéal de perfection est un leurre romantique. Il lui reproche son caractère abstrait, sa volonté de s'élever au-dessus des contingences, du vulgaire, en les méprisant irrémédiablement. Il soupçonne même la vision Banvillienne de

⁵⁴ MALLARME, *Un Spectacle interrompu* in *PEP*, op. cit., p. 277-278.

superficialité, comme si l'ascension vers la lumière n'aboutissait qu'à un vide plus béant encore. Pour Baudelaire, il manque à l'interprétation de Banville une dimension plus grave, plus profonde, et cette dimension, Baudelaire la trouve dans la chute, le retour vers l'ombre. A l'action de l'acrobate pour tendre vers le haut et la lumière succède la réaction de la pesanteur qui le ramène au sol. La grande originalité de Baudelaire est d'avoir fait du saltimbanque un être double en qui cohabite un couple de forces exactement contraires qui se correspondent et se complètent. Le saltimbanque, tout comme l'artiste, s'élève mais retombe, crée mais échoue, jubile mais souffre. Cette conception pourrait être rapprochée de la tradition du bouffon hugolien au rictus figé, à l'âme noble et blessée. Mais, chez Baudelaire, cette interprétation est plus pessimiste car la face sombre de l'artiste n'est plus auréolée de noblesse mais prend les teintes sordides de l'échec, de la misère et de la mort.

Baudelaire pose donc sur l'artiste un double regard : d'une part, il refuse, comme le faisait Banville, le monde bourgeois et estime que la tâche du poète est de s'élever au-dessus des contingences inhérentes à ce monde. D'autre part, il méprise la relation imposée par Banville, vision qu'il juge superficielle.

Ainsi, sa poésie s'élabore-t-elle autour du motif de la double ironie : dès lors, la question de la création artistique ne se pose plus seulement dans le contexte du refus d'un monde bourgeois. Baudelaire remet directement en cause l'interprétation de soi en tant qu'artiste. Jusqu'à présent, cette interprétation allait de soi et se construisait, selon Banville et Gautier, autour de l'allégorie artiste-saltimbanque. Désormais, elle se fissure ; l'adéquation n'est plus aussi parfaite et, à travers la désagrégation progressive de cette image, se pose, avec plus de modernité, la question de la création artistique. Banville opposait la réalité au rêve de la création et mettait en évidence la difficulté pour l'artiste de s'abstraire, comme y parvenait l'acrobate, des contingences qui entravaient l'acte créateur. La vision baudelairienne affine cette interprétation : pour le poète, non seulement cette abstraction est difficile mais elle se révèle bien souvent impossible, vouée à l'échec. Comment, dans ces conditions, l'art peut-il subsister dans un monde où accorder rêve et réalité est devenu illusoire ?

Ces tensions contraires entre le haut et le bas, le mépris pour le commun et la propre vanité de l'artiste sont le ressort essentiel de la création baudelairienne.

1-2-2-2 Harmonie et continuité

Ainsi, comme le note Henri Leyreloup dans un article intitulé « *Portrait du poète en saltimbanque* », le passé est dans l'imaginaire baudelairien connoté de façon fortement positive. Le passé est le temps du dynamisme créateur, de la vigueur, du mouvement harmonieux et contrôlé, de l'espace, de la profondeur et de la lumière :

*« J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
(...) »*

*C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,
(...) »⁵⁵*

Le poème au titre explicite développe le thème de l'innocence perdue, de la virginité artistique originelle, comme en témoignent l'utilisation du passé composé, temps de

⁵⁵ BAUDELAIRE, *La Vie antérieure* in *Les Fleurs du mal*, 1861, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975, pp. 17-18. *FDM* : *Fleurs du mal*.

l'accompli, du révolu et le croisement des champs lexicaux de la beauté classique et de la nature exotique. Ce passé s'associe également à un état d'harmonie où l'intégrité de l'être n'est pas entamée :

*« Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prendent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur des gouffres amers. »⁵⁶*

A cet état correspond un mouvement d'*élévation* où « *l'esprit* [comme le corps] *se meut avec agilité*, [s'élance] *vers les champs lumineux et sereins (...)* *par delà le soleil, par delà les éthers, par delà les confins des sphères étoilées.* »⁵⁷

Le motif de l'*élévation* est décliné également à travers ceux du saut et de la danse. Dans le poème *A une jeune Saltimbanque*, le dynamisme devient plus contrôlé, il est un compromis entre verticalité et horizontalité, s'apparentant ainsi au dessin de la courbe. Le corps, dans cette *élévation*, s'allège, se

⁵⁶ BAUDELAIRE, *L'Albatros* in *FDM*, op. cit., p. 9.

⁵⁷ BAUDELAIRE, *Elévation* in *FDM*, op. cit., p. 10.

débarrasse de la pesanteur. Leyreloup parle de *spiritualisation* ; Baudelaire lui, d'*idéalisation* : « *Fancioulle fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation.* »⁵⁸ Le corps perd alors sa dimension purement physique pour n'être plus que mouvement, recherche du sens à travers ce mouvement, c'est-à-dire langage : la courbe devient arabesque, l'arabesque se fait signe⁵⁹ :

« *Par la danse, le corps du saltimbanque inscrit dans l'espace un discours métaphorique, il parvient à une plénitude signifiante. (...) Son corps, à la fois présence et absence, devient le lieu de rencontre entre matière et esprit, signifiant et signifié.* »⁶⁰

L'*élévation* du corps vers les régions célestes permet à l'artiste d'acquérir une parcelle de lumière solaire. Le motif de la pénétration lumineuse devient ainsi récurrent, qu'il s'agisse de « *la jupe à paillettes* » de la danseuse du poème *A une jeune Saltimbanque*, des « *grandes ailes blanches* » de l'albatros ou de

⁵⁸ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque* in *Petits poèmes en prose*, op. cit., p. 321.

⁵⁹ Je renvoie ici à la dernière partie.

⁶⁰ LEYRELOUP, Henri « *Baudelaire : Portrait du poète en saltimbanque* » in *Revue de Pacifique*, 1976, p. 34.

« l'indestructible auréole autour de la tête [de Fancioulle] (...) où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et de la gloire du Martyre. »⁶¹ L'auréole introduit une dimension nouvelle dans le motif de la luminosité. De par sa forme circulaire sans commencement ni fin – tout comme la piste du cirque –, elle s'impose comme le symbole de la perfection. En outre, parce qu'elle est sa propre source lumineuse, elle dénote également la suffisance. L'acte créateur s'accompagnerait donc pour Baudelaire d'une euphorie, d'une autosatisfaction, celle par exemple des musiciens des vocations « si contents d'eux-mêmes »⁶² celle du « bon nageur qui se pâme dans l'onde. »⁶³ Cette joie intense habite l'artiste et transparaît par son regard, autre foyer intérieur de la lumière :

« Leurs grands yeux sombres sont devenus tout à fait brillants pendant qu'ils faisaient de la musique. »⁶⁴

⁶¹ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque* in *PPP*, op. cit., p. 321.

⁶² BAUDELAIRE, *Les Vocations* in *FDM*, op. cit., p. 334.

⁶³ BAUDELAIRE, *Élévation* in *FDM*, op. cit., p. 10.

⁶⁴ BAUDELAIRE, *Les Vocations*, op. cit., p. 334.

Cette euphorie ne se départit pas cependant d'une certaine mélancolie. Pour Baudelaire, en effet, la création oscille sans cesse entre deux attitudes ambiguës, le rire et les larmes, celles du bouffon Fancioulle « *qui riait, pleurait.* »⁶⁵

Dans cet état d'antériorité, l'acte créateur est occupation et maîtrise de l'espace. L'esprit du poète, comme le mouvement de l'albatros ou du saltimbanque, est ascensionnel, il est abolition des attaches terrestres à l'image des musiciens des *Vocations* qui « *ne demeuraient nulle part.* »⁶⁶ Cette conquête de l'espace, comparable à celle de l'acrobate de Banville, fait littéralement éclater les limites de la scène :

*« Les explosions de la joie et de l'admiration ébranlèrent à plusieurs reprises les voûtes de l'édifice avec l'énergie d'un tonnerre continu. »*⁶⁷

Non seulement l'artiste conquiert l'espace mais il domine aussi les hommes :

⁶⁵ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque*, op. cit., p. 321.

⁶⁶ BAUDELAIRE, *Les Vocations*, op. cit., p. 334.

⁶⁷ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque*, op. cit., p. 322.

« *Tout ce public, si blasé et frivole qu'il pût être, subit bientôt la toute puissante domination de l'artiste.* »⁶⁸

Mais cette domination, née d'une « *grâce spéciale, le divin et le surnaturel* »⁶⁹, n'a rien d'agressif, elle n'aboutit pas à la souffrance d'autrui ; elle permet simplement à l'artiste d'égaliser le créateur. Fanciouille et l'albatros ne cherchent pas à écraser ou à mépriser le public ou les hommes ; ils se détachent de lui, prennent leurs distances, avec *indolence* et indifférence, comme le ferait l'âme qui s'élève et flotte au-dessus du corps. Le rapport créé est celui d'indépendance ; l'artiste a brisé les liens avec le public, en témoignent les relations distantes que les musiciens des *Vocations* entretiennent avec les villageois « *qui ne sentent pas la musique.* »⁷⁰ Les artistes continuent à jouer même après leur départ et s'ils triomphent sur le plan personnel, si leur art les enivre, il les coupe aussi irrémédiablement du monde.

Cette conquête de l'espace est aussi et surtout conquête de la lumière : lumière céleste et lumière de l'esprit se confondent dans la même symbolique de la joie. *Le Cirque* de Seurat illustre

⁶⁸ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque*, op. cit., p. 322.

⁶⁹ Idem, p. 321.

⁷⁰ BAUDELAIRE, *Les Vocations*, op. cit., p. 334.

ce mouvement perpétuel, cette tension vers l'espace d'en-haut : les lignes arrondies, courbes et spirales, décrivent cette maîtrise contrôlée de l'espace. La force de la composition réside aussi dans la puissance de la lumière qui semble irradier la toile et dont la source paraît diffuse. Cette clarté quasi irréelle du tableau traduit l'exaltation de l'artiste en quête de création et d'exploit artistiques.

1-2-2-3 Discorde et rupture

L'artiste est bien cet être coupé du monde ; privé de son passé, il ne peut trouver à se situer dans le présent. L'albatros-poète n'appartient pas à la terre. Fancioulle, condamné à mort, n'appartient déjà plus au monde qui l'entoure et les saltimbanques des *Vocations*, tout comme le jeune garçon prêt à les suivre, n'ont pas de but, pas d'origine :

« Dans ces conditions, il est peu surprenant que le passé de l'artiste ne s'articule pas au présent. L'artiste « chu d'un désastre obscur » ne vivra pas dans une solution de continuité

*avec le présent : celui-ci sera imaginé comme rupture, perte, exit. »*⁷¹

La conquête de l'espace s'opère donc dans un premier temps mais, contrairement à Banville, elle ne peut être irréversible. Un renversement des thèmes précédents s'opère alors. A l'*élévation* répond la chute, à l'harmonie la dissonance, à la lumière l'obscurité. Le mouvement se crispe, devient « *gauche et veule* »⁷² comme celui de l'albatros sur terre. Le corps s'affaisse voire s'immobilise. Le corps du fou, dans le *Fou et la Vénus*, est « *ramassé contre le piédestal de la statue* »⁷³, la jeune saltimbanque d'*A une jeune saltimbanque* irrémédiablement attirée vers le sol, « *déchue, sultane de trottoir, ramassant dans la fange l'argent qui doit scâler [son] rude compagnon.* »⁷⁴ Quant au vieux saltimbanque, il est « *adossé à un des poteaux de sa cahute... immobile.* » Son corps est « *voûté, caduc, décrépît.* »⁷⁵

⁷¹ LEYRELOUP, « *Portrait du poète en saltimbanque* », op. cit., p. 36-37.

⁷² BAUDELAIRE, *L'Albatros* in *FDM*, op. cit., p. 10.

⁷³ BAUDELAIRE, *Le Fou et la Vénus* in *FDM*, op. cit., p. 284.

⁷⁴ BAUDELAIRE, *A une jeune saltimbanque* in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 222

⁷⁵ BAUDELAIRE, *Le vieux Saltimbanque* in *PPP*, p. 296.

En peinture, également, le mouvement se crispe, se paralyse. Les toiles de Daumier et de Toulouse-Lautrec dépeignent elles aussi cet envers du décor où l'artiste apparaît tour à tour misérable, déchu ou fatigué. De nombreuses toiles de Daumier⁷⁶ montrent des attroupements de saltimbanques, artistes au repos, dans l'attente du départ ou plus tragiquement terrassés par la misère : *Les Saltimbanques* (1866-67)⁷⁷, *Le Déplacement des saltimbanques* (1866-67)⁷⁸, *La Parade* (1865-66)⁷⁹, *Saltimbanque jouant du tambour* (1865-67), les études ou toiles rassemblées sous les titres de *Parade* ou *Parade de saltimbanques*⁸⁰ (1860-64 ; 1864-65 ; 1865 ; 1865-66) dépeignent des corps massifs, courbés ou tordus, assis ou accroupis, des visages creusés, des traits fatigués. L'utilisation du fusain, du lavis gris ou brun, des crayons et de l'aquarelle augmentent encore l'aspect miséreux de ces figures. En outre, ces saltimbanques sont souvent peints en coulisses, comme c'est

⁷⁶ A l'époque où Daumier commence à peindre ces saltimbanques, Paula Harper remarque que les spectacles de rue avaient pratiquement disparu. En effet, le théâtre des Funambules atteint sa popularité entre 1830 et 1840 ; Nodier, Janin, Champfleury et Daumier était des habitués de cette forme de théâtre. Les virtuoses du boulevard du Temple côtoyaient les bonimenteurs qui attiraient les spectateurs, les Pierrots, les Jocrisses, les Paillasses et les baladins et saltimbanques. De 1849 à 1853, des lois entreprennent de régir le travail de ces artistes de rue et signent le remaniement du boulevard du Temple et la mort du « théâtre à quatre sous ». L'œuvre de Daumier s'inscrit donc à la fois dans une tradition nostalgique héritée des romantiques et dans une perspective de critique sociale.

⁷⁷ Annexe 13.

⁷⁸ Annexe 13.

⁷⁹ Annexe 13.

⁸⁰ Annexe 14.

le cas du *Lutteur* (1852-53)⁸¹ ou de l'*Hercule de foire* (1865-67)⁸² ou dans la rue. Ce n'est pas la scène qui intéresse Daumier, ce sont ses coulisses – la rue ou l'arrière-scène – et en coulisses, le saltimbanque apparaît au repos ou debout : son corps est ancré dans le sol, soumis à la pesanteur.

Par ailleurs, la double série d'études réalisées par Toulouse-Lautrec montre le corps du saltimbanque dans deux états contradictoires. Transformé par l'action, comme libéré de l'angoisse, il est conquérant et aérien. De retour sur terre, il est comme écrasé. L'album *Le Cirque* est réalisé en 1899 alors que, interné dans une maison de santé, il retrouve les éléments de son carnet de croquis pris au cirque Fernando. Cet album, réalisé aux crayons noir et de couleurs, regorge de figures surprises derrière le rideau, en coulisses, ou sur scène, sans mouvement, comme lassées, exsangues. En fait, les toiles du peintre peuvent être classées en deux groupes : dans le premier groupe, les artistes sont représentés en tant que figures et le peintre choisit de privilégier le mouvement en réalisant des scènes d'acrobaties, de voltige : c'est le cas par exemple du *Trapèze volant*, du *Travail sur le panneau*, de *L'Écuyère de*

⁸¹ Annexe 15.

⁸² Annexe 15.

haute école, le tandem, du Ballet et de la Danseuse de corde⁸³.

Dans ces scènes, même en mouvement, les corps sont souvent massifs, qu'il s'agisse des corps des chevaux (Ballet) ou des artistes (Danseuse de corde). Dans le second groupe, le saltimbanque est dessiné au repos ou dans une attitude fixe : l'accent est mis sur l'artiste, le mouvement devient alors absent ou à venir – Cheval et singes dressés, Entrée en piste⁸⁴ – secondaire – Travail de l'ours sur le panneau⁸⁵ – suspendu – Travail sur le tapis, Le Rappel, Le Dressage⁸⁶ – manqué ou maladroit – Chocolat, Le Salut⁸⁷. Dans cette catégorie, on peut également inclure les *portraits* de viveurs, de saltimbanques et d'artistes de la Bohême au repos vers lesquels Toulouse-Lautrec se tournera.

Tout comme Seurat, Toulouse-Lautrec peint le mouvement et l'équilibre fragile. Mais là où Seurat généralise le mouvement ascensionnel à toute la scène du Cirque, d'une façon systématique, presque « dogmatique », les compositions du Cirque de Toulouse-Lautrec montrent des corps massifs où domine moins le caractère ascensionnel du mouvement que sa

⁸³ Annexe 16.

⁸⁴ Annexe 17.

⁸⁵ Annexe 18.

⁸⁶ Annexe 18.

⁸⁷ Annexe 18.

fugacité. Chez Seurat, l'équilibre repose sur la dynamique du mouvement ; il gagne ainsi en force, en évidence car il est rythmé, calculé ; chez Lautrec, il est plus précaire, si précaire qu'il ne faut pas s'étonner de voir ces artistes retomber lourdement quand leur numéro est terminé ou quand ils saluent. Dans une toile, peinte en 1888 au Cirque Fernando et intitulée *L'écuycère*⁸⁸, le peintre choisit de montrer des corps sombres, ceux du clown et de Monsieur Loyal, ou massifs, ceux de l'écuycère et du cheval : ici, ni dynamisme ni exploit aérien, mais un mouvement figé dans l'effort qui précède la création.

Ainsi, la dualité de l'œuvre de Toulouse-Lautrec exprime, elle aussi, cette tension permanente entre l'harmonie du corps en mouvement dépeint dans les *scènes* et sa chute inévitable dans les *portraits*. Dans ces derniers, l'optique diffère donc : le corps est engoncé, les lignes s'alourdissent, les volumes se font plus massifs, l'autre face du saltimbanque domine, même si les corps conservent, grâce à la fugacité du crayonné, une grâce fragile. La dichotomie de l'œuvre de Lautrec semble ainsi suggérer que la transfiguration d'un être passe nécessairement par l'épreuve de la piste. Inversement, si l'élégance et la légèreté de certains corps en représentation tranchent avec l'épaisseur et

⁸⁸ Annexe 19. La toile peut être rapprochée de la toile de Pierre Bonnard, *Écuycère* (1897).

la lourdeur de ceux qui sont au repos, si, parfois même, légèreté et lourdeur cohabitent dans les mêmes corps, c'est pour mieux souligner le fragile équilibre qui sous-tend l'exploit de l'artiste.

Une toile représentant la clownesse Cha-U-Kao⁸⁹ appartient précisément à la catégorie des portraits. L'artiste est montrée « *lasse, comme défaite. [Elle est] écroulée, jambes écartées et son abandon est presque obscène.* »⁹⁰ Son visage exprime une lassitude immense et la conscience vacillante d'une dégradation. Pour Lautrec, la piste est un *lieu de vérité* où l'homme se révèle d'une façon incomplète, ne donnant à voir que sa face d'artiste. A l'exploit facile de l'acrobate, à son dynamisme, à sa vitalité répond une force non moins puissante à laquelle, hors de la piste, l'acrobate ne peut se soustraire. Cette force occulte, refoulée sur la piste grâce à l'énergie que confèrent la représentation, les lumières et les fards, reprend ses droits en coulisses et terrasse le corps tantôt transfiguré : l'homme apparaît alors dans sa vérité complète et tragique. Les indices de ce contraste se multiplient : au repos, la clownesse semble vidée de son énergie vitale, exsangue ; sur son cheval cabré, elle n'est

⁸⁹ Annexe 20.

⁹⁰ LAUDE, « *Le Monde du cirque...* », op. cit., p. 419.

plus grotesque, elle est comique et légère. Telle artiste traversant un cerceau de papier tenu par un auguste se révèle gracile et aérienne. En coulisses, ajustant un bas, elle semble avachie. Hors de l'action, le corps semble *veule*, porteur de lassitude et d'angoisse. Le regard des artistes se perd alors dans le vide ; les saltimbanques de Daumier ou de Lautrec regardent en direction du sol ou au loin : ils sont comme *absents* d'eux-mêmes. Coupés des autres, ils l'étaient dans l'action ; coupés de leur propre intériorité, ils le paraissent désormais au repos :

« Fanciulle, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches. »⁹¹

Mais cette absence est un leurre, une apparence : jamais l'artiste ne marque avec plus de force sa présence que lorsque son regard *se promène* au hasard et semble vide :

⁹¹ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque*, op. cit., p. 321

« Mais quel regard, profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère ! »⁹²

En effet, lorsque le regard du saltimbanque se vide, lorsque ce vide se fait vertigineux, c'est pour mieux sonder l'âme de ses congénères et la sienne propre. Et cette *profondeur du regard absent* n'est en fait que la conscience de la propre destinée de l'artiste :

« Et m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchais à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : je viens de voir l'image du vieil homme de lettres... »⁹³

Pire encore, il s'agit de la conscience de sa propre mort : « La tribu prophétique aux prunelles ardentes »⁹⁴ que constituent les bohémiens semble avancer, le regard perdu vers

⁹² BAUDELAIRE, *Le vieux Saltimbanque*, op. cit., p. 296.

⁹³ Idem, p. 297.

⁹⁴ BAUDELAIRE, *Bohémiens en voyage* in *FDM*, op. cit., p. 18.

un horizon lointain, « *promenant sur le ciel des yeux appesantis* »⁹⁵. Leur regard vide est celui des *Aveugles* :

« *Leurs yeux d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel ; on ne les voit jamais vers les parés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.* »⁹⁶

Leur cécité apparaît de façon assez traditionnelle comme le symbole de l'aveuglement moral des hommes ; « *que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?* »⁹⁷, semble répéter Baudelaire dans ces trois poèmes. Un autre monde peut-être, comme le laisse penser leur tête levée vers le ciel, ou bien une lumière intérieure que Baudelaire doute de pouvoir trouver. Le *regard aveugle* du saltimbanque déchu est en fait celui de l'artiste, contraint d'avancer vers une lumière, un Idéal qu'il ne voit pas mais qu'il sait être là. C'est encore le regard d'une humanité condamnée à l'errance mais qui possède tout de même un instinct de vie qui la pousse vers un avenir imprévisible mais non

⁹⁵ BAUDELAIRE, *Bohémiens en voyage*, op. cit., p. 18.

⁹⁶ BAUDELAIRE, *Les Aveugles* in *FDM*, op. cit., p. 92.

⁹⁷ Idem.

inconnu. Les bohémiens incarnent bien aux yeux de Baudelaire ces êtres qui n'ont pas perdu le souvenir de « *la vie antérieure* ». Ce regard aveugle est alors la conscience profonde de l'échec de l'artiste, de l'imminence de sa mort, comme une fatalité au-dessus de sa tête ; la vie des pauvres comme celle des bohémiens ou de tout artiste est orientée comme leur marche vers la mort et Baudelaire s'est sans doute servi du mythe ésotérique des gitans pour exprimer sa propre hantise, celle des *ténèbres intérieures*. *Le regard indécis*, aveugle, est donc un regard paradoxal ; il signale en apparence une absence de concentration ou d'être, la propre dispersion de l'artiste, sa viduité intérieure. Mais, plus profondément, il est la tragique conscience de ce vide.

Le thème de la fatalité écrasante, angoissante – au sens étymologique du terme – devient ainsi une constante de l'œuvre de Baudelaire : « *Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie* »⁹⁸, dit le poète à la fin du *vieux Saltimbanque*. Le corps de l'artiste, tantôt ouvert sur le monde, se referme à présent, devient plus étroit : le fou du *Fou et la Vénus* limite son espace aux pieds de la statue, à son propre corps ; l'albatros

⁹⁸ BAUDELAIRE, *Le vieux Saltimbanque*, op. cit., p. 296.

devient prisonnier d'un espace clos et horizontal, le pont du navire ; le vieux saltimbanque se retrouve confiné « *au bout, à l'extrême limite de la rangée de baraques* »⁹⁹, son corps semble terrassé ; la gorge elle-même du poète s'étrangle au point que s'exprimer devient impossible, que « *les larmes rebelles ne veulent pas tomber* »¹⁰⁰. L'intégrité de l'artiste semble dès lors entamée et la création compromise.

Le motif de la verticalité fait ainsi place à celui de l'horizontalité décliné selon les poèmes sous la forme du sol, de la terre ferme, d'une baraque ou de la piste. A l'instar de l'espace, le temps s'altère : jadis, le temps était rythmé par le mouvement du saltimbanque, l'envol poétique. Désormais, le temps, à l'image de l'artiste, s'immobilise. L'ennui fait son apparition : l'hiver de *La Muse vénale* est la saison des « *noirs ennuis* »¹⁰¹ et, dans les strophes trois et quatre, le temps devient celui de la répétition, du travail routinier et aliénant :

« *Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,*

⁹⁹ BAUDELAIRE, *Le vieux Saltimbanque*, op. cit., p. 296.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ BAUDELAIRE, *La Muse vénale* in *FDM*, op. cit., p. 15.

*Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,*

*Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire. »¹⁰²*

L'exploit extraordinaire a cédé le pas sur le retour au même, le présent indéfiniment répété. La création poétique se réduit à un effort éternellement recommencé :

*« Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne caricature ?
Pour piquer dans le but, de mystique nature,
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ? »¹⁰³*

Monotonie du temps présent rime avec stérilité du mouvement, de la création. Les champs lexicaux de la grisaille et du silence – *Le vieux Saltimbanque* –, de la sécheresse – *La Béatrice* –, du froid et de la nuit – *La Muse vénale* – sont autant de variations du thème de la stérilité artistique. Le décor

¹⁰² BAUDELAIRE, *La Muse vénale*, op. cit., p. 15.

¹⁰³ BAUDELAIRE, *La Mort des artistes* in *EDM*, op. cit., p. 127.

lumineux et chatoyant de la fête foraine et du cirque contraste désormais avec la *misère* de l'artiste solitaire.

L'œuvre de Baudelaire propose donc une vision radicalement transformée des rapports artiste-saltimbanque. Le poète de l'unité qui semblait pouvoir accéder à une vérité transcendante s'est mué en un être blessé dont l'intégrité se trouve altérée. Le passé créatif, ouvert, où l'imagination connaissait un essor se ferme en un présent aliénant où le temps se rétrécit, le corps se paralyse. Dans cette perspective, l'art apparaît comme un mensonge, un leurre et le poète comme un clown grotesque dont la douleur grimaçante transparait dans le regard *profond et inoubliable* du saltimbanque.

1-2-2-4 L'artiste, histrion dérisoire

Le clown du *Saut du tremplin* de Banville s'en allait « *rouler dans les Étoiles* »¹⁰⁴. L'albatros de Baudelaire commence par régner sur les hauteurs : il est « *prince des nuées* », « *roi de l'axur* ». Mais, la métaphore retombe et le prince devient pitre ;

¹⁰⁴ Banville a voulu que son poème se termine symboliquement sur les mêmes mots que la *Divine comédie* de Dante.

il est « *comique et laid* »¹⁰⁵. Le poète n'est plus l'artiste agile, le noble saltimbanque ; il n'est plus que l'ombre de lui-même. L'opposition entre les conceptions de Banville et Baudelaire se prolonge également dans l'étude de la langue. La poésie de Banville se construisait sur une métaphore, en une sorte de spirale ascendante où le référent même était perdu de vue et où seule importait l'exaltation produite par le mouvement lyrique du poème. A l'image de la métaphore qui viole le code de la langue en s'écartant du code conventionnel des mots et de la fonction que la langue leur a assignée, le saltimbanque commet la même impertinence en renonçant aux codes classiques du mouvement, en préférant voler que marcher :

*« 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 ! »*¹⁰⁶

¹⁰⁵ L'opposition existe aussi dans le roman de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, op. cit.

¹⁰⁶ BANVILLE, *La Corde roide*, op. cit., p. 33, vers 13-18.

Baudelaire préférera écrire :

*« Il te faut gagner ton pain de chaque soir,
 (...)
 L'altimbanque à jeun, étaler tes appas
 Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
 Pour faire épanouir la rate du vulgaire. »¹⁰⁷*

Baudelaire oppose toujours la chute à l'envol : le pitre n'est-il pas là pour tomber ? Il n'est pas question ici d'une chute naturelle mais d'une chute délibérément cherchée comme effet comique. Le pitre est là pour faire rire et l'avilissement de son corps, ses pitreries ne sont que les pièces d'un rouage précisément orchestré, pour susciter l'hilarité du spectateur comme les acrobaties du funambule cherchaient à provoquer la peur :

« Cette parodie, cette caricature, cette charge exige de ses servants une agilité exemplaire, un endurcissement physique, une science du mouvement, de l'enchaînement, des mimiques et un souffle à toute épreuve. »¹⁰⁸

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, *La Muse vénale* in *FDM*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁸ ADRIAN, *En piste les acrobates*, Adrian, 1973, p. 29.

Ce retour rythmé à la piste fait écho, selon Antonella De Cesare, à une retombée de la langue poétique : de la structure de la métaphore, le vers passe à une structure qui va de chute en chute, de cascade en cascade. L'enjambement, le rejet et le contre-rejet miment ce jeu de cascades au sein des vers. Privant la pause de toute valeur syntaxique, l'enjambement fond chaque vers au suivant, favorisant une telle déstructuration du discours que ce dernier assume toutes les caractéristiques d'un fil unique sans début ni fin. Cette technique se rapproche de l'enchaînement incessant des chutes du pitre. Antonella De Cesare note que, comme le pitre a abandonné la dimension aérienne où l'avait transporté l'acrobatie pour descendre sur la piste, le poète a abandonné la perpétuelle acrobatie de la langue que constituait la métaphore pour retrouver les vraies contingences du vers, les difficultés de la création poétique. Dans *Le Pitre châtié*, Mallarmé nous offre, d'une façon exemplaire, la parfaite réunion du pitre et de l'enjambement, la cascade du saltimbanque répondant à celle du vers :

*« Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renâtrer
Autre que l'histriion qui du geste évoquais*

*Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.*

*De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
Abonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet ! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y disparaître.*

*Hilare or de cymbale à des poings irrités,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur nacre,*

*Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,
Le fard noyé dans l'eau perfide des glaciers. »¹⁰⁹*

Le pitre cultive donc, contraint et forcé, sa propre maladresse puisqu'il ne peut désormais envisager un mouvement continu. Il est voué à la chute, voué aux rires de son public qui attend, guette sa chute. Et ces chutes en cascade le mènent vers une voie difficile, celle de la douleur. Le pitre est celui qui ne peut réaliser l'exploit ; au cirque, le clown est un artiste rompu

¹⁰⁹ MALLARME, *Le Pitre châtié* in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945, p. 31.

aux acrobaties de toutes sortes mais qui n'excelle dans aucune. Il est celui dont l'échec fait rire. De la même façon, le poète, selon Baudelaire, est celui qui ne peut parvenir à l'Idéal mais qui se sait condamné, après chaque envol, à la chute; il y a chez le poète et le pitre la même conscience de l'échec et de leur condition à la fois tragique et risible de *prince déchu*.

1-2-2-5 Artiste, saltimbanque, public : le triangle sadique

Dans l'œuvre de Baudelaire, le saltimbanque perd donc les rapports privilégiés qu'il entretenait avec son public. L'admiration du public devant les exploits de l'acrobate disparaît pour une gamme de sentiments qui va de l'indifférence au mépris en passant par la condescendance. Le plus souvent, ces sentiments annoncent le sadisme de la relation triangulaire public/saltimbanque/poète.

Aux motifs de l'élévation et de l'exploit répondent ceux de la chute, de l'échec sans gloire, du tarissement de l'action et de la volonté. Les thèmes du passé, maîtrise et indépendance de l'artiste s'inversent en effet pour se muer en dépendance et persécution. L'artiste sous tous ses masques – albatros dominé

par les marins, fou humilié par la Vénus, saltimbanque oublié des hommes – est jeté à terre ; le regard des hommes ne s'élève plus vers les sommets de leurs exploits mais se dirige vers le bas, en signe de condescendance ou de mépris.

La création poétique, à l'image des vers précédemment cités de *La Muse vénale*, devient simple objet de consommation. Les baraques foraines décrites dans *Le vieux Saltimbanque* ne donnent à voir qu'une fête factice et vulgaire où la communication des émotions coïncide avec la circulation de l'argent :

*« Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte : les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux. Les enfants se suspendaient aux jupons de leurs mères pour obtenir quelques bâtons de sucre, ou montaient sur les épaules de leurs pères pour mieux voir un escamoteur éblouissant comme un dieu. Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête. »*¹¹⁰

¹¹⁰ BAUDELAIRE, *Le vieux Saltimbanque*, op. cit., p. 296.

Le mystère de la création artistique est ici ironiquement bafoué. Le spectacle n'a plus rien de divin ou de surnaturel ; il n'est qu'une triste pantomime qui singe la cérémonie sacrée de l'art. La créativité de l'artiste devient alors plagiat : ni acrobate, ni funambule, ni écuyer, le saltimbanque n'est que leur caricature, une sorte de singe savant. L'alter ego du poète n'est ainsi plus l'acrobate virtuose de Banville mais devient un « *histrion en vacances* »¹¹¹ dont la douleur s'est dégradée en grimace ou en hurlement¹¹².

L'originalité de Baudelaire est donc d'avoir lié, au sein du même personnage, le triomphe et la défaite, *le coup d'aile et la lourde fatalité*. Lorsque Baudelaire évoque un bouffon génial, c'est pour peindre aussitôt sa chute mortelle ; lorsqu'il montre la déchéance d'un vieux saltimbanque, c'est pour rappeler qu'il fut un brillant amuseur. La Fanfarlo elle-même devient une « *lorette ministérielle* »¹¹³ qui s'épaissit et s'alourdit. Avec une sorte de cruauté, Baudelaire semble prendre plaisir à faire tomber ce qui pouvait se détacher du sol.

¹¹¹ BAUDELAIRE, *La Béatrice* in *FDM*, op. cit., p. 117.

¹¹² Le saltimbanque de Baudelaire annonce en cela le Pierrot, celui de Verlaine qui *hurle sous la morsure du vers*, mais aussi le Pierrot fin-de-siècle.

¹¹³ BAUDELAIRE, *La Fanfarlo* in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 580.

Ainsi, tous les récits construits autour du personnage du bouffon obéissent à une même constante : qu'il s'agisse de Fanciouille, du vieux saltimbanque, du fou du *Fou et la Vénus*, chacun apparaît comme un homme de douleur, une *victime sacrificielle de l'art*¹¹⁴, pour reprendre une expression de Starobinski. Cette domination s'exerce par le rire que provoque l'artiste déchu : ce rire c'est celui des démons de la Béatrice, celui des marins de l'albatros réjouis par l'infirmité de l'oiseau. Le vieux saltimbanque apparaît vêtu de haillons comiques et le bouffon du *Fou et de la Vénus* est affublé d'un « *costume éclatant et ridicule* ». Le pitre est donc victime des moqueries du public. Mais il est une forme plus active de persécution, la torture sadique. Les marins de *L'Albatros* taquent l'oiseau avec un brûle-gueule. Dans *Le vieux Saltimbanque*, le froid, la misère mais surtout l'indifférence du public sont ici les agents persécuteurs. Dans *Le Fou et la Vénus*, le fou est aussi victime de l'indifférence de la déesse¹¹⁵ à laquelle il s'adresse :

¹¹⁴ Chez Rouault, le clown retrouvera ce statut de victime expiatoire mais les pitres du peintre, dont on sait qu'ils s'inspirent de Baudelaire, ne sont plus sacrifiés sur l'autel de l'Idéal mais au nom des autres hommes.

¹¹⁵ Vénus déesse de la beauté incarne ici une image du Beau, de l'idéal artistique mais elle est aussi, comme le laisse entendre le début du poème, l'ordonnatrice de la joie populaire : elle représente à ce titre la nature que le dandy exècre.

« Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre. »¹¹⁶

Plus rude encore est l'attitude de « *l'athlète en maillot* » du poème *A une jeune Saltimbanque* ; le rapport amoureux qui existait entre lui et sa compagne se mue en relation d'opresseur à opprimée. Le temps du dynamisme, de l'activité constructive se détériore : il devient le temps immobile de l'exploitation et les rapports entre public et artiste subissent une lente usure.

Dans *Une Mort héroïque*, le rapport du prince et du bouffon est lui aussi sans conteste de nature sadique. Fanciouille apparaît comme un être ambigu ; présenté comme *presque un ami du prince*, il a pourtant profité de son statut d'intime et, dépassant les limites de son rôle de fou, il a participé à une conspiration contre le prince. Il a ainsi, d'une manière sacrilège, transgressé son autorité, même si celle-ci pouvait apparaître injuste, et plus encore, il a bafoué son amitié. Ce qui fait peser sur lui une certaine culpabilité. L'attitude du prince est d'autant plus cruelle qu'elle répond à cette déception et émane d'un être à « *l'excessive*

¹¹⁶ BAUDELAIRE, *Le Fou et la Vénus* in *PPP*, op. cit., p. 284.

sensibilité »¹¹⁷. La décision du prince va intervenir au moment où Fanciouille atteint la perfection de son art, alors même que – comble de la cruauté mentale – nous serions en droit d’attendre sa grâce. Il n’ordonne pas l’exécution de Fanciouille ; il le contraint à mourir par le biais d’un coup de sifflet. C’est en effet parce que ce coup de sifflet retentit comme un désaveu de son art que le bouffon bascule lui-même dans la mort. Le son strident retentit aux oreilles de l’artiste comme le symbole de la *dérision*, comme un rire amplifié. Plusieurs éléments dans cette parabole sont de nature sadique. Tout d’abord, l’art de Fanciouille est étroitement lié à la vie : le thème de sa composition est le « *le mystère de la vie* »¹¹⁸ ; de plus, son talent consiste à produire « *une parfaite idéalisation qu’il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle* »¹¹⁹ c’est-à-dire *un chef-d’œuvre d’art vivant* ; enfin, le bouffon semble triompher de la vie alors qu’il « *bouffonne si bien la mort* »¹²⁰.

Or, c’est précisément parce que Fanciouille symbolise la vie que le prince satanique va le livrer à une épreuve qui démontrera le

¹¹⁷ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque*, op. cit., p. 319.

¹¹⁸ Idem, p. 321.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem, p. 322.

pouvoir supérieur de la mort. C'est précisément parce que la pantomime a atteint la perfection, parce que l'art du fou est à son apogée qu'il annonce sa chute, son *sacrifice*. D'autre part, le vecteur de ce coup de sifflet est un enfant : est-il innocent ? Pervers ? Ou simplement obéissant ? Enfin, tous les rôles de cette scène semblent s'inverser : l'artiste triomphant se retrouve victime et le spectateur subjugué devient bourreau. Baudelaire lui-même participe réellement à la scène. Il est bien sûr le narrateur de cette anecdote ; il en est aussi le témoin puisque la première personne apparaît à plusieurs reprises dans le texte. Sa présence s'accroît même à mesure que progresse le récit. Il est, comme le souligne Starobinski, *l'œil clairvoyant qui recueille le sens de la scène* ; conscience supérieure de cette scène, il la contemple et lui confère une dimension nouvelle :

« Ma plume tremble et des larmes d'une émotion toujours présente me montent aux yeux pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée. Fancioulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il

est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction. »¹²¹

Mêlé à la foule, il a tout vu, tout saisi ; de cette appréhension naîtra le sens via l'écrit – « *Ma plume tremble* ». Une distance s'instaure entre Baudelaire et le saltimbanque. Banville était aux côtés de l'acrobate, loin du public. Baudelaire, lui, assume tous les rôles : il est le prince, isolé dans son ennui et sa « *bizarrierie* », esthète « *passionné des beaux-arts, naturellement et volontairement excentrique* »¹²² ; il est aussi l'artiste béni d'une « *grâce spéciale* » ; il est enfin le spectateur privilégié qui comprend tout. Même, parmi les spectateurs, sa position est double : il participe à la fête collective que représente l'exécution, le sacrifice ; mais, il est dans le même temps celui qui *tremble et pleure*. Pour lui, il est en quelque sorte « *doux d'être alternativement la victime et le bourreau* »¹²³.

¹²¹ BAUDELAIRE, *Une Mort héroïque*, op. cit., p. 321.

¹²² Idem, p. 320.

¹²³ BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu* in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 676.

Le même mécanisme s'opère dans *Le vieux Saltimbanque*. Les deux poèmes proposent en effet une distribution similaire des rôles : la victime est là encore un saltimbanque ; lui aussi connaît la mort mais, contrairement à Fancioulle, le vieillard a cessé d'être au sommet de son art, il est une figure emblématique de l'échec. La mort de Fancioulle est aussi brutale que celle du vieillard est interminable ; tous deux cependant sont confrontés au vide, à l'isolement : Fancioulle joue à la perfection pour rien, sous le regard *jaloux* du prince, alors que le vieillard continue de s'offrir à des regards *absents*. Les deux personnages sont en outre opposés à un environnement hostile ; au public de Fancioulle, avide de sensations, répond la foule indifférente de la foire. Dans les deux cas se manifeste un sadisme ; face à un artiste *puissant*, le prince était un bourreau *conscient* parce que subjugué par la performance de son bouffon ; la foule des autres saltimbanques est un bourreau *inconscient* face à un artiste *impuissant*. Le portrait du vieux saltimbanque semble être une image en creux de celle de Fancioulle. Les deux poèmes proposent en outre la même signification symbolique : saisi d'une violente émotion qui le contraint à l'angoisse et aux larmes, le poète, à la fois témoin et narrateur, prend conscience de l'échec de l'art. Cette

émotion complète une relation triangulaire dans laquelle la relation victime-bourreau, dominant-dominé, n'est plus prégnante. La douleur du narrateur face à la cruauté de l'événement et sa capacité – presque froide – à lui donner un sens confèrent une nouvelle dimension à l'œuvre : elle recueille désormais l'image d'une agonie, c'est-à-dire la conscience intérieure de la mort et de l'impuissance de l'art appliquées au poète lui-même.

L'art n'est pas une opération de salut. Il peut être une *sublime pantomime au bord de la tombe*. Mais la mort est là, imminente, et l'artiste ne peut lui résister plus longtemps qu'un coup de sifflet. Cette mort équivaut à un échec puisque, qu'il s'agisse de Fanciouille ou du vieux saltimbanque, le coup de sifflet du prince et l'indifférence de la foule ne sont que deux visages de la même dénégation de l'art. Par une sorte de fatalité, Fanciouille est réduit au silence par la mort qui le frappe ; le vieillard est lui aussi silencieux, mué, figé. Le mutisme du personnage n'est pas seulement, contrairement au silence de Fanciouille, le signe de l'abandon : il est aussi un choix, la marque d'un renoncement, d'une abdication volontaires. Henri Leyreloup note qu'avant *Le vieux Saltimbanque*, le mutisme avait pour fonction de recréer, chez le poète, une sorte

d'intériorité protectrice. Dans *Le vieux Saltimbanque*, le silence, allié aux thèmes de l'immobilité et de l'obscurité, traduit le désespoir. Mais ce désespoir, cette non-parole est encore un spectacle¹²⁴ que donne le saltimbanque ; c'est un spectacle vide, une absence de parade qui marque l'impossibilité de toute représentation, de toute création. Le mutisme du vieillard apparaît alors comme un jugement, un reproche à l'encontre des autres artistes forains qui évoluent dans le bruit et dont l'art – *vulgaire et vénal* – n'est que prostitution : refuser un art qui plaît à la foule mais s'est perdu en chemin, *a renoncé à la pureté*, c'est refuser d'appartenir à cette famille artistique non d'être artiste. Il est d'ailleurs étrange de songer au mutisme qui frappera Baudelaire et dont l'aphasie du vieillard peut apparaître comme une allusion prophétique.

Il y a, aussi bien dans *Réminiscence* de Mallarmé que dans de nombreux poèmes de Baudelaire, à travers ce refus d'un art facile, la quête d'un art difficile, d'un art du silence, de l'impuissance. L'art du saltimbanque n'est qu'une entrée en matière sommaire de l'Art véritable. Le poète est contraint de passer par ce préambule avant de le dépasser ; pour cela, il se met lui-même, en scène comme acteur et comme spectateur. Il

¹²⁴ Une sorte d'ultime pantomime, à la manière de celles que le Pierrot donnera à la fin du siècle.

est, selon l'idée de Diderot, dans la situation paradoxale du comédien contraint de jouer sa partie tout en restant *hors-jeu*. Le vieux saltimbanque de Baudelaire et l'orphelin de Mallarmé regardent, mais ils sont eux-mêmes regardés par un narrateur-témoin qui les observe et les juge à son tour. Acteurs, ils peuvent fabriquer le spectacle ou vouloir y participer. Spectateurs, marginaux parmi les marginaux, ils jugent volontairement ou non les autres artistes. De la même façon, le narrateur intègre le spectacle, l'observe tout à la fois et c'est son observation qui l'invite à un retour sur lui-même, sur sa condition d'homme et d'artiste. Contrairement à l'idée romantique selon laquelle on ne joue bien que ce que l'on vit, la profondeur du jeu et la vérité de l'art ne se situent plus dans la sincérité du vécu, c'est-à-dire du signifié, mais dans la distance qu'apporte le spectateur à l'acteur, une sorte de recul *ironique* qui invite l'artiste à se remettre en permanence en question. Cette mise en abyme de l'observation apparaît comme un gage nouveau de profondeur puisqu'elle éloigne, à l'infini, du plus manifeste, du plus immédiat et du plus facile vers un degré de conscience de plus en plus élevé. C'est cette conscience supérieure, dérision suprême et permanente de soi-même, qui donne ironiquement naissance à un nouvel art, un art moderne.

L'art de Baudelaire, annonce bien l'esthétique fin-de-siècle. La *sincérité* de l'art romantique cède la place à un art *ironique* dans lequel mort et création semblent inextricablement liées. Art du silence, conscience de la menace de la mort, impuissance de l'art, perversité et multiplicité des visages de l'artiste, ce qui caractérise la création de la fin du XIX^e siècle c'est son ambiguïté, sa tendance à osciller entre le rire et les larmes, à rebondir d'une chute dans le vide à une autre. Bernard Sarrazin écrivait dans un article intitulé « *De Jean Paul à Baudelaire, prémices de la dérision* » : « *Le comble de l'humour noir, c'est quand il y a chute et qu'on rit* »¹²⁵ ; il me semble que cette définition correspond plutôt au rire fin-de-siècle mais Baudelaire a eu, je crois, l'intuition de ce rire. L'idée de Baudelaire est précisément d'avoir fait de la chute un élément de *dérision tragique*, d'avoir, à la manière du Carnaval, renversé les valeurs de la création, d'avoir mêlé tragique et dérision au point de récrire une nouvelle image de l'artiste. Le poète ne peut se plus se reconnaître dans l'élan vrai de l'acrobate ; il est obligé de trouver une nouvelle image de lui-même à travers le *clown tragique*, demi-frère du bouffon qui renverse les hiérarchies et du

¹²⁵ SARRAZIN Bernard, « *Prémices de la dérision moderne* » in *Romantisme*, 1991, n°74, p. 37.

dandy qui ne croit plus en rien et joue de l'humour noir. L'aspiration se mue en déception. En cela, Baudelaire rompt avec le Romantisme et annonce bien le personnage fin-de-siècle qu'est Pierrot.



Université Michel de MONTAIGNE
BORDEAUX III

THESE

Présentée pour le doctorat par

SANDRINE BAZILE

LE SALTIMBANQUE
DANS L'ART ET LA LITTÉRATURE
DE 1850 à NOS JOURS.

TOME 2

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur
GERARD PEYLET

2000

Deuxième partie :

LE REGNE DU
PIERROT
LUNAIRE

LA DESCENTE VERS LE GOUFFRE

*« Ce n'est plus le rêveur lunaire
du vieil air (...)
Sa gaieté, comme sa chandelle,
hélas ! est morte,
Et son spectre aujourd'hui nous
hante, mince et clair. »*

Paul Verlaine

Le XIX^e siècle finissant impose une représentation crépusculaire de l'artiste. La figure de l'acrobate a cédé la place à celle du clown, être à la fois tragique et dérisoire, et la vision tragique que Baudelaire propose dans son évocation des saltimbanques, en se prolongeant dans certaines œuvres de la même époque ou d'autres plus tardives,

prend une dimension inquiétante voire macabre. Le monde du cirque, à travers le personnage du clown triste, entre en relation avec le domaine de la mort et le double motif apparaît chez de nombreux artistes. Le personnage de Pierrot, par son ambiguïté, devient la parfaite incarnation de ce motif paradoxal : Pierrot oscille toujours entre le rire et les larmes ; personnage de comédie, masque de fête, il compose un personnage mélancolique que la vie aurait abandonné.

Pierrot hante donc littéralement la production artistique de cette fin de siècle de sa silhouette spectrale. Pierrot n'est tout d'abord qu'un rôle, simple « type » de la *commedia dell'arte* dont le public ne retient que la balourdise, la naïveté ou la gloutonnerie, il devient le héros de la pantomime romantique. Assimilé au clown, dont il partage les origines modestes et au saltimbanque qu'il côtoie sur les tréteaux du boulevard du Temple, il va passer, au cours du XIX^e siècle, au rang de personnage mystérieux, ambigu : s'il a la légèreté et l'évanescence du funambule, il a aussi hérité du clown une sorte de maladresse qui le rend impropre à la vie réelle ; par ailleurs, au vieux saltimbanque de Baudelaire il a tout autant emprunté sa conscience tragique du vide que son autodérision. Sa figure incertaine – à mi-chemin entre le rire et les larmes – devient,

dans la création artistique de cette fin de siècle, récurrente. Les artistes décadents et symbolistes se l'approprient ; il devient l'une des composantes essentielles de leur esthétique. Ombre lunaire, héros *d'une fête possible et impossible à la fois*, il incarne chez Verlaine la conscience désabusée de l'artiste. Sous l'influence des thèmes baudelairiens, qui vont être poussés à l'extrême par l'esthétique fin-de-siècle, les décadents font de lui un double parodique du dandy fin-de-siècle dont il endosse la distance, l'humour noir et la perversité : au personnage de la pantomime répond alors une esthétique de la foire monstrueuse qui vient compléter ou inverser les motifs associés au Pierrot. Dans cette atmosphère délétère et pessimiste, c'est Laforgue qui ouvre au Pierrot décadent et mortifère les voies de l'inconscient.



2-1-1 UN PASSE COMIQUE

2-1-1-1 La genèse

Il faut, pour retrouver les origines de Pierrot, revenir à la tradition de la *commedia dell'arte*. Elle-même est héritière d'une tradition qui remonte aux atellanes et aux pantomimes de la Rome antique ; très tôt, les différents types humains sont déjà donnés : vieillard amoureux, ingénue... Cette création populaire disparaît avec les invasions barbares pour réapparaître à la Renaissance italienne sous le nom de *commedia dell'arte*. Cette forme théâtrale repose sur l'improvisation à l'aide d'un canevas. Lorsqu'elle franchit les Alpes et gagne la cour d'Henri III, elle n'a aucun mal, malgré la barrière de la langue, à s'imposer et connaît, grâce aux mimes, un vif succès. En 1680, les comédiens-italiens font alterner leurs représentations avec celles des comédiens-français avant de s'installer en 1780 dans ce qui allait devenir l'Opéra-Comique. Le personnage de Pierrot n'apparaît que peu à peu parmi les personnages classiques ; c'est à partir de 1665, lorsque Molière donne *Don Juan*, que la scène – très appréciée – des paysans, avec Pierrot et Charlotte, donne l'idée aux *Italiens* de rajouter le personnage à leur répertoire.

Pierrot porte, dès son apparition, la blouse blanche des paysans du XVII^e siècle ; il n'a pas de masque mais son visage est enfariné et ses manches trop longues et trop larges disent sa maladresse, son inadaptation au monde réel. Très tôt, la collusion est totale entre le personnage et l'artiste qui l'interprète : Hamoche est ainsi un Pierrot célèbre pour qui Lulli aurait composé le fameux *Au Clair de la lune*.

En 1755, Casanova se déguise en Pierrot au carnaval de Venise et lance définitivement le personnage qui entre dès lors dans la légende. Héritier de Zani (mi-esclave, mi-bouffon), passé serviteur avec l'affranchissement, le personnage gagne en élégance et en tristesse ; c'est le Gilles de Watteau¹ et de Lancret. Le remplacement de la commedia dell'arte par les comédies bourgeoises de Marivaux, Lesage – qui écrivent pour les *Italiens* des pièces où les « types » s'affinent – fait temporairement disparaître le personnage de la scène.

Il revient en 1816 au théâtre des Funambules, boulevard du Temple, et atteint son apogée avec le comédien Debureau aux alentours des années 1830-1840. Sous son influence, les autres personnages s'affadissent ; il devient le personnage central. Il

¹ Annexe 4.

garde le costume ample, adopte la calotte noire mais supprime la collerette – peut-être ancien signe de servage – qui laisse ainsi apparaître un long cou maigre.

2-1-1-2 L'apogée de sa popularité

A son apparition, le personnage de Pierrot est étroitement lié à celui d'Arlequin, son traditionnel rival et compagnon. Cependant, il est intéressant de noter que les écrivains et les peintres du XIX^e siècle ont plutôt choisi de représenter le premier dans leurs œuvres. Gautier et Banville découvrent le personnage ; s'ensuit un formidable engouement. Pourtant, le caractère originel du personnage ne ressemble en rien à l'image que vont construire les artistes de cette fin de siècle puisqu'il est, selon Nodier, celui d'un être « *aussi ingénu qu'un enfant* », célèbre surtout pour sa gloutonnerie. Gautier et Banville en font encore un personnage de comédie. Même s'il apparaît dans *Le Baiser* de Banville comme un être décadent qui annonce sa propre mort, une pirouette permet à Banville de tourner le dos à cette image funéraire :

« *Que faire ? Au fait, c'est bien simple. Je vais me
pendre,
(...)
Avec mes blancs habits je vais tresser ma corde ;
(...)
Puis, j'entendrai courir ce dicton, répandu
Parmi tout l'univers : Voyez Pierrot pendu !
Mais en effet doit-on voir Pierrot pendu ? – L'être,
Ou ne pas l'être, c'est la question. »²*

Pierrot est ainsi associé au rire, à la comédie. A partir de 1830 se développent à Paris des fêtes organisées par les classes aisées et les romantiques : lors de ces fêtes, la popularité de Pierrot, personnage spontané et expressif, est grandissante. En peinture enfin, le personnage connaît le même traitement : Gavarni, par exemple, se spécialise, en premier lieu, dans les scènes amusantes de Carnaval, laissant une large place au Pierrot. Thomas Couture, quant à lui, également intéressé par la commedia dell'arte, peint d'abord des figures allégoriques de Pierrot et d'Arlequin.

² BANVILLE, *Le Baiser*, 1888, Charpentier, p. 31.

Qu'il apparaisse en littérature, en peinture ou dans les rues animées par le carnaval, le Pierrot reste au début du siècle, chez les romantiques ou les artistes de la première moitié du siècle, un personnage qui incarne la vie et la bonne chair, l'insouciance et l'ingénuité associées à la fête bon enfant. Cependant, l'omniprésence du personnage finit par galvauder cette image positive au demeurant assez neutre.

2-1-1-3 Pierrot, porte-drapeau des classes laborieuses

Abandonnant ses rôles comiques et son statut de rêveur bon vivant, le personnage s'épaissit et devient le symbole d'une classe sociale. Cousin germain du clown³, il apparaît très tôt comme un homme du peuple. Par ailleurs, son passé le prédisposait sans doute à incarner le héros des classes laborieuses ; n'oublions pas que Pierrot est, à l'origine, un paysan français du XVII^e siècle. Dans le *Don Juan* de Molière, il est en effet un paysan abusé par un seigneur. Vers la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e, au théâtre, il reste un paysan ou au mieux un valet et joue un rôle très secondaire. Au XIX^e siècle, grâce à Debureau, il

³ De l'anglais *clod*, la motte de terre : son nom souligne à lui seul la bassesse du personnage.

devient le symbole et le héros de la classe populaire. Daumier⁴ et, plus tard, Picasso voient en lui la figure tragique du prolétariat exploité ; dans *Pierrot mon ami* (1942) de Queneau, il sera un travailleur ordinaire du cirque, souvent sans emploi. Pierrot, limité par la stupidité traditionnellement attachée à sa personnalité et victime des inégalités inhérentes à la structure hiérarchique, demeure au niveau le plus bas de l'échelle sociale. Au contraire, Arlequin, qui a la même origine paysanne que Pierrot, peut toujours, grâce à son sens de l'intrigue, atteindre un statut supérieur. Pierrot et Arlequin présentent de grandes similitudes. Tous deux au bas de l'échelle, ils suivent pourtant des évolutions ultérieures très différentes. Arlequin, qui réussit tant sur le plan social qu'amoureux, n'intéresse guère les artistes. Pierrot, au contraire, personnage de l'échec par excellence, va devenir le motif central de leur inspiration. L'échec sentimental de Pierrot est tout d'abord un reflet de son échec social. Dans la pièce de Molière, il est le fiancé rejeté de Charlotte ; sans espoir face à son rival, Don Juan, il reste bafoué et seul. Il demeure, à travers les siècles, l'amoureux à la fois

⁴ Le peintre l'assimile d'ailleurs aux autres figures de saltimbanques qui gravitent autour du boulevard du Temple. Les scènes de pantomime sont relayées au dehors par les parades des saltimbanques, les harangues des bonimenteurs, comme le montre assez justement le film de Marcel Carné, *Les Enfants du paradis*.

sincère et aveugle. Malheureusement, il est toujours attiré par une femme ambitieuse, le « type » de la Colombine, qui l'abandonne pour un partenaire plus agressif et victorieux, l'Arlequin. Le charme de celui-ci, son langage, son statut plus élevé et ses faux serments font de lui, à l'image de Don Juan, un maître en matière de séduction féminine. Pierrot est, de l'autre côté, timide et introverti et sa timidité atteint parfois le point de l'inhibition sexuelle et verbale. Caractérisé par son honnêteté, sa force morale, il lutte contre sa propre faiblesse, contre l'échec de son endurance à la douleur physique et mentale.

Gautier le considère comme « *un ancien esclave, un prolétaire moderne, un paria, un être passif et déshérité.* » En peinture, Gavarni traite de plus en plus souvent le personnage comme le symbole vivant du peuple opposé aux bourgeois, eux aussi travestis en comédiens de la commedia dell'arte ; à l'instar de Daumier, qui va s'attacher à montrer la dégradation de ces bals où règnent, les derniers temps, violence, agressivité et vulgarité, ses compositions dénoncent les faiblesses de la bourgeoisie et ses excès. Enfin, Couture, s'inspirant de Daumier et de ses caricatures, reprend le thème du Pierrot glouton en l'enrichissant d'une dimension sociale : il peint un *Pierrot en*

correctionnelle, accusé d'avoir volé de la nourriture ; c'est l'occasion d'une satire de la justice.

L'évolution du traitement du personnage annonce ainsi le pessimisme des représentations de la fin du siècle. Pierrot, en perdant peu à peu la gaieté attachée à ses origines théâtrales, renforce sa symbolique et s'assombrit.

2-1-1-4 Pierrot et le saltimbanque

Parallèlement à l'évolution psychologique du personnage, les lieux où Pierrot apparaît se transforment également. Circonscrit au théâtre, le mime fait irruption dans la pantomime, et même s'il est toujours sur la scène, il côtoie, lors des parades, les paillasses, les jocrisses, les jongleurs du boulevard du Temple : cette promiscuité contribue à l'assimiler à la famille des saltimbanques. De son côté, le cirque, implanté à la fin du XVIII^e siècle en France par Astley et développé par Franconi, se fixe à des endroits précis : le Cirque-Olympique ouvre en 1807 ; Déjean crée le Cirque d'été et Napoléon III inaugure en 1852 le Cirque Napoléon qui devient le Cirque d'Hiver ; ces cirques contribueront à la diffusion de la pantomime équestre. A partir de 1862, date à laquelle le boulevard du Temple est en partie

démoli, les lieux de représentation se réduisent. Les fêtes foraines fortement réglementées sont désormais limitées ; de 1867 à 1881, il ne reste plus à Paris intra-muros que la foire au pain d'épice. Les foires s'exilent dans les faubourgs ; la fête foraine elle aussi s'embourgeoise et se sédentarise ; la fête de Neuilly, de Saint-Cloud et de la grande foire parisienne du Trône commencent à être en vogue. A la fin du siècle, les forains reprennent donc de véritables pièces qu'ils adaptent. La limite se fait de moins en moins nette entre théâtre, pantomime et foire, d'autant que des attractions, proposées auparavant dans des loges, sont intégrées dans le répertoire des théâtres forains, expériences de physique, magnétisme, magie, spiritisme et plus tard, cinématographe... Des théâtres de foire concurrencent également la pantomime et le cirque, en produisant des spectacles de lutte, des numéros de dressage d'animaux, des exhibitions de monstres :

« Le monstre est exhibé aux bourgeois dans un salon, parade sous le chapiteau de la grande tente et hante les

dernières baraques du champ de foire : il sert de jonction entre ces trois lieux qui, à la fin du siècle, se rapprochent. »⁵

A partir des années 1880, les lieux de spectacle tendent donc à se confondre et dans la réalité des représentations et dans l'imaginaire collectif. Pierrot hérite, me semble-t-il, de ce caractère hybride : d'une part, il règne sur la pantomime ; d'autre part, il ne peut nier ses origines et son passé commun avec le clown du cirque mais aussi avec les banquistes du boulevard du Temple et plus tard de la fête foraine. Mais, plus encore, sa figure fait le lien entre ces spectacles populaires, la littérature de l'époque et l'imaginaire des artistes de cette fin de siècle qui vont se reconnaître en lui. Plus encore que le monstre auquel les artistes ne peuvent s'identifier, il établit un lien entre la ville, la scène, la littérature et l'imaginaire collectif⁶, entre raffinement et populaire.

Pierrot se définit donc, à l'image de son frère clown, comme le résultat d'un syncrétisme : le mélange des genres semble bien

⁵ STEAD-DASCALOPOULOU, *Téatogonie et décadence dans l'Europe au tournant du siècle*, Paris IV, 1993, p. 275.

⁶ Pierrot n'a, au départ, aucune réalité propre : il n'est qu'un rôle de théâtre, vaguement inspiré de la réalité. Il n'a en tout cas, à l'origine, aucun rapport avec la figure du saltimbanque. Ce ne sont que sa proximité avec les foires et la collusion entre le comédien mime Debureau et son rôle qui l'assimilent aux saltimbanques.

être l'apanage de ces êtres de transition que sont les saltimbanques, oscillant sans cesse entre deux mondes celui du réel et celui du rêve, entre le sol de la piste et l'envol vers les étoiles, entre le comique et le tragique. D'abord personnage comique de théâtre, ses échecs sociaux et sentimentaux répétés le rendent ridicule. Puis, symbole des classes laborieuses, il se prolétarise et gagne en ambiguïté ; enfin, héritier des différents lieux de spectacle, il incarne un nouvel avatar du saltimbanque, un saltimbanque qui revendiquerait une double origine, celle des salons et celle de la rue, l'une littéraire, l'autre populaire. Cette dualité prépare en fait la collusion entre le personnage et l'artiste fin-de-siècle qui va faire siennes la *dynamique de l'échec* et la confusion des genres propre au mime.



2-1-2 LA MELANCOLIE DANS LA FETE

2-1-2-1 L'influence de Debureau

Jean-Baptiste Gaspard Debureau⁷ (1796-1846) est issu d'une famille de saltimbanques. Successeur de Blanchard, il devient mime sur le Boulevard du Temple⁸, au théâtre des Funambules où les plus grands écrivains de son époque viennent l'admirer. Debureau ne pénètre pas dans un milieu inconnu. Sa mère et ses sœurs dansent sur la corde et jouent la pantomime-arlequinade. Son père est « aboyeur » à la porte du théâtre et remplace à l'occasion les défailants. Debureau déambule, à longueur de journée, dans le faubourg du Temple. Il y puise le ferment d'une exaltation qui plaît aux habitués des Funambules. La pantomime-arlequinade sans suite, sans sujet, sans logique, trame de tours d'adresse et de facéties sans lien entre eux est cependant révolue. Il faut des auteurs aux acteurs-mimes ; Cot d'Ordan le comprend, qui donne à jouer, en 1842, une pantomime de sa composition en quatre tableaux, *Le*

⁷ Annexe 21.

⁸ Annexe 22.

Marchands d'habits⁹. Un fripier, victime, poursuit Pierrot, assassin, thème qui ne déclenche nullement le rire comme au temps de la pantomime bouffonne. C'est l'échec public. Mais des écrivains, comme Nodier ou Janin, ne manquent pas de s'intéresser à ce genre de petits spectacles. Debureau, selon eux, est largement responsable des évolutions que subissent à la fois le personnage de Pierrot et l'art de la pantomime :

*« Comment il est Debureau, je ne saurais le dire. Le fait est qu'il a fait une révolution dans son art. Il a véritablement créé un nouveau genre de Paillasse, quand on croyait toutes les variétés épuisées. Il a remplacé la pétulance par le sang-froid, l'enthousiasme par le bon sens ; ce n'est plus le Paillasse qui s'agitait çà et là, sans raison et sans but ; c'est un stoïcien (...), acteur sans passion, sans parole et presque sans visage ; qui dit tout, exprime tout, se moque de tout... »*¹⁰

Le mélodrame muet confère au personnage du Pierrot un caractère impulsif voire agressif ; Debureau, paradoxalement, offre au personnage, par son jeu impassible, une plus grande

⁹ La pantomime est d'ailleurs reprise par Debureau (interprété par Jean-Louis Barrault) dans Les Enfants du Paradis de Marcel Carné, Annexe 22.

¹⁰ JANIN Jules, Debureau, Histoire du théâtre à quatre sous, 1840, Éditions d'aujourd'hui, p. 68.

distance. Il est enfin responsable d'une triple collusion personnage-acteur-symbole ; Debureau incarne Pierrot ou plutôt il *est* Pierrot et Pierrot incarne le peuple :

« C'est l'acteur du peuple, l'ami du peuple, bavard, gourmand, flâneur, faquin, impassible, révolutionnaire, comme l'est le peuple. Quand Debureau trouva son sang-froid et ce muet sarcasme qui fait sa supériorité, cet inépuisable sarcasme dont il est si prodigue ! Debureau trouva en même temps toute une comédie. »¹¹

Grâce à Debureau, Pierrot devient le véritable héros de la classe populaire ; il est également totalement assimilé au personnage, comme c'était déjà la tradition ; mais le contexte romantique et la vie personnelle du mime confèrent à cette assimilation une intensité supérieure. La personnalité riche et complexe de Debureau, sa vision du rôle, vont jusqu'à modifier progressivement l'apparence du personnage et sa perception par le public. C'est lui qui fait disparaître sa collerette et son chapeau qu'il remplace par une calotte noire ; il met ainsi en

¹¹ JANIN Jules, *Debureau, Histoire du théâtre à quatre sous*, op. cit., p. 69.

relief son long cou maigre et ses jeux de physionomie qui auraient été sans cela masqués par les ombres :

« Il tirait même d'énormes effets comiques de la longueur démesurée de son cou, spécialement fait pour lui, qu'il rentrait dans ses épaules étroites ou sortait à volonté, ce qui provoquait dans la salle de violents accès d'hilarité. »¹²

Baudelaire le décrit comme un être « pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent, droit et long comme une potence, [un] homme artificiel, mû par des ressorts singuliers. »¹³ Avant Debureau, le Pierrot anglais était un personnage *court et gros*, au rire gras, au visage fariné mais aux joues d'un rouge vif ; c'était un être insouciant et relativement fade, *gourmand et rapace*. Les spectacles étaient alors empreints d'une certaine violence. Debureau lui, choisit d'allonger Pierrot, de le *fantomatiser* ; il lui confère l'élégance du Gilles de Watteau et aussi sa tristesse. Sa silhouette filiforme

¹² PERICAUD Louis, *Le Théâtre des Funambules : ses mimes, ses acteurs, ses pantomimes depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, L. Sapin, 1897, p. 43.

¹³ BAUDELAIRE, « De l'Essence du rire et généralement du comique dans les Arts plastiques » in *Œuvres complètes*, p. 538.

devient plus inquiétante et c'est précisément cette inquiétude qui séduit ses admirateurs qui voient « *du spectre dans ce personnage gauche et agile, léger comme une ombre.* »¹⁴ Debureau fait également du Pierrot, jusqu'alors intarissable bavard, un personnage muet. Mais les métamorphoses les plus importantes concernent la psychologie du personnage. Aidé par sa silhouette inquiétante, son mutisme, le mime imagine un Pierrot complexe et double ; il gagne en cynisme et en muflerie mais aussi en impassibilité. Pierrot-Debureau dérange les critiques qui cherchent en vain les correspondances entre cet être malfaisant et le Pierrot inoffensif des comédies italiennes. Selon Banville, le personnage créé par Debureau serait un amalgame de plusieurs éléments empruntés au clown anglais, au Pulcinella italien mais aussi au Gilles :

« Debureau a compris que ces deux personnages si drôles (le Gilles de la farce italienne et le clown anglais) ne seraient pas assez comiques pour nous. Il a pris au Pulcinella italien sa figure maigre et blanche, moins le nez de carton noir (...), et son costume, moins le chapeau pointu usé chez nous par le

¹⁴ *Debureau* par Jules Janin, Gérard de Nerval..., Imprimerie d'Aubusson, 1856, p. 6.

mélodrame. Il a inventé un Gilles froid, sérieux, railleur, satirique, qui agit sans raison, sert ses ennemis par paradoxe, bat ses ennemis par excès de bon goût. »¹⁵

Certains auteurs affirment ainsi que le personnage créé par Debureau serait entièrement nouveau ; ils s'appuient en cela sur le témoignage du mime Séverin : Debureau qui interprétait un rôle de fantôme à ses débuts se serait aperçu qu'il obtenait des effets intéressants et aurait continué à jouer blanchi, appelant le personnage ainsi créé Pierrot. Certes, cette explication est extrême ; mais elle montre bien la complexité et l'originalité de ce personnage qui va traverser tout le XIX^e siècle et marquer d'une empreinte indélébile la création artistique des symbolistes et des décadents.

2-1-2-2 Pierrot galant

En poésie, Pierrot n'était, comme ailleurs, qu'un élément exotique ; sa richesse et son passé théâtral étaient l'occasion de multiples variations autour d'un même thème nostalgique :

¹⁵ Banville cité par Paul HUGOUNET : *Mimes et Pierrots*, Fischbacher, 1889, p. 79.

Pierrot incarne aux yeux du public et des artistes du XIX^e siècle l'insouciance et la fête du XVIII^e siècle. Le Second Empire redécouvre l'Ancien Régime et la poésie reproduit ce goût pour les fêtes galantes et aristocratiques en vogue au XVIII^e siècle immortalisées dans la peinture de Watteau et Lancret ou les gravures de Boucher et Gillot. La commedia dell'arte et l'atmosphère des fêtes galantes offrent aux poètes du XIX^e siècle¹⁶ une imagerie raffinée et identifiable par tous, comme le fait remarquer I.M. Frandon¹⁷.

Le style de ces pièces est souvent dans la tradition du « style galant » ; alerte, il s'attache à dépeindre les actions de la comédie italienne avec un souci du détail qui fait de ces scènes de véritables tableaux, instants figés d'un passé heureux :

*« . . . Arlequin, nègre par son masque
Serpent par ses mille couleurs
Bosse d'une note fantasque
Cassandra son souffre-douleur.*

¹⁶ Le thème du Carnaval associé au personnage du Pierrot et des bals masqués du XVIII^e siècle est d'ailleurs récurrent en littérature : Léon Morin dans *Les Amours de Gilles* (1889), Banville dans *Les Occidentales* ou *Les Cariatides* (1879), Gautier dans *Carnaval* in *Émaux et camées*, Albert Glatigny dans *Prologue d'une comédie bouffonne* in *Poésies complètes* (1879). Cet engouement est à rapprocher de celui de Verlaine dans *Les Fêtes galantes*.

¹⁷ FRANDON I.M., « Commedia dell'arte et imagination poétique » in Les Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, n° 15, mars 1963.

*Battant de l'aile avec sa manche
Comme un pingouin sur son écueil,
Le blanc Pierrot par une blanche
Passe la tête et cligne de l'œil.*

*Le docteur bolonais rabâche
Avec la basse aux sons traînés,
Polichinelle qui se fâche,
Se trouve une croche pour nex.*

*Heurtant Trivelin qui se mouche
Avec un trille extravagant,
A Colombine, Scaramouche
Rend son éventail ou son gant. »¹⁸*

Tous les personnages de la commedia dell'arte apparaissent sous un jour traditionnel ; Pierrot, au même titre que les autres, est conforme à l'image conventionnelle de son rôle au théâtre ou dans les chansons. Chez Aloysius Bertrand déjà, l'allusion à la chanson *Au Clair de la lune* est explicite :

¹⁸ GAUTIER Théophile, *Carnaval* in *Émaux et camées*, 1852, op. cit., pp. 18-19-20

« Mais bientôt, au clair de la lune, Arlequin, dont la chandelle était morte, suppliait son ami Pierrot de tirer les verrous pour la lui rallumer, si bien que le traître enlevait la jeune fille. »¹⁹

Verlaine reprendra cette même veine d'inspiration dans le recueil des *Fêtes galantes*. Banville, lui aussi, donne une place importante à l'*ancien Pierrot*, c'est-à-dire au Pierrot traditionnel : le personnage apparaît fidèle à lui-même, dans une atmosphère digne de Watteau. Mais, déjà, le décor semble n'être plus circonscrit à la scène du théâtre ; le pays où évolue Pierrot semble être un univers hors du temps, hors de la réalité. Dans *Les Occidentales* de Théodore de Banville, Pierrot poursuit dans les campagnes Arlequin qui s'enfuit avec Colombine ; les personnages traversent, au mépris de tout réalisme ou de toute convention théâtrale, les décors les plus variés et les plus surprenants : ils passent d'un fleuve brillant comme le diamant à des nefes d'or, des bois teints de pourpre par le soleil à des buissons de roses qui laissent éclore des pâtés de lapin. Outre le décor, le personnage évolue aussi : l'inspiration du poète

¹⁹ BERTRAND Aloysius, *La Viole de Gamba* in *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, 1842, Gallimard, 1980, p. 67.

abandonne peu à peu le théâtre du XVIII^e pour se tourner vers la pantomime et surtout vers Debureau. L'un des poèmes des *Cariatides* du même Banville, *Pierrot*, est d'ailleurs un hommage au célèbre mime :

« *Le bon Pierrot que la foule contemple*
Ayant fini les noces d'Arlequin,
Puit en songeant le boulevard du Temple.
Une fillette au souple casaquin
En vain l'agace avec son œil coquin.
Et cependant, mystérieuse et lisse,
Faisant de lui son plus cher délice,
La blanche lune aux cornes de taureau
Jette un regard de son œil en coulisse
*À son ami, Jean-Gaspard Debureau. »*²⁰

Le Pierrot des *Folies nouvelles* évolue dans « *un jardin de Watteau* »²¹ mais il ne s'agit là que d'un décor « *peint par Cambon* »²² car « *la scène est au petit spectacle de mon ami*

²⁰ BANVILLE, *Pierrot* in *Les Cariatides*, Slatkine, 1972, p. 248.

²¹ BANVILLE, *Folies nouvelles* in *Odes funambulesques*, 1854, op. cit., p. 113.

²² Idem.

« *Pierrot, 41 boulevard du Temple.* »²³ De plus, le personnage de Pierrot n'a rien du personnage de la commedia dell'arte : il est « *pâle* »²⁴, « *on dirait un malade* »²⁵ si bien que le bourgeois lui demande s'il est souffrant. La pâleur du personnage et son mutisme obstiné sembleraient faire de lui un double de Debureau ; mais, sa légèreté semble l'éloigner définitivement du célèbre mime. Ailleurs encore, le poète le pare d'un *dandysme le plus sceptique*²⁶. Le Pierrot construit par Banville est un amalgame qui demeure trop hétérogène : encore trop traditionnel et pourtant déjà moderne. Cependant, Banville ouvre la voie à d'autres artistes qui vont reprendre la part de tragique dévoilée par le mime.

2-1-2-3 L'union impossible du rire et des larmes

Le Pierrot hérité de Debureau va être consacré en poésie par Verlaine, qui va bâtir un personnage cohérent et lui insuffler une vie nouvelle plus dense et plus riche.

²³ BANVILLE, *Folies nouvelles*, op. cit., p. 113.

²⁴ Idem, p. 115.

²⁵ Ibidem.

²⁶ BANVILLE, *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 218.

Verlaine ne veut plus piocher à partir d'éléments traditionnels pour construire une figure hétéroclite et artificielle, un simple rôle de théâtre. Il fait littéralement de Pierrot un frère porteur de ses inquiétudes, un double riche et ambigu : résultat d'un syncrétisme, amalgame des caractéristiques de plusieurs « types » ou personnages traditionnels, Pierrot est incarné par des acteurs qui se confondent littéralement avec le personnage, entretenant ainsi la confusion entre réel et fiction. Parmi eux, Debureau²⁷ fera de cette confusion l'essence même du personnage. Sous son influence, Pierrot devient une créature ambivalente. Son ambiguïté participe bien sûr de ses origines multiples mais aussi désormais de son essence paradoxale : il est à la fois le masque et le visage qui se cache derrière ce masque. Son existence semble dépasser le cadre de l'œuvre ou de la scène et s'il n'a jamais eu étoffe humaine, il n'est plus simplement un rôle. A l'origine, simple construction de l'esprit, à mi-chemin entre le personnage de la tradition, l'acteur qui l'incarne et l'artiste qui le met en scène, Pierrot prend littéralement vie.

²⁷ Dans le film de Carné, cet amalgame survit encore puisque Debureau porte à la ville le prénom de Baptiste qui est son nom de scène, son véritable prénom étant Jean-Gaspard. Jean-Louis Barrault interprète un Debureau qui distingue mal la vie réelle de la pantomime : à plusieurs reprises, les scènes d'amour, entre Garance et lui, se répondent à la ville et à la scène et, comme dans la pantomime dans laquelle Debureau-Barrault implore en vain la statue (Arletty), il ne peut qu'idéaliser Garance, hors des tréteaux. Le mime des *Enfants du Paradis* hésite donc lui aussi entre l'art et la vie. Annexe 21.

Etrange destinée que celle de cette silhouette immatérielle, cette pure création littéraire, qui se matérialise sur scène au point de gagner, hors des tréteaux, une épaisseur quasi réelle mais paradoxalement absente, une *réalité spectrale*. Sa figure hésitante est en effet celle d'un *fantôme de chair et d'encre* qui hanterait aussi bien l'art que la réalité de la fin du XIX^e siècle, entrant ainsi dans la légende, entre les clowns tristes du XX^e siècle dont elle est l'ancêtre et Pierrot-Debureau, son double fondateur. Il semble bien que Debureau ait élevé son personnage – et donc lui-même – au rang de légende. En effet, Pierrot n'était qu'un personnage célèbre : amplifiées par l'imagination collective, les qualités initiales du Pierrot traditionnel, ont été par la suite déformées sous l'effet du prisme-Debureau. Ainsi concentrées, amalgamées, les caractéristiques du personnage et celles du mime deviennent celles d'une figure *légendaire*²⁸, immédiatement reconnaissable par tous et éminemment symbolique. Il convient ici de rapporter une anecdote citée par Janin²⁹. Debureau, en proie à une invincible mélancolie, se serait entendu dire par le médecin qu'il était allé consulter :

²⁸ Les auteurs de l'époque associe souvent cet adjectif à Pierrot, notamment par Laforgue, *Locutions des Pierrots* in *INDL*, Gallimard, 1970, p. 44.

²⁹ JANIN, *Histoire du théâtre...*, op. cit.

« *Allez voir Debureau aux Funambules !* » A ce conseil, la légende veut qu'il ait répondu : « *Malheureusement, Debureau c'est moi.* » L'anecdote est signifiante car elle établit clairement une collusion entre l'état d'âme prêté habituellement au Pierrot et celle de l'acteur. Pierrot – ou faut-il parler de Debureau ? – confondant la vie et le rôle, le monde et le théâtre, l'idiotie et le mysticisme, a trouvé, dans le rôle du bouffon grotesque et sublime, l'union de contraires à laquelle il aspirait. Pour les admirateurs du mime également, le mystère semble entier : chacun d'eux a du personnage une vision propre et souvent paradoxale. Pour Nodier, il représente l'innocence naturelle : il est, selon lui, « *aussi ingénu qu'un enfant* » ; pour Janin, il incarne la duplicité de la vie moderne aux prises entre la vulgarité et l'aspiration au rêve ; pour Nerval, il constitue les restes d'un folklore en train de disparaître. Gautier enfin reconnaît en lui tous les artifices *d'un monde imaginaire* avec ses *paillettes* et *son clinquant* auxquels s'ajoute une dimension nouvelle, celle de la mélancolie secrète. Les caractéristiques du personnage revêtent donc une ambiguïté nouvelle. Le visage enfariné qui pouvait être celui de l'apprenti meunier ou

boulangier n'est plus seulement un masque grotesque de carnaval. Il cesse d'être un artifice pour devenir un attribut indissociable du personnage, inhérent à son essence même : sa blancheur devient le signe d'une pâleur mortelle et criminelle³⁰. De la même façon, l'ampleur de son costume n'évoque plus seulement sa maladresse mais enveloppe le personnage d'une aura fantomatique. La pantomime de Gautier, *Pierrot posthume*, porte les marques de ces changements. Tous les commentaires de l'époque mettent l'accent sur l'existence paradoxale d'une figure qui allie nature et artifice, innocence et crime, vulgarité et style, mélancolie et gaieté :

*« Gilles, fils de Watteau, grand frère des Lys blancs,
 Debout dans le soleil et tombé de la Lune,
 Es-tu sombre, es-tu gai, dans tes habits ballants ?
 L'âne brait-il ? ou si le Docteur t'importune ?*

*Ou si le Moxzetin cherche à t'en conter une ?
 Ou si Sylvie a pris ses grands airs insolents ?
 Un oiseau t'a prédit, dans les massifs galants,*

³⁰ Le thème du Pierrot criminel sera très souvent repris par la fin de siècle : *Pierrot Caïn* d'Henri Rivière (1860), *Pierrot assassin* de Jean Richepin (1883), *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte (1882), *Pierrot voleur* (1896)...

Où ta bonne aventure ou ta triste fortune ?

*Si ta joue est émue, on ne voit pas pourquoi.-
Tu vas rire ou pleurer. Tu te tiens coi,
Malicieux Conscriit, tout bête sous les armes.-*

*Est-ce en larmes d'argent ou bien en rires d'or
Qu'il te faut éclater, toi qui ris jusqu'aux larmes,
Et qui ne dois pleurer qu'en riant plus encor ! »³¹*

Germain Nouveau, dont le poème ci-dessus est inspiré du célèbre tableau de Watteau, *Gilles*³², résume bien la double valeur du personnage, oscillant entre le rire et les larmes, le jour et la nuit, le soleil et l'ombre, la farce et le drame. Il s'agit de peindre la mélancolie à travers une figure exposée à la dérision ; c'est le sens des jeux de masques mythiques du carnaval dont le rôle, comme pour la grimace, est d'exprimer à la fois la dérision et la douleur. Déjà, chez Watteau, dont le tableau *Embarquement à Cythère* (1717) le fit nommer peintre des fêtes galantes, en vogue à cette époque, le thème du rêve, de la fragilité des amours humaines, se joignait à la mélancolie

³¹ NOUVEAU Germain, *Premiers poèmes in Œuvres complètes*, 1872-1879, Gallimard, 1980, p. 397.

³² Annexe 4.

brumeuse du paysage. Watteau aime à dépeindre un univers d'équilibre précaire dans lequel la fête présente concède toujours au regret de la fête passée. Vers 1720, alors que la tuberculose dont il est atteint s'aggrave, il peint *Gilles*, personnage à la limite du tragique et du ridicule. Toujours insatisfait de ses œuvres, instable, supportant mal sa dépendance des mécènes, Watteau a pu se peindre lui-même sous les traits du personnage. Rien n'est cependant moins sûr. Un siècle et demi plus tard, alors que l'imagination des peintres et des poètes est fortement colorée par la nostalgie du XVIII^e siècle, Verlaine et Nouveau semblent ressusciter le même personnage rêveur et son univers incertain, en faisant de Pierrot une créature timide et délicate. Leur Pierrot oscille en effet entre fête et mélancolie, tremblant comme une flamme dans un monde hésitant entre *chansons* et *sanglots* :

*« Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,
Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres.
Et sangloter d'extase les jets d'eau... »³³*

³³ VERLAINE Paul, *Clair de lune* in *Fêtes galantes*, Gallimard, 1970, p. 97.

Initialement, Verlaine utilise dans *Les Fêtes galantes*, recueil publié en 1869, le personnage de Pierrot d'une façon très traditionnelle. Il le replace en effet dans le cadre des fêtes galantes et des parcs à la Watteau. Le ton élégiaque d'un poème tel que *Clair de lune* rappelle les compositions du peintre. D'ailleurs, dans *La Gazette rimée* du 20 février 1867 où le poème est publié pour la première fois, il porte le titre de *Fêtes galantes* et comporte au premier vers de la strophe trois une variante : « *Au calme clair de lune de Watteau.* » Le recueil de Verlaine est d'ailleurs une constante évocation du monde féerique du peintre. Chez ce dernier, comme chez le poète, la fête est avant tout nocturne ; elle se compose de sérénades au son de la mandoline ou du tambourin. Ses protagonistes, abbés, et marquis emperruqués, marquises poudrées et mouchées, bergères galantes, sont directement empruntés au XVIII^e siècle. Bien souvent, il est difficile de dire si ces personnages sont réels, s'ils ne sont que des masques de carnaval ou des rôles tenus par des comédiens. Véritables tableaux vivants, les fêtes de Verlaine comme celles de Watteau se fixent sur le papier ou la toile par touches imprécises et multiples comme autant d'*instants* fugitifs

et *heureux*³⁴. La fête est le lieu privilégié du bonheur précaire sur fond de scènes galantes : pour le poète, ce sentiment apparaît toujours figé dans un passé désuet fait de *mouchoirs de dentelle, de vestes de brocart, de mains gantées et de nuques blanches découvertes*³⁵ et il s'apparente souvent à un érotisme teinté de marivaudage et de galanterie. La présence de Pierrot, rêveur idéaliste, ou du thème – associé au personnage – de l'ombre lunaire mystérieuse donne à imaginer une fête qui pourrait être réelle mais demeure issue d'un songe. Dans ces fêtes, dont on ne sait vraiment si elles sont le fruit d'un rêve éveillé ou d'un fantasme de la réalité, Pierrot apparaît de façon récurrente, tour à tour personnage de carnaval ou rôle de *commedia dell'arte*. Il est en cela conforme à l'image qu'en donnait Debureau, hésitant entre la vie et la pantomime. Les thèmes du marivaudage, de la *fausse confiance*, les jeux d'ombres et d'apparences, de masques et de déguisements, coïncident également avec la tradition du personnage. Le Pierrot des *Fêtes galantes* est un être sorti d'un rêve mais dont le matérialisme étonne parfois :

³⁴ VERLAINE, *En patinant* in *Fêtes galantes*, op. cit., p. 107. *FG* : *Fêtes galantes*.

³⁵ VERLAINE, *Cortège* in *FG*, op. cit., p. 104.

« *Pierrot qui n'a rien d'un Clitandre*
Vide un flacon sans plus attendre
Et, pratique, entame un pâté. »³⁶

Il a encore partie liée avec le personnage des pantomimes et du carnaval. Le poète le représente toujours comme un personnage ou un masque ; il n'a cependant pas encore, comme le fera le personnage incarné par Debureau, occulté totalement les autres personnages de la pantomime.

L'évolution du personnage devient pourtant perceptible : tout d'abord, les fêtes du recueil sont toujours empreintes de mélancolie ; lumières et costumes, d'autre part, laissent de plus en plus place à l'ombre. Le *sanglot* se mêle à la *chanson*, la *beauté* devient indissociable de la tristesse. Le masque, tantôt synonyme de fête, laisse désormais augurer d'une autre réalité plus triste ou plus inquiétante : « [les] *yeux* [d'Arlequin] *luisent sous son masque* »³⁷ et ceux de Colombine sont « *pervers* »³⁸. Le thème des fêtes galantes s'apparente ainsi, chez Verlaine, à celui du masque, du jeu de dupes : sur ces fêtes, toujours nocturnes,

³⁶ VERLAINE, *Pantomime* in *FC*, op. cit., p. 98.

³⁷ VERLAINE, *Colombine* in *FC*, op. cit., p. 118.

³⁸ Idem.

pèse la menace d'une mélancolie. Dans cet univers finissant, les personnages de la *commedia dell'arte* paradent comme les témoins d'une *fête possible et impossible à la fois*, mélange subtil de rires et de larmes, *équilibre déséquilibré* entre la gaieté et le désespoir qui fait écho aux représentations de Picasso ou d'Apollinaire. Les masques de Verlaine « *n'ont pas l'air de croire à leur bonheur* ». ³⁹ Les déguisements fantasques, les costumes colorés du carnaval tranchent avec la pâleur empruntée à la lune, comme dans *Clair de lune* ou *Mandoline*, qu'il s'agisse d'ailleurs de la blancheur d'une nuque (*Les Ingénus*) ou celle d'un cygne (*A Clymène*). Cette pâleur lunaire annonce une pâleur plus tragique, celle de la mort dont la menace pèse toujours sur la fête :

« *Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux formes tout à l'heure ont passé .* » ⁴⁰

Dans les poèmes de la fin du recueil, la fête semble devoir cesser : les masques disparaissent, les silhouettes du début se

³⁹ VERLAINE, *Clair de lune* in *FG*, op. cit., p. 97.

⁴⁰ VERLAINE, *Colloque sentimental* in *FG*, op. cit., p. 122.

sont transformées ; légères et fugaces tantôt, elles revêtent désormais un caractère fantomatique :

*« Leurs yeux sont morts (...)
Dans le parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé. »⁴¹*

Le poème *Colloque sentimental*⁴², articulé autour d'un échange verbal entre deux *ombres*, est, à ce titre, très significatif. Son ton oscille entre nostalgie et désespoir. Alors que le ton des questions et des exclamations du premier interlocuteur est encore empreint de nostalgie, les réponses laconiques, sèches et sans appel, du second ne laissent plus d'espoir ; au souvenir d'un passé heureux répond un présent *solitaire et glacé* :

*« - Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
- L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir. »⁴³*

⁴¹ VERLAINE, *Colloque sentimental* in *FG*, op. cit., p. 122.

⁴² Certes, le poème ne met pas directement en scène la figure du Pierrot mais ces *spectres du passé* font irrésistiblement penser au Pierrot de *Jadis et naguère* : « *Son spectre nous hante aujourd'hui mince et clair.* »

⁴³ VERLAINE, *Colloque sentimental* in *FG*, op. cit., p. 122.

Entre les parcs de *Clair de lune* ou de *A la promenade* et celui de *Colloque sentimental*, seule la lumière diffère. Le clair de lune et les lueurs d'un pâle soleil éclairent encore les deux premières scènes, étirant les ombres et conférant aux personnages l'allure de silhouettes légères et évanescentes. Et si ces silhouettes ne *croient pas à leur bonheur*, elles conservent encore le goût de la fête, même si celle-ci se teinte de mélancolie. Au contraire, la scène de *Colloque sentimental* apparaît sombre ; aucune lueur, pas même d'espoir, ne transparait, comme en témoigne le croisement des champs lexicaux de la nuit, de la mort et du silence. A l'image du Pierrot des pantomimes de Debureau, les fêtes galantes de Verlaine deviennent muettes : les chansons en *mode mineur* cèdent la place à des paroles à peine audibles qui se perdent dans la nuit :

« *Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.
(...)
Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles.* »⁴⁴

⁴⁴ VERLAINE, *Colloque sentimental* in *FG*, op. cit., p. 122.

Personnage du crépuscule, à mi-chemin entre le monde des vivants et celui des morts, fils lumineux de l'obscurité, Pierrot apparaît comme le premier maître de cérémonie de ce monde de transition : il demeure toujours le bon vivant de la tradition, mari trompé, glouton de commedia dell'arte ; mais, sous l'influence de Debureau, sa silhouette se fantomatise. Son mutisme et sa mélancolie semblent dire son inadaptation au monde des vivants tout comme celle de l'artiste ; ses pantomimes n'ont plus rien de commun avec les élans du cirque : muets, ralentis, ses mouvements sont épurés, désincarnés, comme s'ils allaient cesser.

2-1-2-4 Le personnage impassible et raffiné

Ainsi, le personnage se détache résolument de son aïeul italien : même si les éléments qui le constituent sont en fait un lointain héritage du personnage de la commedia dell'arte, Pierrot abandonne le caractère lourdaud qui lui était jusque-là attaché. Sous l'influence de Watteau et de Debureau d'abord, il glisse insensiblement du statut d'éternel amoureux éconduit de

la tradition au rang de personnage solitaire. De même, il délaisse sa niaiserie et sa gloutonnerie originelles pour devenir la créature timide et délicate que l'imagination de peintres et des artistes du XVIII^e siècle a consacrée. Pierrot est bien comme le décrit la chanson : un rêveur idéaliste, un personnage lunaire à la tristesse impassible. Sa distraction l'écarte des vivants⁴⁵, Starobinski dit de lui qu'il est « *un déserteur de la vie* ». ⁴⁶ Il semble appartenir à un autre monde, un monde passé ou un monde de rêves. La présence de Pierrot dans les poèmes de Verlaine témoigne bien de cette appartenance ; elle indique l'aveu d'un lendemain de fête, la proximité d'un âge d'or, l'éloignement d'une intimité perdue. Le Pierrot de la tradition était un personnage comique ; celui de Verlaine est un masque qui tombe, révélant lassitude et douleur. Tout, dans ces scènes, évoque un monde agonisant : la *tristesse* affleure sous les *déguisements*⁴⁷, les attributs de la fête semblent fanés à l'image de ces *éventails* et de ces *mouchoirs de dentelle froissés*⁴⁸, toutes les perceptions s'affadissent qu'il s'agisse de la *faible odeur des*

⁴⁵ Dans *Les Enfants du paradis*, Debureau-Pierrot semble toujours se tenir à l'écart de la vie : sur les tréteaux où son père le présente, face à Nathalie qu'il ne peut aimer, face à ses enfants qu'il ne voit pas.

⁴⁶ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 79.

⁴⁷ VERLAINE, *Clair de lune* in *FC*, op. cit., p. 97.

⁴⁸ VERLAINE, *L'Allée et Cortège* in *FC*, op. cit., p. 100 et 104.

*roses*⁴⁹ ou de la *mollesse* des *ombres*⁵⁰, *les tambourins* eux-mêmes sonnent *la fuite des heures*⁵¹. Dans ce monde de fête *en sourdine*⁵², chaque chose appelle à la mort, à une *exquise mort*⁵³, même et surtout *l'indolence*⁵⁴ et le caractère *extatique*⁵⁵ de ces scènes. Au milieu de ces mouvements ralentis ou figés, le thème de la procession nocturne, de la parade finale se fait récurrent. Il signale en fait la fin annoncée de la fête et la dispersion consécutive des convives. La parade nocturne dit une fête dont les flonflons s'estompent, elle apparaît comme l'image paradoxale d'une fête qui se meurt ; elle marque le passage du monde de la réalité, de la gaieté, vers celui de l'au-delà.

Saltimbanque et artiste apparaissent ainsi comme des êtres de transition entre ces deux mondes. Des farandoles mélancoliques des *Fêtes galantes* (1869) aux danses macabres de son Pierrot de *Jadis* (1881), Verlaine esquisse un monde entre chien et loup, un monde hésitant qui oscille entre le jour et la nuit, entre les ténèbres et l'aube, un univers finissant, *fin-de-*

⁴⁹ VERLAINE, *Cythère* in *FG*, op. cit., p. 110.

⁵⁰ VERLAINE, *Mandoline* in *FG*, op. cit., p. 113.

⁵¹ VERLAINE, *Le Faune* in *FG*, op. cit., p. 112.

⁵² C'est précisément le titre de l'un des poèmes du recueil *Les Fêtes galantes*, op. cit., p. 121.

⁵³ VERLAINE, *Les Indolents* in *FG*, op. cit., p. 117.

⁵⁴ L'indolence apparaît doublement : outre la nonchalance du rythme de ces poèmes, un réseau lexical se tisse autour de ce thème.

⁵⁵ Le mot *extase* revient à trois reprises dans le recueil.

siècle, dans lequel l'artiste semble avoir définitivement perdu sa place ; l'au-delà du Pierrot de Verlaine est un au-delà à venir : c'est de cet au-delà qu'une quarantaine d'années plus tard, les saltimbanques de Picasso et d'Apollinaire sembleront revenir.

Dans ce monde finissant, la création de la figure du Pierrot permet à l'artiste de substituer à sa propre image défaillante une image, tout aussi hésitante et affaiblie, mais ô combien dramatisée, celle du Pierrot.



DECADENCE
ET
PERVERSION

*« Encore un de mes pierrots mort ;
Mort d'un chronique orphelinisme ;
C'était un cœur plein de dandysme
Lunaire, en un drôle de corps. »*

Jules Laforgue

P*ierrot lunaire* n'est plus. Verlaine a scellé sa disparition : transfigurant sa pâle silhouette à la Watteau, il a fait de lui un fantôme. *Pierrot fin-de-siècle*¹ semble déjà lui succéder. Déjà, le Pierrot de Verlaine porte en germe tous les traits du personnage décadent qu'il ne va pas tarder à devenir : au raffinement succédera l'artifice, au silence l'impuissance, à l'impassibilité la cruauté et à l'ambiguïté

¹ C'est le titre du livre de Jean de Palacio consacré au personnage : *Pierrot fin-de-siècle*, Séguiet, 1990.

le diabolisme et la perversion. Et tandis que le mime hante les tréteaux des théâtres et la littérature de cette fin-de-siècle, se rassemble, un peu partout, dans des loges de foire, dans les entresorts des cirques, la cohorte de monstres, phénomènes de foire, saltimbanques perverses... Alors que le siècle vit ses derniers instants, Pierrot devient la figure emblématique d'un monde finissant : sa personnalité recèle toutes les craintes et les inquiétudes de ses contemporains ; tous les thèmes décadents trouvent en Pierrot – et dans une autre mesure dans les représentations de la foire – un nouvel écho. Certains, incessamment repris, comme la prolifération du Pierrot – ou des phénomènes de foire –, sa mort ou la mutilation des corps que l'on exhibe, s'apparentent ainsi au morcellement décadent ; la solitude du mime et son mépris des autres font, d'autre part, de ce personnage nocturne, familier de la lune, un double possible du dandy décadent ; enfin, l'androgynie du Pierrot, célibataire malmené par les femmes, illustre les thèmes de la perversion et l'inversion.

L'artiste décadent explore, grâce à Pierrot, les arcanes de son inconscient ; il est à la fois paradoxal et infiniment signifiant de constater que c'est à cet être *désincarné* et immatériel qu'incombe la tâche d'*incarner* un monde qui est sur le point de

mourir. Le choix de Pierrot comme double du dandy décadent témoigne en outre de la propension de l'artiste fin-de-siècle au narcissisme. Il n'est guère question du public, comme si finalement tout se passait entre Pierrot et lui-même, entre l'artiste et son inconscient, dans une sorte de tête-à-tête paroxystique et cathartique. Les artistes décadents ont volontairement inversé toutes les qualités du *rêveur lunaire*, innocent et glouton ; mais, leur plus grande trouvaille est d'avoir poussé à l'excès, à l'outrance même la noirceur de cet homme de paille. L'outrance qui caractérise la création artistique trouve en Pierrot un parfait moyen d'expression et dans le même temps une sorte d'autoparodie, sur le mode de l'humour noir. Et *notre ami Pierrot* d'incarner tous les fantasmes et les obsessions de cette fin de siècle comme s'il avait été naturel de confier à un être malade le soin de représenter un monde moribond. Victime expiatoire de la décadence, Pierrot va aller jusqu'au bout cette expérience, jusqu'au bout de la névrose et de l'échec.



2-2-1 LE DANDY ET LE PIERROT

2-2-1-1 Le raffinement

Pierrot fin-de-siècle présente, il est vrai, d'étranges similitudes avec le dandy décadent tel que le dépeint par exemple Huysmans dans *A Rebours* (1884). Pierrot devient même une sorte de double outré du héros décadent.

Comme lui, Pierrot se détourne de la société. Alors que le dandy romantique, individualiste, « *avait besoin des autres pour s'affirmer dans la rupture et l'opposition,* »² le dandy fin-de-siècle nie, quant à lui, la société et sa « *démarche repose uniquement sur le mode du paraître.* »³ Comme lui, Pierrot vit en marge d'une société dont il se méfie voire qu'il méprise. « *Le mot dandysme n'est pas français. Il restera étranger comme la chose qu'il exprime.* »⁴ Or, si le dandy est anglais, le Pierrot est italien. Un glissement s'est, semble-t-il, opéré entre le

² PEYLET Gérard, « *La Métamorphose du dandysme dans "A rebours"* » in BSJKH, n° 82, 1989, p. 33.

³ Idem.

⁴ BARBEY D'AUREVILLY, *Du dandysme et de Georges Brummel*, 1845, p. 95, Editions Plein Chant, 1989.

tempérament sanguin du Pierrot glouton et celui plus flegmatique du Pierrot. Un autre glissement, social celui-là, a fait passer Pierrot du statut de paysan à celui d'aristocrate raffiné. Chez Laforgue, il porte le titre ironique de Lord Pierrot, qui résume assez bien ses origines diverses. En outre, l'élégance du personnage va au-delà d'une simple recherche du bon goût vestimentaire ; elle indique l'appartenance à une race supérieure :

« Le dandysme n'est (...) pas (...) un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Les choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. »⁵

Le Pierrot, comme son alter ego, le dandy, a rejoint *cette caste hautaine* : l'un comme l'autre ne peut se compter au rang des *mortels vulgaires*. Le vêtement du dandy n'est en fait que la manifestation de cette *aristocratie de l'esprit*. Or, l'image du Pierrot, ancrée dans un passé suranné, possède, elle aussi, ce raffinement qui peut sembler anachronique. Les comparatifs utilisés à l'égard de Pierrot sont à ce titre éloquents : mignon

⁵ BAUDELAIRE, *Le Dandy* in *Critique d'art* (1861), *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 710.

d'Henri III, selon Max Jacob, petit maître, pour Emile Vitta... Pierrot semble avoir la nostalgie de l'Ancien Régime, d'une élégance simple et sans ostentation.

Ainsi, « *la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est, en effet, la meilleure manière de se distinguer.* »⁶ Cette remarque semble également s'adresser au Pierrot. La blancheur de Pierrot est, à double titre, une marque de cette élégance aristocratique. En effet, d'une part, le blanc apparaît comme le symbole de la noblesse ; d'autre part, quoi de plus simple, de plus sobre, et de meilleur goût que le costume blanc du mime ? Le Pierrot⁷ d'Albert Giraud devra limiter au blanc son maquillage et délaissier les couleurs trop voyantes :

*« D'un rayon de lune fantasque
Luisent les flacons de cristal
Sur le lavabo de santal
Du pâte dandy bergamasque
(...) »*

⁶ BAUDELAIRE, *Le Dandy*, op. cit., p. 710.

⁷ Annexe 23: Les motifs du maquillage et du miroir sont souvent présents en peinture également, comme en témoigne *Lui* de Mossa qui ressemble étrangement au Pierrot dandy de Giraud.

*Mais le seigneur à blanche basque,
Laisant le rouge végétal
Et le fard oriental,
Maquille étrangement son masque
D'un rayon de lune fantasque.»⁸*

Pierrot atteint idéalement cette simplicité absolue de l'apparence dont parlait Baudelaire : la blancheur du costume a envahi son visage.

2-2-1-2 L'éloge du maquillage

Mais cette simplicité qui se voudrait naturelle est en fait le résultat d'un travail. Le dandy exècre le naturel et le réel. Des Esseintes veut ainsi recréer, dans sa maison de Fontenay-aux-Roses, une *nature artificielle*. Le raffinement va devenir l'instrument de cette recreation, le corps, au contraire, parce qu'il incarne le naturel, sera un obstacle à cette recreation. Il rassemble en effet à lui seul toutes les limites humaines : symbole des contingences de ce monde, menacé par la dégénérescence, le corps est un obstacle insurmontable à

⁸ GIRAUD Albert, *Pierrot dandy* in *Pierrot lunaire*, 1884, Sirène, 1991, p. 12.

l'évasion. Les monstres des foires sont représentatifs de cette aliénation de l'homme par le corps. Ainsi, leur corps morcelé, hybride ou déformé dit une nature faillible, capable de faire de l'homme moins qu'un animal ; d'ailleurs, animaux et monstres sont souvent exhibés ensemble. Le monstre est même réduit à un objet, « quelque chose » qu'il faut payer pour voir : « *on pénètre là-dedans comme des sous dans une tire-lire.* »⁹ Le corps des phénomènes de foire n'est, pour le décadent, qu'une amplification de la monstruosité de son propre corps, amplification que l'artiste – pourtant fasciné – réalise comme un exutoire. Alors que les romantiques parvenaient encore à sublimer le corps ou à le dépasser dans l'effort artistique, les artistes de cette fin de siècle n'aspirent désormais qu'à s'en débarrasser, par la matérialisation à outrance – il sera exhibé dans les foires – ou par la dématérialisation – ce sera Pierrot.

Le dandy semble avoir réalisé, à travers Pierrot, le désir de s'absenter d'un corps devenu gênant. A force d'artifices, le corps de Pierrot disparaît : il disparaît d'abord derrière l'ampleur de son costume mais aussi derrière la farine de son visage. Sans épaisseur, sans couleur, il n'est défini que par une accumulation

⁹ MAHALIN Paul, *Les Monstres de Paris*, 1880, Dentu, p.11.

de blancheurs cernées de noir. Son corps n'est qu'une vaste ligne prolongée par l'ampleur de ses mouvements. Il a perdu toute matérialité.

Le dandy décadent ne recherche pas autre chose que l'artificiel, l'anti-nature et ne l'obtient que par la recombinaison artificielle qui aboutit à des sensations plus fortes que la nature elle-même. L'art, comme le maquillage, peut aider à l'élaboration de cette pseudo-physis plus satisfaisante, plus jouissive que la nature – qui, elle, produit des monstres. Or, le Pierrot permet au dandy décadent de reconstruire une image exacerbée de lui-même qui ressortit à une thématique décadente : que le dandy fasse l'éloge du maquillage, il choisira le visage blanc de Pierrot ; qu'il se considère comme un esthète, il se peindra en personnage de théâtre.

2-2-1-3 Du blanc au noir

Cette blancheur, comme le souligne Jean de Palacio, est contagieuse ; elle est avant tout le signe de reconnaissance d'une humeur cardinale. Du point de vue physiologique, la pâleur est le symptôme d'une humeur flegmatique :

« [Le phlegme] rend l'homme endormi, paresseux et gras, ayant trop tôt les cheveux blancs.

(...)

[Les hommes phlegmatiques] ont la face blanche, et quelquefois plombine, et livide. »¹⁰

Le visage fariné et le costume de Pierrot seraient en quelque sorte la métaphore de cette humeur qui caractérise également le dandy *lymphatique et pâle*. Qu'on évoque le Brummel peint par Barbey d'Aurévilly – lymphatique et nerveux – ou Des Esseintes, le dandy, comme l'astre de la nuit, est éteint :

« Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. »¹¹

Dans la théorie des tempéraments, l'humeur flegmatique coïncide donc d'une part avec la couleur blanche, d'autre part avec l'élément froid et humide, enfin avec une certaine apathie. Pierrot se retrouve ainsi exilé dans des décors pluvieux, aquatiques, plus proches de ceux de l'Angleterre que de l'Italie

¹⁰ PARE Ambroise, *Introduction ou entrée pour parvenir à la vraie connaissance de la chirurgie* (1572), p. 19.

¹¹ BAUDELAIRE, *Le Dandy*, op. cit., p. 712

dont le mime était originaire. Mais, cette apathie n'est pas, chez Pierrot, immuable ; elle cohabite souvent, comme chez le Dandy fin-de-siècle, avec une certaine nervosité, une souffrance constitutionnelle :

« (...) un seul rejeton vivait, le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes.

Par un singulier phénomène d'atavisme, le dernier descendant ressemblait à l'antique aïeul, au mignon, dont il avait (...) l'expression ambiguë, tout à la fois lasse et habile.

Son enfance avait été funèbre. Menacée de scrofules, accablée par d'opiniâtres fièvres, elle parvint cependant (...) à franchir les brisants de la nubilité, et alors les nerfs prirent le dessus... »¹²

Pierrot et Des Esseintes sont rongés tous deux par la morsure de la bile noire que désigne d'ailleurs le sens littéral de *mélancolie* :

¹² HUYSMANS Joris Karl, *A Rebours*, Gallimard, 1977, p. 78.

« (...) [la bile noire] peut surabonder, se déplacer hors de son siège naturel, s'enflammer, se corrompre. Il en résultera diverses maladies : épilepsie, folie furieuse (manie), tristesse, lésions cutanées, etc... »¹³

La mélancolie est donc le dérèglement de la production de cette bile. La rate, de couleur sombre, devient le siège de cette bile et, selon une correspondance déjà établie pour les autres humeurs, on lui associe le sec, le froid, la terre, l'âge présénile et l'automne : ce Pierrot-là erre dans des décors hivernaux, au milieu de cimetières. La combinaison de ces deux humeurs se réalise parfaitement tant chez le dandy fin-de-siècle que chez le Pierrot dans une dialectique nouvelle. Cette dernière oppose en apparence le blanc – du costume et de l'innocence associée – au noir – de l'âme tourmentée –, l'humeur cardinale à l'humeur mélancolique. En fait, elle rend compte de la contradiction fondamentale du personnage, seule capable de le définir : le calme et l'apparente apathie ne servent qu'à révéler l'agitation intérieure permanente, le masque de farine, livide, au rictus figé, n'est là que pour mieux souligner sa profonde douleur, voire sa

¹³ STAROBINSKI, « Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900 » in *Acta psychosomatica*, n° 3, 1960, p. 12.

folie. Dans ces conditions, le dérèglement ne peut qu'être que total puisqu'à l'altération des humeurs s'ajoute la perversion de l'humeur altérée ; le trop blanc révèle le trop noir :

« Mais avant tout aime et cultive
 La gamme adorable des blancs ;
 Dans leurs frissons calmes et blancs
 Dont une ivresse malade.

Leur fausse innocence perverse,
 Où, pourpre entre tant de candeurs,
 Le rêve d'un bout de sein perce,
 Est un poème d'impudeurs ! »¹⁴

Ce poème de Lorrain, intitulé *Évangile selon Joris-Karl Huysmans*, s'adresse à Des Esseintes et au lecteur qu'il voudrait le voir imiter ; il indique clairement l'ambiguïté du blanc qui révèle ici *l'ivresse malade*, *la fausse innocence perverse*, une mélancolie pathologique : sous le visage impassible de la blancheur apparaît toute l'horreur de la perversion.

¹⁴ LORRAIN Jean, *Les Griseries*, 1887, Tresse & Stock, p. 116.

2-2-1-4 De la mélancolie à la névrose, Pierrot le fou

Peut-être convient-il, avant de poursuivre, de définir quelques-uns des termes récurrents, concernant la symptomatologie de la mélancolie. Guy Sagnes donne, dans *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, quelques précisions utiles : au bas de l'échelle se trouve la morbidesse, sorte de « *languueur abandonnée* »¹⁵, « à l'autre extrémité de la gamme du mal, (...) quand l'être entier est altéré par ce qui ne fut d'abord que la courbe gracieuse d'un laisser-aller, règne l'hypocondrie [qui] relève exclusivement de la médecine. »¹⁶ Guy Sagnes distingue la mélancolie qui est un état recherché, un « *signe de distinction du cœur et d'élévation de l'esprit* »¹⁷ :

« Plus intérieurement que la morbidesse, qui n'est que la grâce d'une pose, moins définitivement pesante que l'hypocondrie, qui est dérèglement physiologique, la mélancolie,

¹⁵ SAGNES Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Colin, 1969, p. 44.

¹⁶ Idem, pp. 45- 46.

¹⁷ FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues* in *Œuvres complètes*, Seuil, 1964, p. 311.

de Gautier à Baudelaire, et de Chateaubriand à Barrès, est en définitive une qualité de l'âme. Même dans son acception la plus sombre, elle est plutôt une lassitude qu'un manque de foi. Dans sa note la plus haute elle est l'appel impatient d'une perfection. »¹⁸

Deuxième distinction importante : l'ennui et le spleen. Le premier est un sentiment, le second une sensation « *qui se manifeste toujours intérieurement et parfois avec violence* »¹⁹ ; il se rapprocherait en cela de l'hypocondrie mais, contrairement à celle-ci, n'est qu'un état passager. Sagnes le décrit « *comme un ennui qui colle à la peau parce que le mot apportait du brouillard avec lui.* »²⁰

La troisième et dernière distinction fondamentale concerne la mélancolie et l'ennui :

« Au sens le plus général, s'ennuyer c'est souffrir une absence, et en ressentir une souffrance si lourde qu'elle ne laisse plus la force ou le goût de rêver, comme la mélancolie, à ce que

¹⁸ SAGNES Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 60

¹⁹ Idem, p. 61

²⁰ Ibidem, p. 65

serait la douceur de la vie correspondante. L'ennui est un état de vide morne. La mélancolie laisse subsister une ouverture sur le passé ou l'avenir ; l'ennui est un noir naufrage dans le présent. »²¹

Ces distinctions établies, il devient plus aisé de retracer l'évolution de la mélancolie chez le saltimbanque ou le Pierrot. Fantasio, le héros de Musset, s'ennuie : son désir ne trouve pas d'objet. Son travestissement va lui permettre d'investir une rôle, de devenir utile. Les Pierrots de Verlaine, eux, dans les *Fêtes galantes*, sont touchés par la douce morbidesse dont parle Guy Sagnes. Nonchalance des mouvements, lenteur caractéristique de la pantomime, regard perdu dans le vague, attitude rêveuse, le personnage entier semble s'abandonner à la langueur, une langueur aristocratique qui correspond bien à cette élévation de l'âme dont il était question plus haut. Son attitude tout abord signale à elle seule l'*habitus* mélancolique :

« La lenteur, la pesanteur font partie des attributs les plus constants du personnage mélancolique, quand il n'est pas

²¹ SAGNES Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 70.

voué à l'immobilité la plus complète. (...), le pas lent est l'un des grands signes de l'habitus mélancolique.»²²

Son corps toujours en mouvement dit son inconstance, son incapacité à se fixer sur l'action : les mouvements frénétiques alternent avec l'affaissement du personnage, Pierrot hésite entre le *negotium* et l'*otium*²³, entièrement livré à l'inertie de son corps de pantin, abandonné à sa propre incapacité à se fixer sur aucun objet. Cette douce mélancolie révèle en fait, comme nous l'avons vu plus haut, la nostalgie d'un passé perdu, comme la vague tristesse d'un lendemain de fête. Pierrot-Debureau, le coude suspendu dans l'air, la poitrine soulevée par un soupir, peut apparaître comme l'une des figures de cette mélancolie. Il faut attendre Baudelaire pour trouver, associé au thème des saltimbanques, le motif de l'ennui. Vide, absence, resserrement, atonie, sentiment d'échec, l'ennui baudelairien traduit une insatisfaction et une déception profondes, insatisfaction de soi-même, déception vis-à-vis du monde extérieur. Le vieux saltimbanque incarne physiquement cet ennui même si le mot n'est jamais prononcé dans le poème : affaissement, échec,

²² STAROBINSKI Jean, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, p. 19.

²³ Les termes sont repris au *De tranquillitate animi* de Sénèque et cités par Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne...*, Champion, 1998.

impuissance, absence de plaisir, tristesse, solitude en sont ici les synonymes déguisés. Baudelaire est à la charnière de deux époques : certes, le temps de la douce mélancolie est révolu, l'ennui ne se guérit plus dans le travestissement, ne disparaît plus dans l'ivresse de l'Idéal ; mais, chez le poète, *Spleen répond* encore à *Idéal* : « *Tout enfant, j'ai connu deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux.* »²⁴ En cette fin de siècle, il n'est plus question que d'horreur de la vie. L'ennui devient une maladie ; Guy Sagnes parle d'hypocondrie. Norbert Jonard parle d'une maladie de la vie morale dont le symptôme le plus évident serait le sentiment d'ennui :

« Une nausée universelle devant les insuffisances de ce monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins. Elle se manifeste chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous-mêmes par de solitaires et bizarres névroses. La rage meurtrière des conspirateurs de Saint-Petersbourg, les livres de Schopenhauer, les furieux incendies de la Commune et la

²⁴ BAUDELAIRE, *Mon Cœur mis à nu* in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 703.

misanthropie acharnée des romanciers naturalistes — je choisis avec intention les exemples les plus disparates — ne relèvent-ils pas un même esprit de négation de la vie qui, chaque jour, obscurcit davantage la civilisation occidentale ? »²⁵

L'ennui coïncide donc avec une crise des valeurs, ce n'est là guère surprenant. Ce qui apparaît novateur chez ces auteurs de la fin du XIX^e siècle, c'est leur façon d'appréhender l'ennui. Les romantiques en avaient fait un mal de l'âme, la Décadence l'élève au rang de maladie mentale²⁶. Le discours littéraire se médicalise, la terminologie de l'ennui se précise : ennui normal, ennui pathologique²⁷, hypocondrie, nervosisme ou névrosisme²⁸, épuisement nerveux, neurasthénie²⁹, névrose³⁰ enfin :

« Aujourd'hui René n'est plus mélancolique ; il est morne et il est âprement pessimiste. Il ne doute plus, il nie ou même ne se soucie plus de la vérité. (...) Sa volonté est morte. Il ne se réfugie plus dans la rêverie ou dans quelque amour

²⁵ BOURGET Pierre, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, 1884-85, cité par N. Jonard, dans *L'ennui dans la littérature*, op. cit., p. 182.

²⁶ Annexe 33 : *Éloge de la folie* de Mossa.

²⁷ H. le SAVOUREUX, 1914.

²⁸ Dr BOUCHUT, 1860.

²⁹ Dr L. BOUVERET, 1890

³⁰ Le terme apparaît en 1785 en France ; il est dérivé de l'anglais *neurosis* et recouvre des affections allant de l'hystérie à la psychasthénie.

emphatique, mais dans les raffinements littéraires ou dans la recherche pédantesque des sensations rares. René n'est malade que d'esprit : à présent il est névropathe. Son cas était surtout moral ; il est aujourd'hui surtout pathologique. »³¹

La fin du siècle inaugure donc le temps de la *maladie de la volonté*, maladie qui pourrait se caractériser tout d'abord par une impuissance à être et à faire, doublée d'une désillusion totale. La timidité et sa mélancolie du Pierrot fin-de-siècle se sont ainsi muées en absence totale de volonté ; il est d'une lâcheté malade, dans *L'héroïque imposture* de Céard :

*« Pour Pierrot, tout se change en douleur
(...) il trouve incessamment des motifs d'épouvante
Jusqu'au moindre bruit, tout, lui devient cauchemar... »³²*

...si bien qu'il doit consulter un médecin qui lui conseille le suicide³³. Dans *Pierrot Narcisse* de Giraud, il souffre « *du mal*

³¹ LEMAÎTRE Jules, 1885, cité par N. Jonard, *L'Ennui dans la littérature*, op. cit., p. 192.

³² CEARD Henry, *L'Héroïque imposture*, en annexe de *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., de J. de PALACIO, p. XIII.

³³ Idem, p. XVIII. *Annexe 34 : Pierrot s'en va* de Mossa.

obscur de ne pas être aimé. »³⁴ Chez Giraud encore, il s'ennuie³⁵ et, aux prises d'un « *triste désert mental* »³⁶, et il se *suicide* en se pendant³⁷.

Ennui, perte de toute volonté, tendances suicidaires, cette maladie implique également une certaine complaisance de l'observateur-objet : l'artiste décadent trouve un plaisir malsain à observer le malade, qu'il s'agisse de lui-même ou d'un double³⁸. Enfin, cette névrose devient l'un des signes distinctifs de la supériorité artistique : d'où, pour les artistes qui revendiquent cet état et qui se sont exclus de tout milieu réel, la nécessité de trouver des compagnons de névrose. Pour Mallarmé, Laforgue, Verlaine, Huysmans, ce pourront être Hamlet³⁹, Pierrot ou Des Esseintes. « *L'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais dans le mal d'apparaître,* » disait

³⁴ GIRAUD, *Pierrot Narcisse* in *Héros et Pierrots*, 1898, Fischbacher, p. 219.

³⁵ GIRAUD, *Spleen* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 36. « *Le spleen fermente ainsi qu'un noir ennui* »

³⁶ GIRAUD, *Nostalgie* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 74.

³⁷ GIRAUD, *Suicide* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 42.

³⁸ Le même plaisir malsain qu'il y a à entrer dans les entresorts de foire et à admirer les monstres, comme s'il y avait une complaisance de l'échec, échec de la nature, échec de la vie ; on pense bien sûr à Des Esseintes.

³⁹ Hamlet et Pierrot sont souvent associés en cette fin-de-siècle ; leurs ressemblances sont grandes : même silhouette pâle et fantomatique, même goût pour les paysages nocturnes et macabres, même prédisposition à la fuite hors de la réalité, même tendance à la folie enfin...

Mallarmé. Ces *frères pâles* apparaissent comme des reflets déformés et amplifiés de la propre névrose des artistes, des « *masques littéraires d'une authentique névrose.* »⁴⁰ Ils endossent un triple rôle : avant tout, leur caractère excessif signale le passage de l'ennui à la maladie ; mais ils attestent également de l'autocomplaisance de ces artistes qui se plaisent à contempler, dans un personnage-miroir, leur propre souffrance⁴¹ ; enfin et surtout, ils incarnent paradoxalement un possible refuge à cet ennui pathologique puisqu'ils ne sont que des « raffinements littéraires », pour reprendre l'expression de Lemaître.

Ainsi, *Des Esseintes* ressemble à s'y méprendre au *Pierrot gamin* de Verlaine, même regard d'acier, même face pâle et émaciée, même allure de mignon ambigu, même apparence chétive et malade. Leur visage est pâle comme la mort, exsangue comme le siècle moribond qu'ils représentent :

« Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques, quelques hommes déclassés,

⁴⁰ JONARD, *L'Ennui dans la littérature*, op. cit., p. 195.

⁴¹ Je renvoie ici au texte de Starobinski, intitulé *La Mélancolie au miroir*, Julliard 1989, dans lequel il examine le double motif de la mélancolie et du miroir.

*dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie... Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences... »*⁴²

Dans une société de transition, le dandy romantique incarnait la dernière valeur possible, les *derniers feux* d'une société : sa tâche est encore constructive, donc *héroïque*. Le dandy décadent ne croit plus ni en ce rôle ni en cette tâche. Le Pierrot, lui, signale un degré supplémentaire dans cette évolution. Il est la figure même de l'échec du dandy décadent, de son renoncement, comme si le masque et le costume de Pierrot n'avaient été endossés que pour mieux le signifier : le blanc apparaît ici comme la couleur absente, celle de l'absence et de la solitude. La blancheur du mime dit son raffinement aristocratique mais aussi sa différence ; elle clame une névrose qui l'éloigne encore plus du commun des mortels ; elle signifie l'échec de Pierrot et surtout celui d'un artiste incapable de vivre en société, incapable de regarder dans le miroir une autre douleur que la sienne⁴³. Dans la relation triangulaire que

⁴² BAUDELAIRE, *Le Dandy*, op. cit., p. 711.

⁴³ Annexes 23

Baudelaire suggérait entre le public, le saltimbanque et le poète, le regard d'autrui, fût-il sadique et celui du saltimbanque, fût-il méprisant, avait encore une place face à l'ironie du poète. Désormais, l'artiste est en tête-à-tête avec sa propre image, un reflet déformé que lui renvoie un double imaginaire.



2-2-2 PIERROT ET L'AUTRE

2-2-2-1 Pierrot, le célibataire

Qu'il soit noir ou blanc, Pierrot est toujours seul : le blanc, celui d'une noce improbable, d'une initiation qui ne se terminera jamais⁴⁴, comme le noir, celui du deuil, signale la solitude de cet éternel exclu.

Au début de la tradition, Pierrot était déjà une victime désignée à l'avance : sa naïveté et son inconsistance le rangeaient dans le camp des boucs-émissaires. Si Don Juan apparaissait comme la victoire du célibataire, Pierrot, lui, représentait son échec. Or, la deuxième moitié du XIX^e siècle voit s'agrandir le cercle des artistes célibataires : Flaubert, Baudelaire, Goncourt, Maupassant... annoncent l'ère de la misogynie. Les Goncourt dénoncent ainsi, dès 1860, la souffrance de l'homme marié ! La fin du siècle consacre le célibat : le plus célèbre, peut-être d'entre eux, en tout cas, le plus solitaire, sera sans doute Des Esseintes, le héros d'*A Rebours* ; dans sa retraite de Fontenay, il mène une vie monacale, loin des

⁴⁴ Je renvoie ici à l'article « blanc » du *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1969, pp. 125-128.

hommes, loin des femmes. Pierrot, lui aussi, double du dandy fin-de-siècle, affiche son célibat. Tout comme pour les artistes ou les héros de cette fin de siècle, le célibat révèle la difficulté d'être homme, de se reconnaître charnel. Ce n'est pas un hasard, si les automates, les mannequins, les poupées de cire et les statues fleurissent dans l'univers de Pierrot, car le mime vit dans un univers privé de l'épaisseur du corps. Le monde de Pierrot est, à l'image de l'univers décadent, un monde factice, de carton-pâte et de cire. Dans cet univers factice, Pierrot semble avoir perdu tout désir charnel : sa virilité est remise en cause et il apparaît affaibli⁴⁵, anémié. Les pantomimes de l'époque le montrent en effet tout à tour veuf, célibataire : dans *Pierrot sceptique* de Hennique et Huysmans, la défunte Dame Pierrot est remplacée par deux mannequins. Mais Pierrot reste insensible comme si « rien ne [pouvait] échauffer ce corps glacial. »⁴⁶ Chez Félicien Champsaur, même constat d'impuissance de Pierrot sculpteur face aux femmes ; dans *Pierrot fumiste*, il renonce à honorer sa jeune femme pour lire le

⁴⁵ Annexe 23. Dans *Pierrot et sa poupée* de Mossa, le personnage est affaissé et tient entre ses mains une femme-poupée. Dans *Lui* au titre ambivalent, le personnage androgyne ressemble à s'y méprendre à un Pierrot féminisé, même vêtement trop ample (est-ce une robe ?), même maquillage outré, même coiffure en forme de calotte.

⁴⁶ HENNIQUE & HUYSMANS, *Pierrot sceptique*, 1881, E. Rouveyre, p. 26.

pornographe illustré ; à la fin de la pantomime, lorsque Pierrot, sous la pression de sa belle-mère et d'un médecin, se décide enfin à « *user de sa dernière nuit de mari* », c'est pour quitter Colombine :

« ... il l'éreinta d'amour comme un taureau, puis au matin, sifflotant, sifflotant comme si de rien ne se fût passé, il fit ses malles et partit pour le Caire, lui serrant la main, l'embrassant avec des larmes : *Je t'aimais bien ; tu aurais été la plus heureuse des femmes, mais on ne m'a pas compris. Te voilà veuve irremariable. Et il partit léger et ricanant, dansant dans son compartiment à chaque station.* »⁴⁷

L'acte sexuel fait du Pierrot de la pantomime de Laforgue un animal ; au contraire, le célibat ou l'abstinence lui confère une légèreté et une délicatesse sans pareil. La femme quant à elle ne peut s'épanouir dans son rôle de femme : tour à tour délaissée dans le mariage – elle est ironiquement *la plus heureuse des femmes* –, aimée brutalement – comme un taureau – ou abandonnée par son mari, elle devient veuve dans le mariage, c'est-à-dire inaccessible. Dans *La Rédemption de*

⁴⁷ LAFORGUE, *Pierrot fumiste*, 1903, Slatkine, 1979, p. 107

Pierrot, enfin, le mime se tourne vers une autre femme inaccessible, une statue de marbre⁴⁸ de la Sainte Vierge. L'intérêt de Pierrot pour les femmes inanimées⁴⁹ est complexe : d'une part, il révèle le désir d'une femme parfaite ; d'autre part, c'est cette perfection elle-même qui dénie à la femme le titre de femme réelle. Inaccessible comme la Vierge – on pense également à la *Vénus du Fou et de la Vénus* de Baudelaire –, artificielle et froide comme une poupée de cire, la femme ne peut être honorée par Pierrot. Simulacre de femme, elle ne peut faire l'objet que d'un simulacre d'amour car Pierrot ne s'intéresse pas réellement à ses attributs :

« Alors, d'honneur, vous n'êtes point femme ?
- Non. »⁵⁰

Pierrot refuse ainsi tout ce qui se rapporte à la féminité, à commencer par la fécondité : il hante les lieux déserts ou immatériels et son attention se porte souvent sur les symboles stériles que sont les cimetières ou la lune⁵¹. Ce sont en fait les

⁴⁸ On pense bien sûr à la pantomime des *Enfants du paradis*, Annexe 21.

⁴⁹ Annexe 23 & 33 : *Pierrot et sa poupée* et *Eloge de la folie* où Pierrot apparaît avec des poupées.

⁵⁰ HENNIQUE, *La Rédemption de Pierrot*, Ferroud, 1903, p. 33.

⁵¹ La lune est, en cette fin de siècle, une image de la femme froide et stérile qui se mire elle-même.

femmes frigides, distantes, qui intéressent Pierrot ; les autres et leurs rondeurs provocatrices constituent une forme d'agression pour lui. Léon Guichard qualifie le mime de *vestale mâle* ; pour Laforgue, s'il est un « *enfant de chœur* », il n'en est pas moins misogyne et condescendant :

*« Hélas ! Mais l'idée de la femme
Se prenant au sérieux encor
Dans ce siècle, voilà, les [les Pierrots] tord
D'un rire en déchirantes gammes ! »⁵²*

Le Pierrot de Laforgue ne doute pas de sa supériorité sur les femmes, lui qui devient « *la plus belle conquête que femme eût jamais faite.* » La source de cet anti-féminisme est à rechercher dans la doctrine bouddhique⁵³ :

*« Ainsi, pour mes mœurs et mon art
C'est la période védique
Qui seule à bon droit revendique*

⁵² LAFORGUE, *Pierrots* in *INDL*, 1885, Gallimard, 1979, p. 31.

⁵³ Bouddha enseignait à ses disciples de se méfier des femmes et de les fuir en toutes occasions, il les accepte de mauvaise grâce dans la communauté, prédisant alors que la vie de la doctrine serait alors réduite de moitié.

Ce que j'en « attelle à ton char ».

C'est comme notre Bible hindoue

Qui, tiens, m'amène à caresser,

Avec ces yeux de cétacé,

Ta joue, bien sans but, ta joue. »⁵⁴

Dans la poésie de Laforgue, les femmes que courtise Pierrot apparaissent elles aussi comme des simulacres de femmes, réduites à des attributs vides de sens :

« La femme n'est présente que grammaticalement parce que les noms et les adjectifs sont au féminin. Pas un prénom, pas un visage, pas une description qui donne une idée de la moindre présence physique. (...) »⁵⁵

Mais, qu'on ne s'y trompe pas, ce discours misogyne est, comme l'impuissance de Pierrot, encore une preuve de l'échec de Pierrot face aux femmes : pour lui, la femme est irrémédiablement autre, terriblement humaine, charnelle et la seule femme qui soit digne de lui, qui a « *tant besoin qu'on*

⁵⁴ LAFORGUE, *Locutions des Pierrots* in *INDL*, op. cit., p. 39.

⁵⁵ NATHAN Michel, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Hachette, 1974, p.74.

[l]'aime »⁵⁶ mais qui est incapable d'aimer, est une femme stérile qui lui ressemble – cette ressemblance est soulignée par maints auteurs, tels que Valade, dans A mi-côte (1874) – comme une sœur, la lune⁵⁷ :

*« Et je me console avec la
Bonne fortune
De l'aimée lune.*

Ô Lune, Ave Paris stella !

*Tu sais si la femme est cramponne (...) »*⁵⁸

Pierrot devient donc, en cette fin de siècle, au même titre que le dandy décadent, une figure inversée de l'homme : sensible à l'excès, foncièrement inadapté au monde, il incarne désormais la faiblesse du sexe fort.

⁵⁶ LAFORGUE, *La Mélancolie de Pierrot* in *Les Fleurs de bonne volonté*, 1886, Gallimard, 1979, p. 99.

⁵⁷ Chez Mossa, Pierrot aussi aime la lune et la lune est une chimère. *Annexe 33*.

⁵⁸ LAFORGUE, *Locutions des Pierrots* in *INDL*, op. cit., p. 41.

2-2-2-2 La femme fatale

Face à cette faiblesse, la femme, quant à elle, incarne à la fois la tentation et le danger. Pour mieux appréhender ceci, il nous faut remonter ici aux origines du mythe de la tentatrice. Il n'est pas une création de la fin du siècle. Pour Flaubert adolescent, déjà, la femme acrobate représente une sorte d'idéal : elle incarne l'essence même du désir et de la tentation ; issue d'un monde de rêves, elle est la magicienne capable d'allier la beauté, la grâce et l'impossible :

« Oh ! Comme j'aimais surtout la danseuse de corde, avec ses longs pendants d'oreilles qui allaient et venaient autour de sa tête, avec son gros collier de pierres qui battait sur sa poitrine ! Avec quelle avidité inquiète je la contemplais, quand elle s'élançait jusqu'à la hauteur des lampes suspendues entre les arbres, et que sa robe, bordée de paillettes d'or, claquait en sautant et bouffait en l'air ! Ce sont là les premières femmes que j'ai aimées. Mon esprit se tourmentait en songeant à ces cuisses de formes étranges, si bien serrées dans des pantalons roses, à ces bras souples, entourés d'anneaux qu'elles faisaient

craquer sur leur dos en se renversant en arrière, quand elles touchaient jusqu'à terre avec les plumes de leur turban. »⁵⁹

Dans *Novembre*, le jeune Flaubert réaffirme son goût pour la femme de théâtre, celle qui s'offre au regard, qui séduit en chantant ou en dansant ; le motif reviendra, on le sait, dans *Salomé* et *Salammbô* (1862). Pour le célibataire qu'était Flaubert, ces femmes représentent des corps désirables, non seulement parce qu'ils sont beaux mais surtout parce qu'ils sont mis en scène. Il y a chez Flaubert une sorte de fétichisme : ce qui l'intéresse, ce n'est pas le corps de la femme dans sa globalité ce sont les attributs et les attitudes de ce corps ; de là, de ce corps en représentation peut naître le désir ; de ce désir peut naître le Beau, l'art.

Chez Baudelaire, le motif se pervertit déjà. La Fanfarlo est elle aussi une femme qui s'offre : elle éveille le désir de Cramer comme celui de M. de Cosmelly non par sa rare beauté naturelle mais précisément parce qu'elle est « *sur les planches, pleine de goût dans ses accoutrements.* »⁶⁰ Qualifiée de monstre, de

⁵⁹ FLAUBERT, *Novembre*, 1842, *L'intégrale*, 1964, p. 249.

⁶⁰ BAUDELAIRE, *La Fanfarlo* (1847) in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 570. La nouvelle est antérieure aux textes qui nous intéressent mais, elle est significative.

morceau, de sirène, elle est un être paradoxal : fine et forte, légère et vigoureuse, elle joue le rôle de Colombine dans une pantomime et paraît, à cette occasion :

«... par une agréable succession de métamorphoses sous les personnages de Colombine, de Marguerite, d'Elvire et de Léphyrine, et recevait, le plus gaîment du monde, les baisers de plusieurs générations de personnages empruntés à divers pays et à diverses littératures. (...) La Fanfarlo fut tour à tour décente, féerique, folle, enjouée ; elle fut sublime dans son art, autant comédienne par les jambes que danseuse par les yeux.»⁶¹

Elle est : « à la fois un caprice de Shakespeare et une bouffonnerie italienne. »⁶² Mais, lorsqu'elle s'offre à Cramer, sans déguisement, dans « la splendeur de sa nudité » :

«...voilà que Cramer, pris d'un caprice bizarre, se mit à crier comme un enfant gâté : Je veux ma Colombine, rends-moi Colombine ; rends-la-moi telle qu'elle m'est

⁶¹ BAUDELAIRE, *La Fanfarlo*, op. cit., p. 513

⁶² Idem, p. 514.

*apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son courage de saltimbanque. »*⁶³

La présence physique de La Fanfarlo disparaît, au cours de la représentation, au profit de rôles illusoires et symboliques qui se superposent et participent à l'élaboration du désir. Cramer ne désire La Fanfarlo que dans la mesure où elle parvient à transcender l'inertie de son corps dans le mouvement ; ce faisant, elle convoque un passé littéraire et accède au mystère de l'art. Lorsqu'à la fin de la nouvelle, elle perd définitivement cette capacité à osciller entre sa « *présence réelle et la signification symboliquement évoquée* »⁶⁴, elle redevient un corps lourd, « *une beauté grasse, propre, lustrée et rusée* » et fécond – elle accouche de jumeaux. La femme n'existe ici en tant que séductrice que lorsqu'elle est sublimée par le maquillage, le costume, la mise en scène et le mouvement ; naturelle et inerte, elle est abhorrée, sur les planches, elle est convoitée car elle transcende ses attributs féminins, humains :

⁶³ BAUDELAIRE, *La Fanfarlo*, op. cit., p. 577.

⁶⁴ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 62.

« *La femme est le contraire du dandy.*
Donc elle doit faire horreur.
La femme a faim et elle veut manger. Soif et elle veut boire.
Elle est en rut et elle veut être foutue.
Le beau mérite !
La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.
 (...) *La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est*
simpliste comme les animaux. — Un satirique dirait que c'est
parce qu'elle n'a que le corps. »⁶⁵

Or, la femme saltimbanque devient capable d'alimenter les fantasmes de l'homme précisément parce qu'elle *n'est qu'un corps*, un corps dont elle parvient à s'absenter le temps de la représentation : « *on va au cirque, au champ de foire, à l'opéra, pour voir des corps chercher, glorieusement, vainement, leur rédemption par le mouvement* »⁶⁶. La femme, en cette fin de siècle, semble être la seule à pouvoir accéder à cette rédemption. Or, ce pouvoir effraie en même temps qu'il tente l'homme car, en rappelant l'altérité de la femme, il en souligne aussi la

⁶⁵ BAUDELAIRE, *Mon Cœur mis à nu*, op. cit., pp. 677 et 694.

⁶⁶ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste...*, op. cit., p. 64.

plénitude et le merveilleux. La femme maîtrise son corps avec virtuosité alors que le dandy fuit le sien avec application. Il s'agira dès lors, pour lui, de maîtriser ce corps, de dominer ce corps qui lui échappe : la femme du XIX^e siècle est donc une femme qui se gagne. On peut acheter ses faveurs – comme Des Esseintes ou comme chez Mossa⁶⁷ –, payer pour la voir exhibée et humiliée, comme dans *Lola Montès*⁶⁸, film de 1955, réalisé par Max Ophüls et adapté d'un roman populaire de Cécil Saint-Laurent⁶⁹ dont le prologue s'ouvre sur la piste d'un cirque : la comtesse Maria Dolorès de Lansfeld, alias Lola Montès, y est exhibée comme un *fauve*⁷⁰, *une femme cent fois plus dangereuse qu'un lion ou qu'un tigre, sauvage mais domptée*, selon les termes de Monsieur Loyal. Elle incarne *le diable déguisé en ange*. Et, pour une modique somme d'argent (25 cents), le public, avide de sensationnel, peut lui poser les questions les plus intimes sur sa vie. Ce n'est donc pas simplement la femme qui

⁶⁷ Annexe 24. Dans *Marchande d'amour*, la femme vend ses faveurs sur le devant d'une baraque de foire. Le thème de la prostitution est récurrent en cette fin de siècle ; il concerne bien sûr les femmes mais il est aussi associé à l'art : « *Qu'est-ce que l'art ? Prostitution.* » disait déjà Baudelaire dans *Fusées* in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 649.

⁶⁸ L'action se déroule vers le milieu du XIX^e siècle. Annexe 24.

⁶⁹ De son vrai nom, Jacques Laurent.

⁷⁰ La femme est ici un *monstre* : elle est celle que l'on montre, qui fascine et qui horrifie tout à la fois. Elle incarne, par le biais de la création lexicale (femme fauve), une forme hybride entre l'humain et l'animal. En 1929, dans un film de W. G. Pabst, adapté de l'œuvre de Wedekind, Louise Brooks prête aussi ses traits à un *monstre d'innocence* : elle est une « *bête sauvage et magnifique* », selon l'expression de Nietzsche reprise

est ici physiquement exhibée même si Lola, trônant sur un socle de velours rouge, en costume d'apparat, la montre comme un objet monstrueusement statique et passif, offert aux regards. Lola est aussi dévoilée dans son intimité, humiliée : son trône de pacotille est en quelque sorte le symbole ironique de sa déchéance. Véritable attraction, cette femme scandaleuse est annoncée par des roulements de tambour, une parade d'acrobates et de jongleurs ; chaque incursion dans le passé, sous forme de flash-back, retrace un épisode plus ou moins glorieux de sa vie et alterne avec un numéro de cirque, acrobatie, pantomime, tableau vivant, ménagerie, qui remplace ou double métaphoriquement le récit filmé. Au fil des numéros de plus en plus cruels ou dangereux, au fur et à mesure des souvenirs de plus en plus sombres, le cinéaste montre la chute de cette femme fatale : dans une dernière scène, les spectateurs masculins peuvent venir toucher Lola, enfermée dans une ménagerie, pour la somme d'un dollar⁷¹ ; que ce soit au cours d'un flash-back ou d'un numéro de cirque, le film ne laisse de montrer une femme achetée, par les *millions des princes* ou les

dans le prologue de Wedekind. Louise Brooks, comédienne sensible joue sur les oppositions trompeuses : en blanc ou en noir, jeune mariée ou jeune veuve, elle oscille toujours entre l'angélisme et la noirceur.

⁷¹ Dans la version française, il s'agit de 1000 francs.

maigres économies des voyeurs. La payer revient à la posséder alors même qu'elle échappe à toute sujétion. L'argent apparaît comme la marque d'une domination de faible ; il est de ce fait le symbole d'un lien corrompu entre les deux sexes : la femme se laisse convoitée ; comme un objet, elle se vend, se donne au plus offrant. Sous son apparence de victime se dissimule en fait un bourreau. Elle représente en effet un danger pour l'homme, danger de castration, de mort. La Fanfarlo (1847), par exemple, menace l'intégrité de Cramer, son intégrité d'homme comme celle d'artiste : le héros de Baudelaire avait décidé de séduire l'artiste pour plaire à une dame. A la fin de la nouvelle, la Fanfarlo déclare : « *Tu me le paieras.* »⁷² et la vengeance de la danseuse est double : non seulement la relation laisse Cramer dans « *toutes les tortures de la jalousie et l'abaissement et la tristesse où nous jette la conscience d'un mal incurable et constitutionnel* »⁷³, mais encore l'avenir littéraire de Cramer semble s'être abîmé dans la convention.

La figure de la femme fatale apparaît donc avant la fin du siècle : La Fanfarlo, la Salomé de Flaubert, celle de Wilde, Lulu

⁷² BAUDELAIRE, *La Fanfarlo*, op. cit., p. 579.

⁷³ Idem, p. 589.

de Wedekind (1895) ou de Champsaur (1888)⁷⁴... autant de femmes castratrices, de femmes vampires avides de sang frais ou d'énergie vitale, autant d'amants voués à la mort, d'artistes sans inspiration. Le mythe de la vamp prend ici son origine, comme le remarquent conjointement Jean de Palacio et Jean Starobinski ; la femme sur scène est à l'image de Salomé : si elle danse c'est pour séduire mais surtout pour obtenir la tête de Saint Jean-Baptiste. La rencontre assez improbable de Salomé et de Pierrot dit en fait la modernité du personnage mais annonce aussi, selon Jean de Palacio, sa destruction : qu'il s'agisse de *Colombine pardonnée* de Margueritte, de Lorrain, Paul Adam, Octave Uzanne, le mythe de Salomé hante le personnage de Colombine. Mais, ce n'est plus qu'un mythe perverti, avili dans lequel le saint n'est qu'un mime, Salomé une fille et la tête décapitée celle d'un chat. Mais les avatars que subit le mythe n'en trahissent pas moins les mêmes craintes.

De la deuxième moitié du XIX^e siècle à 1914, Salomé⁷⁵ devient l'enjeu d'une obsession collective relayée par un jeu permanent entre littérature – Banville (1867 et 1870),

⁷⁴ Dans la pantomime de Champsaur, Lulu est une clownesse au cœur de pierre ; Schopenhauer le lui dérobe pour comprendre son fonctionnement ; elle le récupère par la ruse et le donne à Arlequin qui l'aime sincèrement : le cœur devient alors vivant.

⁷⁵ Annexes 25 et 28.

Mallarmé (1871), Flaubert (1877), Huysmans (1884), Laforgue (1886), Lorrain, Louÿs, Lahor, Montesquiou, Godin... (de 1885 à 1912), Wilde (1893) –, opéra – Massenet (1881) –, et peinture – Régnault (1870), Moreau (1876). Des traitements nombreux se répondent en enrichissant le mythe ; ils contribuent à faire d'elle plus que l'incarnation de l'Éternel féminin, « la déité symbolique de l'indestructible Luxure⁷⁶, la déesse de l'immortelle Hystérie. »⁷⁷ La menace de la décollation et celle de la femme sont ici inextricables : Salomé réduit l'homme à l'impuissance, artistique comme sexuelle. D'ailleurs, ces figures de femmes fatales obsèdent la Décadence⁷⁸ : Salomé chez Margueritte, Lorrain, Wilde, Beardsley, Dalila chez Doucet, Mélusine chez Schaukal, Judith II (Salomé) chez Klimt⁷⁹, la femme fatale « possède, selon Jean de Palacio, l'universalité des grandes figures vénériennes, nées

⁷⁶ Annexe 26. *Pornokratès* de Rops (1878) semble être l'allégorie de cette luxure : fille publique obscène, elle est représentée en gants et bas noirs, elle tient en laisse un porc et avance, les yeux bandés, au-dessus d'une frise représentant les arts bafoués, la sculpture, la musique, la poésie et la peinture.

⁷⁷ HUYSMANS, *A Rebours*, op. cit., p. 145.

⁷⁸ Certains monstres de la mythologie sont d'ailleurs transformés en femme par la Décadence, comme le Sphinx ou le Centaure. (Annexe 25) Ces monstres hybrides sont à rapprocher de ceux des foires.

⁷⁹ Les dessins que Beardsley réalisa pour la *Salomé* de Wilde représentent une Salomé théâtralisée et entourée de monstres. (Annexe 25)

pour l'asservissement et la mort du mâle. »⁸⁰ Chez Mossa, elle prend tour à tour les traits de Salomé, de Judith, de Dalila, d'une sirène aux allures de vampire, d'une femme maléfique et tentatrice toute de noir vêtue⁸¹. Dans l'un des rêves de Des Esseintes, la Grande Vérole – allégorie du mal – a les traits d'une artiste de foire : « *Elle avait l'air d'une foraine, l'apparence d'une saltimbanque de foire.* »⁸² Or, l'apparition de cette créature signale une aggravation de la névrose du héros, réduit – au sens propre comme au figuré – à ses fantasmes.

2-2-2-3 Pierrot androgyne

Mais, la Décadence transforme la figure de Salomé⁸³. A la femme fatale, aux formes et à la grâce dangereuses, qui menaçait par sa plénitude, la littérature fin-de-siècle substitue une femme privée de ses appas mais tout aussi dangereuse. La Salomé de Pierrot a en effet, modernité oblige, les traits tranchants d'une guillotine. Elle confère au blanc Pierrot la

⁸⁰ PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 81.

⁸¹ Annexe 27.

⁸² HUYSMANS, *A Rebours*, op. cit., p. 195. Je renvoie ici encore à *Pornokratès* de Rops, Annexes 24 & 27.

⁸³ Annexe 28.

même apparence de victime sans tête, sans vie et sans parole que celle de Jokanan. Elle est l'amante de Pierrot, *La Veuve*⁸⁴ chez Paul Adam ; sa forme triangulaire apparaît en effet comme une figure stylisée du sexe féminin. Le contraste du noir de la lame sur le blanc du costume traduit l'altérité fondamentale de la femme et de l'homme, il signale aussi le danger de cette femme maigre et froide, le divorce irrémédiable entre la tête et le corps. La guillotine rejoint l'esthétique d'une féminité privée de rondeurs, anguleuse. Elle joue, elle aussi, pour Pierrot, une *danse macabre* où se confond crime et plaisir. Jean de Palacio, au sujet d'un roman de Hennique *La Dévouée* (1878), la compare à un spectacle de théâtre ; le rapprochement entre la pantomime et la guillotine mériterait d'être approfondi. Toutes deux rameutent en effet un public, toutes deux également se déroulent sur une estrade. Un parallèle entre le rideau rouge du théâtre et le couperet rougi de sang peut également être mené : rideau et couperet tombent tous deux sur le silence de ces deux *représentations* dont la plus ironique n'est pas toujours celle que l'on croit. Si l'on admet que Salomé puisse figurer l'œuvre d'art, la plénitude de son corps et de sa danse exprimaient la beauté et

⁸⁴ ADAM, *Les Images sentimentales*, Ollendorff, 1893.

la cruauté d'un art auquel on ne pouvait que se soumettre. La maigreur de la guillotine, Salomé moderne, dit au contraire un art aussi cruel que dérisoire, un art en rupture de sens ; d'ailleurs, dans une pantomime de Mendès⁸⁵ :

« *La décapitation du mime va (...) de pair avec la distorsion du chapitre (caput) : Pierrot perd la tête en même temps que le texte perd son sens.* »⁸⁶

La littérature fin-de-siècle prolonge à souhait cette mythologie inversée. Dans *Les Frères Zemganno*, tout d'abord, la même symbolique de la femme apparaît sous les traits de la Tompkins. Les deux frères mènent une existence chaste, sobre, une *vie de prêtres*, la rencontre de l'un d'eux avec l'écuyère sonne le glas de leur carrière d'artiste. La Tompkins est décrite comme une femme dangereuse : derrière son corps superbe – les descriptions tendent d'ailleurs à la montrer uniquement comme un corps – se cachent des *inflexions rêches*, des *amabilités ankylosées*. Cette fois, l'androgynie de la femme ne tient pas tant à la maigreur de son corps – la Tompkins possède en effet

⁸⁵ MENDES, Catulle, *Le Docteur blanc*, Charpentier, Fasquelle, 1893.

⁸⁶ PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 129.

des longueurs pleines, des bras ronds... – qu'à ses attitudes ; certes, elle est grande, vigoureuse, mais c'est surtout ses intentions qui se révèlent agressives : ses yeux, dont *il faut avoir peur*, possèdent des *lueurs d'acier* :

« *Les regards jetés par la Tompkins au clown, n'avaient ni coquetterie ni tendresse, ils se posaient presque durement sur lui, scrutant son anatomie avec un peu de l'attention marchande d'un ceil d'eunuque noir achetant à un marché d'esclaves.* »⁸⁷

L'écuyère apparaît ici dans toute sa virilité agressive ; eunuque, elle l'est à double titre puisqu'elle est privée de toute qualité féminine et qu'elle porte en elle le pouvoir de castrer. Face à cette menace, Gianni arbore « *un pâle sourire de Pierrot sur sa blanche figure.* »⁸⁸ La saltimbanque, rejetée par l'acrobate, qui a l'habitude, lorsqu'elle se produit, de se donner « *la sensation atroce d'une exécution capitale place de la Roquette* »⁸⁹, sera responsable de la chute de Gianni. Là

⁸⁷ GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p.167.

⁸⁸ Idem, p. 156.

⁸⁹ Ibidem, p. 192.

encore, la femme accomplit le travail de la guillotine : Salomé vengeresse, elle séduit par l'agilité de son corps, la beauté de son art, et réduit pourtant l'homme et l'artiste au silence. Mais, ce qui est plus troublant encore, c'est que l'échec des frères Zemganno peut se lire comme la tentative avortée pour atteindre l'impossible perfection de leur art. La femme serait alors l'obstacle le plus dangereux à la création artistique puisqu'il faut à Gianni renoncer à la Tompkins pour atteindre la perfection de son numéro. Mais, elle serait aussi l'instrument de sa vengeance.

Dans *A Rebours*, la figure de l'androgynie se radicalise : Miss Urania et la ventriloque⁹⁰ sont toutes deux des femmes monstrueuses, au sens où l'était La Fanfarlo, c'est-à-dire au sens où elles se *montrent* et se *transforment* sur scène. Toutes deux sont également des figures féminines recomposées, artificielles. Pire même, elles représentent toutes deux, des femmes dénaturées : Des Esseintes voit se produire en la première, acrobate aux « *charmes agiles et puissants du mâle* »⁹¹,

⁹⁰ Le corps de la femme ventriloque est monstrueux à plus d'un titre : d'une part, son corps androgyne apparaît comme un corps à moitié fini, ni vraiment viril, ni totalement féminin. D'autre part, son corps indéfini recèle une multitude de vies potentielles auxquelles elle donne le jour en contrefaisant sa voix. Enfin, Des Esseintes lui fait animer deux monstres, le Sphinx et la Chimère. Cependant, la véritable monstruosité, pour Des Esseintes, réside plutôt dans la féminité même.

⁹¹ HUYSMANS, *A Rebours*, op. cit., p. 206.

« un artificiel changement de sexe »⁹² ; la seconde est un « phénomène »⁹³ qui fascine le héros de Huysmans, l'attire précisément par ce qu'elle recèle de monstrueux aux yeux du public, c'est-à-dire sa capacité à contrefaire sa voix, à animer l'inanimé. L'attrance pour Miss Urania est générée par la *curiosité cérébrale* de Des Esseintes : son impuissance sexuelle révèle en fait une incapacité à vivre dans le réel ; son esprit recompose, comme l'art le ferait, ce que son corps est inapte à faire. Incapable de désirer, il lui faut recréer un désir factice ; incapable à se révéler homme, il *transmute* en elle des qualités masculines défaillantes. Cette expérience est un échec : « *La transmutation des idées masculines en elle n'existait pas* »⁹⁴ ; le héros attendait un *être stupide et bestial comme un lutteur de foire*, l'acrobate conservera une bêtise toute féminine, tous les sentiments de la femme ! De plus, Miss Urania affiche bien une préférence pour un « *être délicat et fluët, non pour une fillette mais (...) pour un cocasse et maigre clown.* »⁹⁵ Quant à la

⁹² HUYSMANS, *A Rebours*, op. cit., p. 206

⁹³ Idem, p. 210.

⁹⁴ Ibidem, p. 208

⁹⁵ Ibidem.

ventriloque, elle apparaît moins virile qu'androgyné : ses cheveux sont pommadés et plaqués sur la tête, séparés par une raie comme un garçon ; mais son corps n'a rien d'athlétique, ni de féminin d'ailleurs, elle est décrite comme une petite brune sèche qui suinte les parfums préparés. Elle n'est plus une image de la virilité, comme l'était Miss Urania ; elle est une femme qui ressemblerait à un homme travesti en femme ; selon un principe de double inversion, elle est en somme un double féminisé du dandy, mais un double de foire. L'expérience de Des Esseintes se déroule en deux temps car elle annonce deux choses distinctes : d'une part, elle dit, au travers de la perte de virilité du héros, l'impuissance de l'artiste, la perte de sa fécondité créatrice. D'autre part, elle traduit l'illusion de la littérature ici réduite à une représentation de ventriloque⁹⁶.

Pour la littérature fin-de-siècle, qui n'est pas à une inversion et une perversion près, le saltimbanque devient une figure récurrente de l'androgynie. Les acrobates et les mimes se féminisent⁹⁷ tandis que les femmes gagnent en virilité. Nombreux sont, parmi les phénomènes de foire, les monstres

⁹⁶ L'art est tour à tour comparé à la prostitution, à un numéro de ventriloque, à un boniment de banquier ; ces comparaisons annoncent trois grandes hantises de cette fin-de-siècle : l'art ne serait plus qu'une illusion, un objet à vendre ou à exhiber.

⁹⁷ Annexes 23 & 29.

hybrides. La femme à barbe⁹⁸ fait l'objet, dans la littérature décadente, de tous les fantasmes ; elle cumule, dans une sorte de perversion ultime, les attributs féminins et masculins : dans un *Trio de masques*⁹⁹, la description de deux valseuses mal assorties – une *belle créature somptueusement vêtue d'une robe de brocart* et une grosse femme, à la taille carrée, à la *perruque de clown* – dévoile une réalité *obscène* :

« *La valseuse éperdue était une femme à barbe, sa partenaire un affreux gros homme glabre, maquillé et fardé et déguisé en femme... quelque cabot de la troupe travesti (...) la valseuse barbue un des phénomènes de la fête foraine...* »¹⁰⁰

Fantasme d'homosexualité, androgynie et anormalité, la femme à barbe fascine, en même temps qu'elle répugne. A travers le saltimbanque – acrobate ou Pierrot – féminisé et la femme saltimbanque virilisée, se noue ainsi, sur un mode théâtralisé et exacerbé, une union contre nature dont la fin-de-siècle est si friande. Chez Goncourt, les deux frères Zemganno,

⁹⁸ Outre le roman de Véron, *Le Roman de la femme à barbe* (1863), il existe un vaudeville- parade sur le thème, intitulé *La Femme à barbe* (1866, Elie Frébault). Vallès avait déjà également intégré ce personnage dans *La Rue*. Les références sont mentionnées dans la bibliographie. Annexe 29.

⁹⁹ LORRAIN, *Histoires de masques*, 1900, Piret, 1987, p. 66.

¹⁰⁰ Idem.

incarnent déjà une sexualité idéale : chacun des deux frères détient une part féminine et une part masculine ; cette répartition des sexes leur permet, lors de leur représentation, de fusionner dans un mouvement parfait, métaphore de l'acte sexuel et de la création poétique¹⁰¹. Mais, la figure androgyne la plus célèbre de cette période, double de Pierrot, est peut-être Lulu, Louise, Loulou à laquelle Louise Brooks donnera ses traits en 1929. Champsaur crée le personnage en 1888 dans une pantomime qui inspirera à Wedekind, en 1895, son personnage dans *Erdgeist* et *Die Büchse der Pandora*. La frange a remplacé le serre-tête, comme le fait remarquer Jean de Palacio, mais c'est bien Pierrot revêtant un masque de plus¹⁰². Dans le roman, l'héroïne incarne tous les rôles de la commedia dell'arte mais multiplie aussi les performances physiques : tour à tour acrobate, écuyère danseuse, clownesse, dompteuse, équilibriste, grâce à un corps asexué livré entièrement à la performance, elle domine incontestablement l'espace scénique, donc la création artistique. Elle reprend même au Pierrot son apparence et son art. Lulu, en faisant la synthèse entre le versant masculin et le versant féminin, introduit une subversion

¹⁰¹ GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 59

¹⁰² Annexe 29.

supplémentaire. Son corps « *d'éphèbe féminin* »¹⁰³ devient conscience de l'impuissance de l'artiste et de l'homme.

2-2-2-4 Pierrot-Narcisse

La création d'une femme androgyne, la prolifération des Pierrots et autres saltimbanques hermaphrodites répondent bien sûr à une peur obsessionnelle de l'altérité – pour l'artiste fin-de-siècle, l'autre est toujours monstrueux – mais elles sont également le signe d'un culte du moi, propre à la Décadence. La femme, dans ces conditions, n'est digne de l'intérêt de l'artiste que dans la mesure où elle est artificielle ; dans sa quête pour recréer un monde privé de toutes les laideurs et les contingences du monde, il tente, orgueilleusement, d'éliminer tous les signes extérieurs d'un monde qui ne lui ressemble pas. Recréer un monde à son image revient à autocélébrer son propre moi ; dès lors, la femme irrémédiablement autre et naturelle, donc haïssable, doit s'adapter à lui-même : pour cela, il faut, elle aussi, la recréer, la sublimer – et elle sera artificielle – ou bien la façonner à son image – et elle sera androgyne. D'où une

¹⁰³ CHAMPSAUR, *Lulu*, roman clownesque, Charpentier, 1901, p. 125.

féminité théâtralisée ou masculinisée quand il ne s'agit pas de combiner les deux : la femme saltimbanque répond à cette double exigence.

Face à cette assimilation de la femme à l'homme se développe un sentiment narcissique qui trouve dans la figure du Pierrot décadent la plus troublante expression. Le mythe de Narcisse établit une quête identitaire mais aussi une quête artistique. Narcisse recherche à la fois une fusion possible entre lui-même et son reflet, entre son être profond et son apparence : mais, en se concentrant sur son reflet, pure illusion, il se trompe d'objet et en meurt. L'artiste fin-de-siècle, lui aussi en quête d'un moi ou d'une beauté parfaite, les recherche non dans la réalité de la nature jugée défailante mais dans l'élaboration mentale d'apparences, de symboles ; en cela, il se trompe lui aussi d'objet :

« Le narcissisme fin-de-siècle a voulu être le propre demiurge de son moi recréé, il a voulu que rien d'extérieur à sa volonté, à son rêve n'entre dans sa création. »¹⁰⁴

¹⁰⁴ PEYLET Gérard, « Le Moi spéculaire dans la littérature fin-de-siècle » in Miroirs et Reflets, cahiers n°4, 1989.

Pierrot offre au narcissiste fin-de-siècle un lieu de récréation parfait de son moi. D'une part, la figure du mime, artificielle et malléable à souhait, traduit son refus de la nature et son goût pour les apparences et les symboles. D'autre part, Pierrot et son art, la pantomime, autorisent la théâtralité nécessaire à l'émergence de ce moi exacerbé et recréé de l'artiste. Enfin, la féminisation du pitre ou de l'acrobate – comme c'est le cas pour les frères Zenganno – coïncide avec la recherche de sa propre perfection à travers le corps en mouvement. Ce qui intéresse le personnage fin-de-siècle, comme le Pierrot, ce n'est pas l'autre, dans sa différence, mais le matériau que peut constituer l'autre dans sa quête de soi et de l'art :

« Quoique Samuel fût d'une imagination dépravée, et peut-être à cause de cela même, l'amour était chez lui moins une affaire de sens que de raisonnement. C'était surtout l'admiration et l'appétit du beau ; il considérait la reproduction comme un vice de l'amour, la grossesse comme une maladie d'araignée. Il a écrit quelque part : les anges sont hermaphrodites et stériles. — Il aimait un corps humain comme une harmonie matérielle, comme une belle architecture,

*plus le mouvement ; et ce matérialisme absolu n'était pas loin de l'idéalisme le plus pur. »*¹⁰⁵

Les aspirations de Cramer seront chez Des Esseintes poussées à l'extrême. Le héros de Huysmans fait en effet interpréter à la ventriloque un dialogue entre la Chimère et le Sphinx, extrait de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert : l'intérêt pour ce phénomène cesse rapidement ; la ventriloque devient un simple support du texte littéraire ou plutôt son prétexte. « *Bercé par l'admirable prose de Flaubert* », le dandy reconnaît sa propre quête, son propre « *idéal inassouvi.* »¹⁰⁶ La femme, une fois de plus, n'est qu'un tremplin au culte du moi qui coïncide, dans un jeu d'abîme permanent, avec la quête du beau¹⁰⁷. Etre artiste, c'est avant tout recréer à l'infini des doubles de soi, comme autant d'éclats illusoires d'un même miroir déformant, celui d'un univers peuplé de symboles et d'apparences. Etres hermaphrodites, femmes masculines, hommes féminisés, monstres en tous genres sont autant de reflets trompeurs de sa propre identité artistique ; c'est ce que

¹⁰⁵ BAUDELAIRE, *La Fanfarle*, op. cit., p. 577.

¹⁰⁶ HUYSMANS, *A Rebours*, op. cit., p. 211

¹⁰⁷ La notion de beau est ici brouillée ; elle interfère avec celle de monstrueux.

dit l'immatérialité du Pierrot qui renvoie aux propres immatérialité et artificialité du moi fin-de-siècle : la silhouette fantomatique et grotesque du mime souligne, dans une sorte de miroir déformant, l'écart entre « *le rêve héroïque* » et « *le résultat obtenu* »¹⁰⁸. Selon Jean de Palacio, Pierrot ne serait qu'un demi-dandy : à l'inverse de ce dernier, il ne peut se résoudre au célibat et à l'ascèse nécessaires à la création artistique et garde en lui la nostalgie d'une union possible avec la femme ; dandy manqué parce que ce qui faisait sa force et son intransigeance, c'est-à-dire sa solitude, son célibat, sa peur des femmes, sa double nature homme-femme, se mue chez Pierrot en signes de faiblesse ou d'impuissance. Certes, Pierrot n'est pas un dandy, mais Des Esseintes l'est-il encore, du moins au sens où l'entendait encore Baudelaire ? Dandy romantique, certes non. Dandy fin-de-siècle, il n'est que trop, un dandy outré, jusqu'au vide, jusqu'au ridicule.

Pierrot apparaît en fait comme l'ultime sursaut de la conscience de l'artiste fin-de-siècle : pris dans la spirale dévorante de sa mystification, la figure de Pierrot se lit comme

¹⁰⁸ HUYSMANS, *A Rebours*, op. cit., p. 211.

le signe de son échec¹⁰⁹, la conscience tragique et dérisoire de sa défaite. Pierrot offre à l'artiste fin-de-siècle une sorte d'autoparodie. « *Le comble de l'humour noir, c'est quand il y a chute et que l'on rit* »¹¹⁰, dit Bernard Sarrazin, dans un article consacré au rire chez Baudelaire et Jean Paul. Pour lui, le rire baudelairien peut se définir comme « *l'enfer du vide* »¹¹¹; il a donc un rapport au diable et joue sur la dissonance entre le blanc et le noir, le comique et le tragique, esthétique que Baudelaire avait prévu d'explorer. Appliquée au Pierrot, cette définition de l'humour noir semble s'adapter :

« *En tout cas dans le double jeu du bouffon qui pouffe de rire et du dandy qui retient son rire au même spectacle de l'effondrement des valeurs, se dessinent deux grandes formes de la dérision moderne : le rire grotesque, viscéral et violent, hyperbolique, croit encore que le Mal existe et renverse les hiérarchies ; le rire du dandy, plus cérébral, rire du neutre, de l'ambivalence et de l'indécidable, ne croit plus à rien et, sur le*

¹⁰⁹ Sa mise en scène tout à la fois tragique et dérisoire ; ce qui ne serait pas si éloigné de l'attitude d'un Des Esseintes fabriquant lui-même l'autel et le cérémonial de sa propre descente vers le gouffre.

¹¹⁰ SARRAZIN, « *Prémices de la dérision moderne* », op. cit., p. 37.

¹¹¹ Idem, p. 39.

mode d'un humour souvent noir, joue en esthète avec un monde désormais dérisoire. »¹¹²

Pierrot relève le défi de combiner ces deux rires, peut-être est-ce là le réel fondement de sa modernité : le personnage n'est en fait que l'expression outrée et clownesque du rire satanique du dandy sur lui-même. Ce Pierrot décadent est conçu par une génération blasée et cynique ; il apparaît à leur image :

« J'imaginai un Pierrot personnel, conforme à mon moi intime et esthétique. Tel que je le sentai et que je traduisis, paraît-il, ce fut un être moderne, névrosé, tragique, fantomatique (...) Si il reste quelque chose de mon essai mimique, c'est la conception littéraire d'un Pierrot moderne et suggestif, revêtant à son gré l'ample costume classique ou l'étriqué habit noir et se mouvant dans le malaise et dans la peur. »¹¹³

La figure du Pierrot est à l'origine d'un *rire nouveau* entre le rire de la farce italienne et le rictus glacé d'Hamlet, rire

¹¹² SARRAZIN, « *Prémices de la dérision moderne* », op. cit., p. 46.

¹¹³ Paul MARGUERITTE cité par Georges DOUTREPONT : *L'Évolution du type du Pierrot dans la littérature française*, Académie Royale de Langue et Littérature Française, 1925.

révélateur de la dualité d'un personnage « *mortuairement funambulesque* »¹¹⁴, *diaboliquement funambulesque* pour paraphraser Goncourt.



¹¹⁴ GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 115.

2-2-3 PIERROT ET SON DOUBLE

2-2-3-1 Pierrot, le fantôme

La figure du Pierrot, dans la deuxième partie du XIX^e siècle est donc paradoxale : à mi-chemin entre le monde des vivants et celui des morts, Pierrot incarne la fête et le spectacle à travers une silhouette spectrale. Ainsi, le Pierrot de Verlaine n'est plus qu'un fantôme. Le poète parle de lui au passé :

*« Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte ;
Sa gaieté, comme sa chandelle, hélas ! est morte,
Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair. »¹¹⁵*

Pierrot n'est plus que l'ombre de lui-même, qu'un spectre que les ombres des parcs des *Fêtes galantes* annonçaient tantôt. Impuissant et solitaire, il est contraint à hanter les vivants, à errer sans trouver le repos. La folie le guette ; elle apparaît comme la conséquence ultime de son exclusion : être incompris,

¹¹⁵ VERLAINE, *Pierrot* in *Jadis et naguère*, 1884, Gallimard, 1979, p. 49.

il ne peut émettre que des signes qui demeurent eux aussi incompris. La mélancolie douce de Pierrot a ainsi cédé le pas à une véritable souffrance, à une *morsure*. Sa gaieté s'est muée en un rictus de douleur, en une *bouche béante*. D'autre part, tous les attributs du Pierrot traditionnel semblent détournés de leur signification originelle. Sa blouse, d'abord, autrefois symbole de sa condition, est désormais comparée à un linceul. La blancheur de son costume, ensuite, disait son innocence et sa candeur ; elle augmente désormais encore le caractère fantomatique du personnage. Ses manches trop larges, autrefois synonymes de maladresse, ne sont plus que le signe de sa folie. Son visage fariné, ses yeux noirs soulignés, son nez pointu accentué par le fard n'étaient que des artifices de comédie ; ils apparaissent comme les attributs d'un revenant : « *Il avance à pas de spectre, blême et de blanc vêtu.* »¹¹⁶ Le lien qu'entretenaient les ombres de Verlaine dans les *Fêtes galantes* avec la lune évolue lui aussi. L'astre de la nuit auréolait ces silhouettes d'un mystère, teintait les scènes d'une lueur magique ou tout simplement onirique. La présence de la lune connote désormais un univers morbide, malade : Pierrot n'est-il pas pâle comme la

¹¹⁶ VALADE, *Pierrot* in *A mi-côte*, 1874, Lemerre.

lune ? Mais, l'astre de la nuit évoque également la mort, le surnaturel, voire le mal lui-même, comme nous le verrons plus loin. Tous ces éléments renvoient à une conception de plus en plus pessimiste de l'artiste, être solitaire, voué à l'incompréhension.

2-2-3-2 L'histrion sinistre

Le Pierrot est ici le double du poète. Dans *Pierrot gamin*, il devient son frère, un camarade, le *poète grimacier* que Verlaine présente en ces termes :

*« Va frère, va camarade
Fais le diable, bats l'estrade
Dans ton rêve et sur Paris
Et par le monde, sois l'âme
Vile, haute, noble, infâme
De nos innocents esprits.*

*Grandis, car c'est la coutume
Cube ta riche amertume
Exagère ta gaieté
Caricature, auréole*

La grimace et le symbole
De notre simplicité. »¹¹⁷

Le temps du Pierrot insouciant et ingénu des *Fêtes galantes* et des *Romances sans paroles* est révolu. La grimace du clown apparaît de façon récurrente chez Verlaine. Elle est un motif suffisamment répandu et suffisamment ambigu dans l'œuvre du poète pour mériter qu'on s'y attarde. La grimace du pitre, comme celle du poète, inquiète, dérange parce qu'elle révèle, derrière la gaieté du personnage, à la fois la souffrance, la monstruosité et le mépris.

Le rictus souligne d'abord chez le poète son amertume, sa souffrance : le poète n'est pas un être insouciant et comblé. Son rire est en fait une grimace qui révèle la souffrance de son exclusion, l'ingratitude du public et celle de l'art ; sa *bouche béante* semble hurler tant sous la *morsure* du ver(s) – à moins que ce ne soit la *mort sûre du vers* – que sous celle de la critique. Tous les clowns de Verlaine se conforment encore pourtant à leur rôle d'amuseur ; mais, ils n'ont plus rien de commun avec le clown traditionnel. Le pitre *au front plâtré et au court*

¹¹⁷ VERLAINE, *Pierrot gamin* in *Parallèlement*, 1889, Gallimard, 1979, p. 186.

pourpoint de toile à fleurs reçoit bien des *coups de pieds au derrière, fait la roue, baise sa commère au cou*, raconte des *boniments*¹¹⁸ ; mais, son rire n'est plus celui, enfantin et innocent, de la farce, des paillasses :

« *Bobèche, adieu ! bonsoir, Paillasse ! arrière, Gille !
Place, bouffons vieillis, au parfait plaisantin,
Place ! très grave, très discret et très hautain,
Voici venir le maître à tous, le clown agile.* »¹¹⁹

Partout, que ce soit dans *Pierrot*, dans *Le Clown* ou dans *Pierrot gamin*, le poète semble insister sur l'apparition d'une nouvelle race d'amuseurs qui jouent leur rôle de bouffon sans toutefois être dupes du rire qu'ils provoquent puisqu'ils savent que ce rire est provoqué par leur propre douleur, leur propre chute. D'où le sentiment parfois que leurs artifices sont exagérés, leur jeu outrancier : *Pierrot gamin* est « *un mignon drôle qui sait* » travailler son regard et dont « *la face pâle très accentuée* » traduit une *gaieté exagérée* ; sa *grimace* d'artiste

¹¹⁸ VERLAINE, *Le Pitre* in *Jadis et naguère*, op. cit., p. 57.

¹¹⁹ VERLAINE, *Le Clown* in *Jadis et naguère*, op. cit., p. 53.

n'est qu'une *caricature*. Comme le clown, l'artiste donne en pâture au public ses souffrances dans une sorte d'exhibitionnisme et certains vers de Verlaine possèdent, comme ceux de Baudelaire quelques années plus tôt, la même ironie :

*« Bien qu'un rien plus haut d'un mètre,
Le mignon drôle sait mettre
Dans ses yeux l'éclair d'acier
Qui sied au subtil génie
De sa malice infinie
De poète-grimacier. »¹²⁰*

Le rictus du pitre de Verlaine est bien encore comme celui de son aîné, un sourire d'autodérision. Mais il a également quelque chose de monstrueux qui évoque inmanquablement le monstre hugolien. Ce dernier, pourtant, révélait, derrière l'apparence horrible d'un rictus monstrueux, une âme sensible et noble, un espoir de rémission ; le clown verlainien, lui, n'a rien de monstrueux, en apparence du moins. C'est son être profond qui suscite, derrière le rire forcé, la *gaieté exagérée*, l'effroi ou l'inquiétude. Le pitre de Verlaine a perdu la vocation altruiste

¹²⁰ VERLAINE, *Pierrot gamin* in *Parallèlement*, op. cit., p. 186.

du bouffon romantique, capable de révéler la vérité cachée des puissants et de venir en aide aux plus faibles. Le pitre de *Jadis et naguère* « harangue non sans dédain les badauds piétinant devant lui dans la boue »¹²¹ ; le clown très hautain du même recueil est décrit en ces termes :

*« Puis il sourit. Autour le peuple bête et laid,
La canaille puante et sainte des Jambes,
Acclame l'histriion sinistre qui la hait. »*¹²²

Le pitre verlainien semble mépriser le public populaire qui avait fait son succès. Ce mépris évoque sans doute celui de Baudelaire. Mais là encore, le pitre de Verlaine a pris quelque distance avec son frère aîné, le vieux saltimbanque déchu. Ce dernier riait de lui-même pour cacher le pathétique de sa situation. Et s'il instaurait une distance entre lui et le public, il s'agissait plutôt d'un détachement qui ne recelait aucune supériorité. Le rire grinçant du saltimbanque était avant tout celui de l'autodérision ; le rire du clown verlainien porte désormais en lui l'amertume et le mépris, comme le suggère le

¹²¹ VERLAINE, *Le Pitre* in *Jadis et naguère*, op. cit., p. 57.

Pierrot gamin de Parallèlement qui semble dédaigner « nos innocents esprits » et « notre simplicité. »¹²³ Le poète se moque d'un certain public voyeur dans lequel il reconnaît peut-être le sien. Ce public qui acclame l'histrion se révèle avide d'*effroi* – *Pierrot* – comme de *gaieté* – *Pierrot gamin* – mais ne cherche jamais à dépasser les apparences offertes par l'art :

*« Les masques et les costumes criards, l'agressivité et l'outrance des attitudes des clowns verlainiens, résonnent comme des avertissements : l'art n'est peut-être qu'une façade, et le poète, un pitre qui fait la parade. »*¹²⁴

Il y a entre les conceptions de Baudelaire et Verlaine une indéniable parenté : les prouesses des saltimbanques n'étaient, pour Baudelaire, que de tristes simagrées vénales ; de la même façon, chez Verlaine, le pitre n'est qu'un artiste outré. Chez les deux poètes, l'art se réduit à une grimace et le poète n'est, à l'image du saltimbanque, qu'un clown grotesque. Mais, chez Baudelaire, la grimace était une grimace de lucidité douloureuse ; *l'histrion* était *dérisoire*. Chez Verlaine, la lucidité

¹²² VERLAINE, *Le Clown* in *Jadis et naguère*, op. cit., p.53.

¹²³ VERLAINE, *Pierrot gamin* in Parallèlement, op. cit., p. 187.

est devenue froide et la douleur fait souvent place à la cruauté : *l'histriion dérisoire* est devenu *sinistre*, la victime s'est changée en bourreau. Chez le premier, le saltimbanque était définitivement exclu de la société, par un public oublieux et méprisant, par la déchéance ou la mort ; chez le second, le clown incompris de *Pierrot* revient, dans les poèmes plus tardifs, amuser les *badauds* et c'est lui désormais qui méprise la foule qui *l'acclame*.

Enfin, il me semble que le rapport d'identification n'est pas le même : Baudelaire reconnaissait son échec dans celui du saltimbanque mais il conservait tout de même, vis-à-vis de lui, une certaine distance : le saltimbanque déchu pouvait encore inspirer la pitié ; il n'était que pathétique. Je crois que cette distance s'atténue chez Verlaine, au contraire, qui n'a que trop le sentiment que son art est celui d'un pitre. D'ailleurs, la fin-de-siècle ne renie pas cette conception de l'artiste. Elle la revendique même, à la façon de Richepin, en 1894, qui se proclame pitre-poète :

« On l'appelle jongleur, virtuose, acrobate.

¹²⁴ DIOT, *Pierrot au XIX^e siècle*, Paris IV, 1984, pp. 202-203.

*Laisse-les dire. Apprends ton art et le connais.
Que ton lourd glaive soit léger comme une batte ! »¹²⁵*

Nombreux sont les écrivains de la fin du XIX^e siècle à sonner le glas de la littérature ; Lorrain, Daselme, Ruelle, Chéret investissent l'esthétique de la foire, en s'intéressant à des modes d'expression qu'ils lui empruntent directement. Ainsi, affiches et boniments sont repris. Angelin Ruelle transforme ainsi un de ses sonnets en boniment forain :

*« Mais le monstre odieux qui détient le record,
Meux que l'alligator que l'once ou la panthère,
(...)
On le voit pour deux sous : chacun aura son tour ;
(...)
Deux sous ! Entrez le voir : c'est le propriétaire ! »¹²⁶*

Ce faisant, le poète comme le peintre deviennent aboyeur ou crieur, ils vendent leur art comme le bonimenteur vend son monstre : *« vous faites pour réussir, les mêmes grimaces, les mêmes singeries, vous débitex, pour écouler votre marchandise,*

¹²⁵ RICHEPIN, *Mes Paradis*, 1894, Charpentier, p. 106.

*les mêmes sottises, vous vous costumex des mêmes dégroques pour attirer les regards car il faut vendre.»*¹²⁷ La réclame de l'affichiste l'emporte sur l'écrit, le commerce sur l'art¹²⁸ : il n'est pas innocent de constater que bon nombre de ces artistes ont composé ou créé pour des genres mineurs : tragi-parades, affiches¹²⁹, boniments, pantomimes, la déchéance de l'art passe par son autoparodie.

Dans un article consacré à Jean Lorrain, Jules Bois le dépeint en perpétuelle représentation. L'artiste fréquente peu les salons et leur préfère les cirques, les music-halls. Il aime à s'exhiber en costume de lutteur sur l'estrade d'une baraque ou à mimer devant Sarah Bernhardt l'agonie d'un Romain du Bas Empire ; il paraît encore, lors d'une soirée de gala, « *habillé d'un maillot de soie rose, couronné de fleurs et portant aux hanches une ceinture de feuille de vignes.* »¹³⁰ Ses exploits physiques se

¹²⁶ RUELLE Angelin, *Le monstre, Boniment in A la Fête de Neuilly*, Léon Vanier, 1908, pp. 163-164.

¹²⁷ MOUREY, *Fêtes foraines*, 1906, Delpeuch, 1927, pp. 129-130.

¹²⁸ On mesure ici l'évolution entre les premières représentations du saltimbanque et celles-ci : l'art du saltimbanque était un art alimentaire mais il était sublimé par son exploit physique et par la lecture allégorique de l'artiste ; au contraire ici, point de sublimation, point de dépassement, mais l'amère acceptation du commerce artistique.

¹²⁹ Annexe 30. Je renvoie ici à l'ouvrage de Ségolène LE MEN, *Seurat et Chéret : Le peintre, le cirque et l'affiche*, C.N.R.S., 1994.

¹³⁰ BOIS Jules, *Le Courrier français*, 1 février 1891, cité par Georges Normandy, *Jean Lorrain intime*, 1928, p. 98.

doublent d'acrobaties verbales : réparties cinglantes, bons mots, calembours, sa virtuosité, si elle n'évite pas toujours le mauvais goût, sert autant à maintenir en éveil l'intérêt du lecteur qu'à ébranler les idées reçues. Il est, à l'instar de son personnage, « *une sorte de clown baroque et mythomane au pays du vulgaire, une idée dans une époque où il n'y en a plus* »¹³¹ et son costume de pitre évoque la défroque d'un dandy dont le grotesque l'emporterait sur la distinction. De là, la fascination de l'écrivain pour les masques, en particulier les plus inquiétants, pour les faces déformées et grimaçantes, pour les corps monstrueux¹³². Monsieur de Bougreton donne ainsi de l'artiste l'image d'un « *parfait charlatan* »¹³³ ; quant à Wladimir Noronsoff, dans *Le Vice errant*, il adopte également cette attitude de bouffon féroce ; Claudius Ethal, enfin, le mentor de M. de Phocas, est qualifié de « *terrible mystificateur.* »¹³⁴ Il imagine notamment de cruels tours dans lesquels son ingéniosité se met au service de sa méchanceté ; ainsi, invitée par Ethal à déjeuner, la dame d'honneur de la reine se retrouve devant deux clowns qu'elle a

¹³¹ LORRAIN, *Monsieur de Bougreton*, UGE, 1974, p. 402.

¹³² LORRAIN, *Histoires de masques*, op. cit., *Masques et fantômes*, UGE, 1974.

¹³³ LORRAIN, *Monsieur de Bougreton*, op. cit., p. 406.

¹³⁴ LORRAIN, *M. de Phocas*, UGE, 1974, p. 114.

vus au music-hall. Devant le portrait représentant les *faces torturées des deux phénomènes*, effrayée, elle cherche à fuir tandis que les deux clowns, complices du peintre, s'animent :

« *Le nain d'abord, comme un crapaud, saute hors du cadre, puis le géant s'envole, maigre et long, avec des battements d'aile de vautour, et, autour de la pauvre femme atterrée, un étrange sabbat commence. Avec d'étranges dislocations du torse et des bras c'est le numéro qu'elle a vu à l' Aquarium l'avant-veille, mais fantomatique, spectral dans la solitude de cet atelier désert ; la danse s'y aggrave d'ombre et de silence.* »¹³⁵

Les *farces diaboliques* d'Ethal ne sont pas éloignées de celles de l'Arlequin, héritier du démon à face animale, dont parle Starobinski. Hellekin se joue des peurs humaines : le personnage décadent s'identifie à ce diable en transgressant les codes du monde, ceux de la bienséance comme ceux de la littérature ; les terreurs primitives, liées à la mort ou au sexe, à la déchéance du sens comme à la décomposition des corps, trouvent en lui une expression iconoclaste.

¹³⁵ LORRAIN, *M. de Phocas*, op. cit., pp. 115-116.

2-2-3-3 Le clown est/et le démon

Le clown-démon de Lorrain révèle, par le rire maléfique qu'il provoque, le « *malaise d'une conscience en proie au vide.* »¹³⁶ Mais le costume de l'Arlequin n'est, chez l'écrivain, que l'autre face d'une même souffrance : si le rire outré d'Arlequin permet de donner un temps le change à la douleur, la *face exsangue* et la *silhouette spectrale* du Pierrot¹³⁷ – comme chez Verlaine d'ailleurs – en porte la tragique expression, rappelant sans cesse le caractère inexorable du néant. La fin-de-siècle distingue à vrai dire mal les deux personnages et il arrive souvent que les attributs de l'un glissent vers l'autre : le démon Arlequin contamine le blanc Pierrot comme, chez Verlaine, où les deux figures – pitre maléfique et Pierrot démoniaque – sont inextricablement liées.

La relation sadique qui unissait le public à l'artiste s'est inversée ; c'est le public lui-même qui semble désormais sous son joug. Brille souvent dans le regard des clowns verlainiens

¹³⁶ GLAUDES Pierre, « *Jean Lorrain, l'écrivain en costume de clown* » in RSH, 1977, p. 154.

¹³⁷ Le personnage apparaît de façon récurrente dans *Modernités* et dans *La Damnation de Pierrot*, pantomime extraite des *Griseries.*, Tresse & Stock, 1887, pp. 65-80.

une lueur de cruauté, presque démoniaque, que l'on peut sans peine comparer à celle des personnages de Lorrain :

« *Vides et clairs ainsi que des miroirs sans tain,
Ses yeux ne vivent pas dans son masque d'argile.*

*Ils luisent bleus parmi le fard et les onguents,
(...) »¹³⁸*

Dans *Pierrot gamin*, un « *éclair d'acier* » trahit le « *subtil génie de sa malice inferie.* »¹³⁹ Le terme malice doit être ici pris au sens étymologique, la malice étant la qualité de celui qui a partie liée avec le Malin. Le pitre verlainien apparaît double, à la fois clown et démon, capable de susciter le rire comme l'effroi, sous cette dualité toute diabolique. Le clown verlainien, *histrion sinistre*, est un être à deux faces qui se construit autour d'un oxymore. Le clown de *Jadis et naguère* est un être paradoxal : *discret, hautain et élégant*, il est aussi décrit comme un « *parfait plaisantin* » et un « *clown agile* ». Le pitre de *Jadis et naguère*,

¹³⁸ VERLAINE, *Le Clown* in *Jadis et naguère*, op. cit., p. 53.

¹³⁹ VERLAINE, *Pierrot gamin* in *Parallèlement*, op. cit., p. 186.

lui, « *harangue non sans finesse et sans dédain* », mais ses prouesses sont celles d'un clown : il reçoit des coups de pieds au derrière et raconte des boniments. Le *Pierrot gamin* de *Parallèlement* est certes, quant à lui, un *mignon drôle* ; mais, son « *corps en fête* »¹⁴⁰ cache une nature profonde plus inquiétante : « *face pâle aux rictus fins* »¹⁴¹, il cache une âme à la fois *vile* et *haute*, *noble* et *infâme*. Le clown verlainien offre en fait une constante ambiguïté : il oscille sans cesse entre deux pôles, l'un diurne, celui de la fête, du rire de l'arlequinade, l'autre nocturne, celui d'un univers diabolique et effroyable, celui de la pantomime. A la fois dandy et bouffon, il incarne les deux pôles indissociables d'une même angoisse, celle du vide. Le poète retrouve sans doute, dans ce personnage, son propre dilemme : comme son frère d'infortune, le poète, contraint à une parade outrancière qu'il méprise, cache une blessure. Mais, l'apitoiement n'est pas de mise quand on souffre. La fêlure de l'artiste ne conduit d'ailleurs jamais aux larmes mais au rire, un rire grinçant et cruel¹⁴², un rire profanateur qui n'épargne

¹⁴⁰ VERLAINE, *Pierrot gamin* in *Parallèlement*, op. cit., p. 186.

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Rachilde dira un « *rire à mort et à la Mort* », *Mercury de France*, 15 juillet 1906.

personne, ni artiste, ni public : humour noir, cynisme, fumisterie¹⁴³ ou *fun*¹⁴⁴ deviennent les seuls recours possibles à l'angoisse de la déchéance :

« Je ne puis regarder la vie sans éclater de rire, et quand je ris aux éclats, je souffre abominablement. C'est ma manière de pleurer, à moi, qui n'ai pas les yeux faits comme tout le monde ! »¹⁴⁵

Verlaine a, semble-t-il, inauguré le versant démoniaque du personnage. Cette rencontre entre Pierrot et Satan comporte un paradoxe qui ne peut que séduire la Décadence avide d'unions contre nature : or, qu'y a-t-il de plus improbable que la rencontre d'un mime ingénu à la blancheur angélique et du diable ? Pierrot, l'ange, changé en Pierrot démon : deux personnages, a priori inconciliables, réunis dans une figure hybride dans la plus pure tradition décadente. La réalisation de

¹⁴³ *Fumisterie* : (de funér) : mystificateur, plaisantin ; le terme est employé pour la première fois dans un vaudeville de 1840, dans lequel un funiste (réparateur de cheminée) se vante de ses bons tours. Le funiste se moque du monde. Le *Pierrot fumiste* (op. cit.) de Laforgue se livre, sur le chemin de l'église, à toutes les railleries : ouvriers, marchand de journaux, Colombinette, église sont victimes de ses farces.

¹⁴⁴ Lorrain le définit comme une « farce à froid, sinistre, exaspérante ». Originaire d'Angleterre, le terme dénote un humour sarcastique, tranchant « comme l'acier ». (*Sensations et souvenirs*, cité par Pierre Glaudes, op. cit., p. 153.) Baudelaire, en 1855, dans *De l'essence du rire*, et Goncourt, en 1879, constatent l'arrivée en France d'un « comique sinistre », d'un *rire cruel et féroce*, *Les Frères Zemganno*, op. cit., pp. 113-114.

¹⁴⁵ RACHILDE, *Mercury de France*, 15 juillet 1906.

cette union implique d'ailleurs certains préalables. Elle n'est possible que dans un univers où l'abolition des genres serait avérée, où les grands mythes seraient détruits laissant place à la parodie et la satire. Dans cet univers de chaos, la symbiose entre Pierrot et Satan devient alors l'avatar suprême de l'antihéros, du mythe parodié. Chacun de ces deux personnages trouve d'ailleurs en l'autre la source de renouvellement de ses thèmes : Pierrot puise en Satan une dimension supérieure à son échec ; en retour, le premier offre au second une incarnation nouvelle, plus populaire et plus moderne. Les raisons de ce glissement sont nombreuses, comme le fait remarquer Jean de Palacio. Le costume ample, fantomatique, et le masque ou le visage enfariné révèlent un personnage qui cache probablement sa vraie nature, un personnage double comme le diable. Le motif de la tache noire sur l'habit blanc, image à peine déguisée du péché originel, évoque sans ambiguïté le vêtement et la calotte du Pierrot. D'ailleurs, le glissement progressif du Pierrot clair – blanc – vers le Pierrot sombre – noir – de Chéret et Willette¹⁴⁶ et l'association maquillage rouge-costume noir achèvent le rapprochement entre Satan et Pierrot. D'autre part, le corps de

¹⁴⁶ Annexes 30 & 32.

Pierrot, comme celui du diable, se dérobe : sans épaisseur, sans sexe, comme nous le verrons plus loin, il permet tous les travestissements, toutes les inversions, toutes les altérations. Jean de Palacio rapproche ainsi l'androgynie de Pierrot et l'hermaphrodisme de Satan. Son nom lui-même, comme celui du Diable, fait l'objet de raccourcis : Pedrolino devient Pierrot tandis que Lucifer devient Lucio et Méphistophélès Méphistophéla, puis Méphisto. Ces abréviations ou diminutifs sont là encore, selon Jean de Palacio, les signes d'une dégradation décadente. La pulsion de meurtre qui habite Pierrot décadent souligne également la parenté du mime avec Satan : le motif de la guillotine qui apparaît comme l'instrument du diable, capable de trancher les têtes et de se saisir de leur âme, est récurrent ; avec lui apparaît un Pierrot double, à la fois exécuté et exécuteur. Plus clairement encore, dans la nouvelle d'Henri Rivière¹⁴⁷, Charles Servieux, le héros, n'est autre qu'une incarnation de l'Esprit du Mal : sous l'apparence de Pierrot, il commet son crime la nuit. Envoûtement et possession sont ici explicites et Pierrot incarne :

¹⁴⁷ RIVIERE Henri, *Pierrot. Caïn*, Hachette, 1860.

« *cette forme vide et ces stéréotypes d'échecs dans lesquels [la] propre nature [de Servieux] se dilue et devient le réceptacle, le vase d'élection où peut s'installer le démon.* »¹⁴⁸

Car le véritable caractère démoniaque de Pierrot réside bien là : personnage double, sa duplicité s'exprime surtout dans son inconsistance ; Pierrot ne possède aucune unité : mi-homme mi-femme, mi-ange mi-démon, mi-fantôme mi-personnage de comédie, à la fois gaie et triste, sa figure semble éternellement placée sous le signe de la dichotomie, du dédoublement, comme si, derrière le masque de Pierrot, un autre Pierrot, toujours différent, était prêt à surgir : pitre, Arlequin, monstre, victime ou bourreau, le personnage *veut régner par l'effroi*... Cette schizophrénie entrave l'unité du personnage, contraint à toujours se diluer dans un nouveau rôle.



¹⁴⁸ PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 223.

LE VIVEUR LUNAIRE

*« Je ne suis qu'un viveur lunaire
 Qui fait des ronds dans les bassins,
 Et cela, sans autre dessein
 Que devenir un légendaire.
 (...)*

*Ah ! oui, devenir légendaire,
 Au seuil des siècles charlatans !
 Mais où sont les Lunes d'antan ?
 Et que Dieu n'est-il à refaire ?*

Jules Laforgue

Personnage artificiel, névrotique ou perversi, Pierrot semble avoir atteint les plus sombres tréfonds de la Décadence. Symbole de ce siècle en décomposition, le mime ne pouvait lui-même que subir à son tour une altération. Autre, il l'était déjà, c'était là l'essence

même de son personnage ; inconsistant, il va le devenir. L'artiste fin-de-siècle a fait de lui un personnage factice et immatériel, une sorte de fantôme en même temps que le lieu de théâtralisation du moi fin-de-siècle. Pierrot confronte la Décadence à la conscience du vide : sur un mode dérisoire, le dandy fait l'expérience du caractère illusoire et vain de ses tentatives. Pierrot ne pouvait, semble-t-il, aller plus loin sans risquer de se perdre définitivement. C'est pourtant ce qui va lui arriver.

Sous l'influence de Laforgue, Pierrot explore le vide de l'après gouffre. C'est désormais son inconsistance et son immatérialité qui vont devenir le principal matériau de création : inconsistance et silence, plongée dans l'inconscient, décomposition et mort, l'histoire de Pierrot dépasse les limites de la scène, le cadre de la pantomime pour renouer avec la poésie pure et le rêve.

L'image démultipliée du mime et son étroite parenté à la lune, symbole de l'inconscient, parachèvent l'évolution du personnage : le *rêveur lunaire* devient *viveur lunaire*. C'est sur cet étrange paradoxe que certains artistes de la fin du XIX^e siècle reconstruisent Pierrot. Pierrot rêvait d'un ailleurs, son esprit, inapte à la vie terrestre, vagabondait vers l'astre nocturne, vers

une sorte d'idéal inaccessible. La relation-miroir qui l'unit à Pierrot et que construit l'artiste fin-de-siècle, est une tentative pour explorer cette voie vers cet idéal ; mais la réponse est à l'image de la Décadence et du personnage lui-même, une réponse fallacieuse. De l'excès même de ce mensonge renaît la conscience dérisoire du personnage d'abord, de l'artiste, ensuite.

Désormais, Pierrot a atteint un autre monde, le gouffre d'en-bas. Le personnage a dévoré l'artiste, lui a ouvert l'abîme de son inconscient.



2-3-1 L'INCONSISTANCE DE PIERROT

2-3-1-1 Le clown agile

Le Pierrot de la tradition était innocent et balourd, celui de Verlaine déjà un être double. Son rire révèle une capacité à s'abstraire d'une balourdise qui est désormais attribuée aux badauds. Le saltimbanque déchu de Baudelaire était terrassé, muet. Le caractère démoniaque du clown verlainien lui a redonné une légèreté que l'échec lui avait tantôt soustraite. Jean Starobinski note, à propos de la vision spectrale du Pierrot verlainien, qu'en :

« prenant cet aspect blafard et macabre, le Pierrot a gagné en agilité superlative : fantoche démoniaque, il n'est plus un être pétri de lourde pâte terrestre : il est devenu un être mercuriel ; il franchit comme un être de papier les frontières de la vie et de la mort. (...) Mais, à l'inverse de l'agilité de l'acrobate, la souplesse mercurielle du Pierrot ne l'entraîne plus dans la hauteur vertigineuse : il appartient au gouffre d'en bas. »¹

¹ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., pp. 77-78.

Le pitre verlainien possède la même agilité ; il a hérité du Pierrot fantomatique une sorte d'évanescence. La pâle blouse du *Pierrot* de *Jadis et naguère* semblait en effet emportée par le vent. Le *clown agile* du même recueil se *balance sur l'arc paradoxal de ses jambes* ; le rythme même des vers semble imiter cette oscillation aérienne. *Le Pitre*, lui aussi, est un maigre baladin dont les prouesses s'enchaînent à un rythme effréné. Le corps fluet de *Pierrot gamin* est, quant à lui, toujours en fête ; l'abondance des verbes des deux dernières strophes témoigne de ce mouvement perpétuel auquel semble être condamné le Pierrot. Ce mouvement incessant tourne d'ailleurs à la dispersion du personnage.

2-3-1-2 De l'unique au multiple

Pierrot ne parvient jamais à se fixer dans un rôle précis. Il incarne à la fois l'ici et l'ailleurs. Sa multiplication dans l'art et la société de la fin du XIX^e siècle atteste de la popularité du personnage, mais révèle aussi l'essence même du mime : elle ne peut s'inscrire dans la durée ; elle est de l'ordre de l'éphémère et de l'évanescent. La figure du Pierrot envahit donc tous les

domaines de l'art et de la société. Elle apparaît aussi bien en littérature qu'en peinture mais elle s'affiche encore « *aux devantures des bazars, dans les vitrines des boulangers, des confiseurs et des coiffeurs, au hasard des étals et des échoppes, sur des foulards, des cendriers, des moutardiers, des tisanières et des affiches, en guise de marionnettes de toutes tailles et tout acabit.* »²

Personnage familier des pantomimes, il devient omniprésent dans le roman : Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Huysmans, *A Rebours*... Les poètes s'emparent également de lui ; Banville, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Laforgue... le convoquent tour à tour dans leurs œuvres. Jean de Palacio commente en ces termes la surprenante récurrence du personnage et souligne ainsi l'universalité de Pierrot qui fait fi des courants artistiques :

« *Trois des six écrivains des Poires de Médan, livre souvent invoqué avec ses auteurs comme la charte du naturalisme, ont écrit pour ce personnage : en tout, six pantomimes, dont deux d'Henri Céard, trois de Léon Hennique, une de Hennique et Huysmans. Du héros de*

² PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 9.

cette dernière, *Pierrot sceptique*, une des plus célèbres, un critique récent pouvait dire que c'était « the apotheosis of Decadent Pierrot »³. »⁴

Héros du célèbre *Au Clair de la lune*, on le retrouve tout d'abord dans les chansons populaires : Xavier Privas, dans ses *Chansons chimériques* s'inspire largement de la célèbre chanson⁵ et Pierrot emprunte même la voie de l'opérette⁶. Mais Pierrot propage aussi son image partout : statuettes, cartes postales⁷, vide-poches, pommeaux de canne, porte-savon⁸... Le lieu de représentation privilégié de Pierrot devient ainsi l'iconographie : Eugène Ladreyt⁹, Jules Chéret¹⁰, Adolphe Willette, Louis Morin¹¹... consacrent le personnage. Pierrot décadent s'exhibe, se démultiplie. Sa prolifération présente tous les symptômes d'une épidémie qui contaminerait la société et la

³ Robert F. STOREY, *Pierrot, A critical History of a Mask*, Princeton University Press, 1978, p. 119.

⁴ PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 9.

⁵ Jacqueline DIOT cite d'ailleurs quelques titres extraits de son recueil. Elle mentionne également Emile Beissière et Paul Mariner.

⁶ *Pierrot fantôme* de E. Dubreuil et L. Stapleaux, *Le Trésor de Pierrot* de Cormon et Trianon, *Pierrot au château* et *Pierrot cosaque* d'Hervé, *Pierrot clown* d'Offenbach. Titres cités par J. DIOT, op. cit., p. 164.

⁷ Annexe 31.

⁸ Catalogue de vente de l'Hôtel Drouot, *Collection de Pierrots*, Paris, Lundi 7 mai 1979, cité par J. DIOT. Il s'agit d'objets datant de la fin XIX^e et du début XX^e.

⁹ Auteur d'une *Comédie humaine pierrotique* publiée en 1860.

¹⁰ Chéret a illustré la pantomime de Hennique et Huysmans en 1881. Annexe 30.

¹¹ Morin a illustré une pantomime de Hennique, *La Rédemption de Pierrot*, (Ferroud, 1903) en 1923.

production artistique de cette fin de siècle, distillant ainsi une sorte de malaise généralisé.

Cette prolifération des Pierrots coïncide avec la multiplication des monstres de foire, présents dans les foires comme dans la littérature de l'époque, dans les cirques comme sur les affiches. C'est le même voyeurisme que celui qui poussait le public de l'époque à entrer dans l'entresort des foires, qui incite les écrivains décadents à faire de leurs œuvres des galeries de monstres¹². Rien d'étonnant que Pierrot préside une fois de plus à ce malaise généralisé : la prolifération des corps, surtout ceux des corps malades ou anémiés, disent bien sûr l'émiettement du monde et de ses valeurs ; il est aussi le signe d'un sens qui s'émiette.

2-3-1-3 L'éternel absent

Le malaise généré par Pierrot tient sans doute au fait que sa figure repose sur un double paradoxe : d'une part, il est *notre ami Pierrot*, comme le dit la chanson ; son image nous est donc familière, si familière qu'elle en deviendrait presque inquiétante.

¹² RICHEPIN, « *Un Monstre* » in *Truandailles*, 1891 – MAHALIN, *Les Monstres de Paris*, 1891 – RUELLE, *A la fête de Neuilly*, 1908 – LORRAIN *Histoires de masques*... les références se trouvent dans la bibliographie.

D'autre part, Pierrot est partout ; et pourtant, personne n'est plus absent que lui : capable d'endosser n'importe quelle identité, il devient tour à tour, dans les douze pantomimes de Jérôme Doucet, apprenti sorcier, fleuriste, peintre, sans-culotte, jockey, voleur... Il est le type même de l'antihéros, de l'imposteur qui se déguise et usurpe les identités. Fantasio pouvait lui aussi endosser n'importe quel rôle, mais cette faculté lui permettait de trouver une consistance nouvelle. Or, ce qui caractérise Pierrot, c'est précisément son inconsistance.

Pierrot n'a aucune étoffe si ce n'est celle de son costume : il n'est, selon les auteurs, qu'un masque, une silhouette, une ombre. Sa blancheur même devient représentative de son immatérialité. En reniant ses origines méditerranéennes, il semble avoir hérité d'une filiation nordique : Pierrot erre dans les parcs solitaires et glacés des poésies de Verlaine et son image est souvent associée à la neige, à laquelle il emprunte pureté, légèreté et évanescence, et au froid. Mais la blancheur de Pierrot dit aussi celle d'un corps absent ou impuissant, comme nous l'avons vu plus haut. Pierrot apparaît tour à tour chez Giraud :

« cousin de la neige »¹³, « seigneur du grésil »¹⁴, « prince du

¹³ GIRAUD, *Pierrot Narcisse* in *Héros & Pierrots*, Fischbacher, 1898, p. 250.

¹⁴ Idem, p. 255.

*givre*¹⁵ », *Pierrot polaire*¹⁶, « *neigeux roi du mimodrame*¹⁷ », auréolé de « *blancheurs sacrées* »¹⁸, « *blanc messire* »¹⁹ ... Il se définit, pour paraphraser J. de Palacio, comme une somme de blancheurs :

*« Blancheurs de la Neige et des Cygnes,
Blancheurs de la Lune et du Lys,
Vous étiez, aux temps abolis,
De Pierrot les pâles insignes !*

*Et vous dédiait ses beaux signes
Dans la féerie ensevelis
Blancheurs de la Neige et des Cygnes,
Blancheurs de la Lune et du Lys !*

*Le mépris des choses indignes,
Le dégoût des cœurs amollis
Sont les préceptes que je lis
Dans le triomphe de vos lignes,*

¹⁵ GIRAUD, *Pierrot Narcisse*, op. cit., p. 250.

¹⁶ GIRAUD, titre d'un poème de *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 24. Il est un « *mirroitant glaçon polaire* ». Le poème confronte Pierrot et un glaçon polaire en jouant sur l'étrange parenté qui les unit. Pierrot et glaçon sont assimilés par un troublant jeu de reflets et de faux-semblants.

¹⁷ GIRAUD, *Départ de Pierrot* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 78.

¹⁸ GIRAUD, titre d'un des poèmes de *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 86.

¹⁹ GIRAUD, *Supplique* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 68.

Blancheurs de la Neige et des Cygnes ! »²⁰

Le Pierrot de Banville incarnait déjà la pureté de l'enfance – Pierrot était muet, incapable de dire, d'écrire – et sa blancheur symbolisait son silence. Or, la blancheur du Pierrot fin-de-siècle n'est plus un gage d'innocence ; en s'emparant du mime, la littérature fin-de-siècle lui a rendu la parole²¹ mais semble avoir définitivement perdu le sens de la sienne, comme si la blancheur du mime avait contaminé celle de la page.

2-3-1-4 L'impuissance du verbe

Le Pierrot est ainsi page blanche ; la littérature décadente ne peut qu'être séduite par cette désincarnation ou, pour reprendre une expression de Mécislas Golberg, cette « *morale des lignes* », cette :

«... pureté désincarnée de la ligne qui ne recèle aucun volume et n'abrite aucun corps. À ces blancheurs qui le représentent ou le symbolisent, Pierrot va « dé[d]ier de beaux signes », ce qui permet à Giraud, non seulement de jouer de

²⁰GIRAUD, *Blancheurs sacrées* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 86.

²¹ Les pantomimes ne sont plus muettes comme au temps de Debureau.

façon très mallarméenne sur l'homophonie cygne/signe, mais encore de rappeler que le verbe poétique de Pierrot est un verbe « en creux », aussi vide de tout contenu que l'objet apparent qu'il prétend célébrer. L'art poétique de Pierrot, par définition, est bien à l'image de son corps : c'est un art de l'absence. »²²

Le monde de Pierrot est un monde où les signes ont perdu leur sens. Chez Giraud, c'est à Arlequin, dans le rondel *L'alphabet*, à qui revient le rôle de tracer un « *alphabet bariolé* », à l'aide d'un « *corps arc-en-ciélé* » alors que le corps absent de Pierrot en demeure incapable : « *la parole [l']importune.* »²³

L'impuissance de l'ancien Pierrot face aux femmes s'est muée en une impuissance du verbe : Arlequin, une fois de plus, apparaît comme le victorieux. Sans épaisseur, sans couleur, il n'est défini que par une accumulation de blancheurs cernées de noir. Son corps n'est plus qu'une vaste ligne prolongée par l'ampleur de ses mouvements, des mouvements sans parole. Le geste prend avec Pierrot sa revanche sur le verbe : il se multiplie, efface la parole. La bouche elle-même ne sert plus à proférer des

²² PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 18.

²³ GIRAUD, *A mon cousin de Bergame* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 32.

sons mais prend activement part à la gestuelle. Le bruit enfin est lui aussi banni puisque Pierrot « *éternue sans bruit, se mouche à la muette, crache en sourdine dans ses paumes* »²⁴. Raconter une pantomime devient dès lors une gageure : « *Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ?* »²⁵ écrivait déjà Baudelaire en 1855. La parole revêt dès lors un statut d'usurpatrice²⁶ ; l'art pictural seul peut retranscrire le geste. En tentant de le figer sur le papier, l'artiste décadent a conscience d'accomplir une gageure : c'est ce que Willette²⁷ essaie de faire en 1882 lorsqu'il grave à la fois l'image et le texte de sorte que ce soit ce dernier qui illustre l'image. Jean de Palacio signale la planche qui sert de préface à l'auteur comme étant la plus remarquable. Il s'agit d'une page d'écriture que Willette s'emploie à transformer en Pierrots. Les lettres de l'alphabet sagement dessinées se muent en « bb », puis en bébé et enfin en Pierrot blanc enfantin et potelé tandis que les traits noirs se tordent jusqu'à se

²⁴ RICHEPIN Jean, *Théâtre chimérique*, Ollendorff, 1897, p. 361.

²⁵ BAUDELAIRE, « *De l'Essence du rire, et généralement du comique dans les Arts plastiques* » in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 540.

²⁶ Depuis les décrets sur la liberté des théâtres, les mimes sont autorisés à parler ; la grande époque de Debureau est révolue.

²⁷ Annexe 32.

métamorphoser en Pierrot noir sous l'apparence d'un fluet adolescent. Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, il convient de noter l'étroit lien entre Pierrot et l'écriture, contour noirci du personnage représenté par une tache et de la lettre sur la page blanche comme sur le costume blanc. D'autre part, Pierrot est ici représenté comme une altération de l'écriture – Pierrot ne respecte plus les lignes qui d'ailleurs disparaissent ; pire même, il souille d'une tache la page d'écriture – mais une altération qui prend sens alors que l'exercice de la page d'écriture est en lui-même vide de sens. Le geste et le mouvement prennent ici le pas sur la lettre : en s'animant, ils deviennent verbe²⁸. Là où les mots échouent à signifier, c'est ce corps inscrit sur une portée silencieuse mais dissonante qui y parvient. Le *Pierrot lunaire* de Schönberg concentrera d'ailleurs cette recherche de la dissonance.

Chez Verlaine aussi, le langage échappe au *Pierrot* de *Jadis et naguère* dont les :

« ...manches blanches font vaguement par l'espace

²⁸ Dans l'esthétique de la foire, comme dans celle de la pantomime, l'effacement de l'écrit au profit du visuel, du sens au profit de l'image, n'est pas rare, comme nous avons pu le voir plus haut. D'un côté, le rêve de silence fait taire la parole, de l'autre côté, la réalité du bruit la recouvre.

Des signes fous auxquels personne ne répond. »²⁹

Pierrot, alias le poète, produit des signes mais ces signes sont *insensés*. Là encore, le jeu de mots sur le mot *signe* est symbolique : les signes de Pierrot sont des gestes vains mais symbolisent aussi des signes linguistiques vides de sens. Dès lors, Pierrot apparaît seul, incompris, fou ; il est celui à qui, comme le poète, *personne ne répond* et si ses manches blanches s'agitent *vaguement*, c'est parce qu'il sait ses efforts vains, il les sait perdus d'avance. L'artiste décadent ne pouvait que se reconnaître dans l'image de ce fantôme qui se débat avec le sens. On pense bien sûr à Mallarmé :

« Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égard d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire le silence aux après-midi de musique ; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Margueritte.

Ainsi ce Pierrot assassin de sa femme composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son

²⁹ VERLAINE, *Pierrot* in *Jadis et naguère*, op. cit., p. 49.

âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. (...) Moins qu'un millier de lignes, le rôle qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proferées — que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture. »³⁰

Pierrot échoue dans toutes ses tentatives pour apprivoiser le langage : incapable de parler ou de se faire comprendre, en butte à l'écriture, son seul recours est le silence. Tout comme lui, l'artiste fin-de-siècle a le même sentiment d'impuissance face au verbe. Le geste demeure pour Pierrot la seule forme d'expression encore possible ; à son instar, les artistes fin-de-siècle recherchent dans d'autres formes d'art, comme la pantomime ou les arts picturaux, un sens que ne peut plus fournir la littérature.



³⁰ MALLARME, *Mimique* in *Œuvres complètes (Crayonné au théâtre)*, op. cit., p. 310.

2-3-2 LA TENTATION DE L'INCONSCIENT

2-3-2-1 La prolifération des Pierrots

Pierrot est donc en mouvement car il fuit : le monde, la parole, tout ce qui apparaît à l'artiste fin-de-siècle sclérosé et statique ; mais cette quête effrénée du sens le mène paradoxalement droit à la dispersion. Le Pierrot de Jules Laforgue se disperse aussi. Mais, sa dispersion se réalise – comme nous le constaterons plus loin – dans un phénomène de démultiplication. Chez Banville ou Gautier, Pierrot est un individu unique ; chez Verlaine, pourtant, le Pierrot possède des doubles comme le pitre ou le clown : la multiplicité a, semble-t-il, déjà commencé.

*« Ô vision du temps où l'être trop puni,
D'un : « Eh ! va donc, Phoebus ! » te rentrera ton prêche
De vieux Crescite et multiplicamini,
Pour s'inoculer à jamais la Lune fraîche ! »³¹*

³¹ LAFORGUE, *Un mot au soleil pour commencer* in *INDL*, 1885, Gallimard, 1979, p. 18. *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* : *INDL*.

Chez Laforgue enfin, la dispersion apparaît totale : le Pierrot perd sa majuscule et devient un nom générique. La prolifération des Pierrots apparaît dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, comme l'atteste d'ailleurs le pluriel des titres *Pierrots* et *Locutions des Pierrots* ou celui de quelques occurrences ; si certaines d'entre elles conservent la majuscule du nom propre :

« Sache que les Pierrots, phalènes des dolmens »³²

d'autres la perdent, perdant ainsi ce qui faisait leur unicité mais aussi leur unité :

« Fonts baptismaux
Des blancs pierrots »³³

L'image du Pierrot se trouve ainsi volontairement éparpillée, tout comme celle du poète : le motif de la multiplicité renvoie à la complexité de l'artiste, à une unité impossible.

³² LAFORGUE, *Un Mot au soleil pour commencer* in *INDL*, op. cit., p. 17.

³³ LAFORGUE, *Litanies des derniers quartiers de la lune* in *INDL*, op. cit., p. 61.

Dans *Les Complaintes*, publiées en 1885, il ne s'est pas encore, comme ce sera le cas ultérieurement, multiplié. Il est pourtant déjà paradoxalement seul et multiple. Il reçoit de Laforgue le titre déroutant de Lord. L'association des deux mots semble accentuer l'unicité et l'originalité du personnage. En effet, grâce à ce titre, se superposent deux images contradictoires du Pierrot : celle du paysan balourd de la tradition et celle du clown mercuriel anglais. Le titre de Pierrot marque déjà la dilution du personnage qui semble avoir perdu toute identité ; Pierrot est :

« (...) de moins en moins drôle ;
Pierrot sait mal son rôle ? »³⁴

Le personnage semble, à l'instar du poète, hésiter entre diverses identités qu'il endosse tour à tour, sans se résoudre à en garder une seule ; le discours du poète s'entremêle à celui du Pierrot sans qu'il soit réellement possible de distinguer l'un de l'autre. Aux travestissements du Pierrot – « *En costume blanc,*

³⁴ LAFORGUE, *Complainte de Lord Pierrot* in *Les Complaintes*, 1885, Gallimard, 1979, p. 95.

je ferai le cygne »³⁵ – répondent les prouesses du poète –
 « *Jonglons avec les entités* »³⁶ – , à moins que ce ne soit le
 contraire. Pierrot habite un monde sens dessus dessous ; lui-
 même semble être tout et son contraire :

*« Tiens ! l'Univers
 Est à l'envers...
 (...)
 Le semblable, c'est le contraire,
 (...) »*³⁷

L'image du poète s'éparpille ainsi, pour reprendre une
 expression de Jacqueline Diot, « *comme dans un miroir brisé.* »³⁸
 En même temps que l'image du Pierrot se reproduit à l'infini,
 semble s'opérer une déréalisation ; la figure du Pierrot avait déjà
 partie liée au rêve, à la mort et au surnaturel, la colonie de
 pierrots renvoie désormais au fantasme, au cauchemar, car il y a
 quelque chose d'inquiétant dans cette prolifération. Cette
 inquiétude est augmentée par le caractère souvent étrange ou

³⁵ LAFORGUE, *Complainte de Lord Pierrot* in *Les Complaintes*, op. cit., p. 94

³⁶ Idem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ DIOT, *Pierrot au XIX^e siècle*, op. cit., p. 206.

halluciné des poèmes de Laforgue. Ces Pierrots semblent constituer une race à part – « *Ils sont de la secte du blême* »³⁹ – ayant de la vie une conception particulière qui coïncide non seulement avec celle de Laforgue mais aussi avec celle d'une partie de ses contemporains et se démarque au contraire du commun des mortels :

*« Pierrot, perméable aux courants souterrains qui traversent les hommes et les sociétés, achève avec Laforgue sa plongée dans le monde des rêveries et de l'inconscient. »*⁴⁰

2-3-2-2 Pierrot s'agite et Tout le mène

Dans les années 1880, le livre *Philosophie de l'Inconscient* du philosophe allemand Charles de Hartmann, disciple de Schopenhauer, publié en français en 1877, propose une conception du monde selon laquelle l'inconscient serait le moteur – néfaste – des actions et des pensées humaines. Laforgue, comme de nombreux de ses contemporains, est séduit par cette vision pessimiste de l'univers que ses Pierrots semblent

³⁹ LAFORGUE, *Pierrots in Imitation de Notre-Dame la lune*, p. 29.

⁴⁰ DIOT, op. cit., pp. 206-207.

bien devoir incarner, en préservant toutefois une certaine distance. Il s'agit, pour ceux qui adhèrent à cette philosophie, de se fondre dans l'inconscient collectif qui anime le monde en renonçant à la volonté, en se « *délivr[ant] de la Pensée, l'épre originelle, ivresse insensée.* »⁴¹ L'Inconscient *mène* Pierrot qui s'agite ; l'agitation est le signe de l'Inconscient. Fuites, tourbillons, inversions... sont autant d'indices de sa présence et de son règne :

*« Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Faisons en costume,
Présider là-haut !
(...)
Tourbons d'abord sur nous-même, comme un fakir !
(Agiter le pauvre être, avant de s'en servir.)
(...)
Jonglons avec les entités,
Pierrot s'agite et tout le mène ! »*⁴²

⁴¹ LAFORGUE, *Complainte propitiatoire à l'Inconscient* in *Les Complaintes*, op. cit., p. 42.

⁴² LAFORGUE, *Complainte de Lord Pierrot*, op. cit., pp. 93-94.

De cette agitation résultent éparpillement et étourdissement :

*« Et c'est l'heure, ô gens nés casés, bonnes gens,
De s'étourdir en longs trilles de rêves ! »⁴³*

Les forces de l'Inconscient, agissant au hasard, étourdissent le poète qui doit renoncer à agir selon sa volonté. Les Pierrots incarnent, pour Laforgue, l'inconscient du poète, un inconscient éclaté, éparpillé, puisque, selon l'un des principes de cette doctrine, l'homme n'est qu'un agrégat d'éléments individualisés :

*« Quand j'organise une descente en Moi
J'en conviens, je trouve là, attablée,
Une société un peu bien mêlée
Et que je n'ai point vue à mes octrois. »⁴⁴*

⁴³ LAFORGUE, *Complainte de Lord Pierrot*, op. cit., p. 93.

⁴⁴ LAFORGUE, *Ballade in Des Fleurs de bonne volonté*, op. cit., p. 122.

Ce refus de la raison, de la logique au profit des forces occultes de l'inconscient⁴⁵ et du hasard éloigne le Pierrot du monde de la lumière pour le conduire vers l'ombre de la lune.

2-3-2-3 Sous l'égide de la lune

Le culte de la lune coïncide avec cette philosophie de l'Inconscient. Si ailleurs l'astre de la nuit inspire des « *suggestions troubles et criminelles* »⁴⁶, elle est principalement, chez Laforgue, le symbole de la vie inconsciente, du rêve. La lune est le témoin privilégié de ces rites poétiques : héroïne de l'un des recueils du poète, *Imitation de Notre-Dame la Lune*, tour à tour personnifiée, sacralisée, *bénie*⁴⁷, *reine*⁴⁸, elle est au centre des poèmes de Laforgue :

*« Ah ! la Lune, la Lune m'obsède...
Croyez-vous qu'il y ait un remède ? »*⁴⁹

⁴⁵ Annexe 33. Dans l'œuvre de Mossa, *Eloge de la folie*, le Pierrot, excentré, vient de détruire sa poupée : il porte une main à sa tête en signe de démence. À l'arrière-plan, un cortège funèbre s'avance. Pierrot semble ici assister à ses propres funérailles et s'il apparaît décentré sur le tableau, c'est qu'il se tient à l'écart de ce monde rationnel et bien pensant. Pierrot fait ici l'éloge de la folie, de l'inconscient.

⁴⁶ MARGUERITTE Paul, « *Eloge de Pierrot* » in *La Lecture*, 25/2/1891.

⁴⁷ LAFORGUE, *Litanies des premiers quartiers de la Lune* in *INDL*, op. cit., p.19.

⁴⁸ LAFORGUE, *Jeux* in *INDL*, op. cit., p. 63.

⁴⁹ Idem.

Comme le poète lui-même, les Pierrots reconnaissent eux aussi la lune comme leur prêtresse :

*« Blancs enfants de chœur de la Lune,
Et lunologues éminents,
Leur église ouvre à tout venant,
Claire d'ailleurs comme pas une. »⁵⁰*

Elle est apostrophée en tant que *pape* ou *Notre-Dame* et comparée à l'hostie :

*« La Lune, notre Maîtresse à tous, dans sa gloire :
Elle est l'hostie ! et le silence est son ciboire ! »⁵¹*

Le lien entre Pierrot et l'astre de la nuit n'est certes pas nouveau : chez Giraud, Pierrot est *« coiffé de sa blanche parente, d'un croissant de lune hilarante. »⁵²* Mais, Laforgue en fait une parenté plus étroite : elle semble présider chaque apparition des

⁵⁰ LAFORGUE, *Pierrots V* in *INDL*, op. cit., p. 31.

⁵¹ LAFORGUE, *États* in *INDL*, op. cit., p. 52.

⁵² GIRAUD, *Le Miroir* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 100.

Pierrots, plus encore, sa présence semble favorable à leur prolifération, comme si la lune, « *fontés baptismaux des blancs pierrots,* »⁵³ les fécondait, les enfantait. Etrange fécondité pourtant que celle d'un astre qui ne génère que des signes de stérilité :

*« Œil stérile comme le suicide,
Nous sommes le congrès des las, préside ;
(...) »*⁵⁴

Ce motif de la stérilité, Laforgue le décline en effet, tant sur le mode ironique que métaphorique ; la lune, paysage aride, « *astre fossile* »⁵⁵, se révèle vide de toute chose : elle est tour à tour « *un astre atteint de cécité* »⁵⁶, « *sans cœur* », un « *fatal phare* »⁵⁷, « *un crâne glacé* »⁵⁸, « *la pilule des léthargies*

⁵³ LAFORGUE, *Litanies des derniers quartiers de la Lune* in *INDL*, op. cit., p. 65.

⁵⁴ LAFORGUE, *Clair de Lune* in *INDL*, op. cit., p. 22.

⁵⁵ LAFORGUE, *Litanies des premiers quartiers de la Lune* in *INDL*, p.19.

⁵⁶ LAFORGUE, *Clair de Lune* in *INDL*, op. cit., p. 22.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Ibidem.

finales. »⁵⁹ Le monde de Laforgue est un monde paradoxal où prolifèrent la stérilité et l'absence, absence de sommeil :

« *Lune bénie des insomnies* »⁶⁰

absence de bruit :

« *Comme la nuit est pleine
De silencieuse infinité claire !
(...)
Voilà quel astre indiscutablement émerge,
Voilà l'immortel et seul soliloque !* »⁶¹

absence de couleur – le blanc omniprésent renvoie bien à une absence de couleurs. Ainsi, la présence de la lune connote aussi bien le néant de l'absence, du vide et l'infini de la prolifération, de la multiplication. La Lune est à la fois le signe par excellence de l'absence et celui de la présence : omniprésente dans *l'Imitation de Notre-Dame la Lune*, elle ne prodigue que vide et néant. *La lune est stérile*, dit l'un des titres du recueil.

⁵⁹ LAFORGUE, *Guitare* in *INDL*, op. cit., p. 27.

⁶⁰ LAFORGUE, *Litanies des premiers quartiers de la lune* in *INDL*, op. cit., p. 19.

⁶¹ LAFORGUE, *Au Large* in *INDL*, op. cit., p. 21.

Pourtant, la lune préside le *congrès des las*, elle signale chaque apparition des Pierrots, semble veiller sur eux, assure leur prolifération inquiétante. L'astre de la nuit, dans sa circularité parfaite, sa lumière irréelle, devient la référence de la *secte des blêmes*, une sorte d'égérie familière et inaccessible ; elle est le « *pape des Mormons pour l'art.* »⁶² Les Pierrots incarnent ainsi un poète mené par l'art, cet art qui a d'ailleurs partie liée avec l'Inconscient, tout comme, semble-t-il, la lune, symbole même cet Inconscient :

*« L'art est tout, du droit divin de l'Inconscience ;
Après lui, le déluge ! et son moindre regard
Est le cercle infini dont la circonférence
Est partout, et le centre nulle part. »*⁶³

Et si le cercle infini à la fois inscrit dans l'omniprésence – *partout* – et dans l'absence – *nulle part* – est bien une métaphore de l'art, il évoque également la silhouette lumineuse de la lune. Laforgue utilise d'ailleurs la polysémie du mot *Tout* capable de désigner une totalité dans son unité – l'Art est tout –

⁶² LAFORGUE, *La Lune est stérile* in *INDL*, op. cit., p. 54.

⁶³ Idem.

mais aussi une totalité dans son éclatement – Tout le [Pierrot] mène. C'est l'Inconscient qui mène le poète, qui guide sa création, tout comme c'est la lune qui préside chaque apparition des Pierrots.

2-3-2-4 L'art, la lune et l'Inconscient

En écrivant, le poète donne vie à cet inconscient ; si la lune est le symbole de cet Inconscient, les Pierrots incarnent, quant à eux, les tentatives du poète pour y accéder. Il semble exister, dans l'œuvre de Laforgue, un étroit rapport entre l'art et la lune, chacun exigeant de ses adeptes un culte particulier. Pour se livrer au mieux au culte lunaire, il convient de délaissier les attaches terrestres, de se montrer indifférent aux contingences terrestres. Cette indifférence affleure très souvent dans les poèmes du recueil :

*« Ah ! passer là-dessus l'éponge
(...)
L'art de tout est l'« Ainsi soit-il » ;
Et (...) le beau rôle est
De vivre de but en blanc*

*Et, dat-on se battre les flancs,
De hausser à tout les épaules. »⁶⁴*

Outre cette indifférence à la terre, le culte de la Lune requiert la présence du vide :

*« Béons à la Lune,
La bouche en xéro. »⁶⁵*

L'idéal des Pierrots, comme celui du poète, est de se fondre dans l'Inconscient : leur monde devient un univers inversé, disloqué. Mais, à force de jouer avec l'Inconscient, ils sont pris par le vertige de l'anéantissement, du vide, victimes à leur tour de la magie de la Lune :

*« O gouffre aspire-moi ! Néant, repos divin...
Assis sur le fumier des siècles, seul j'écoute
Les heures de mes nuits s'écouler goutte à goutte
O père laisse-moi me fondre dans ton sein. »⁶⁶*

⁶⁴ LAFORGUE, *Pierrot IV et V* in *INDL*, op. cit., pp. 31-32.

⁶⁵ LAFORGUE, *Complainte de Lord Pierrot* in *Les Complaintes*, op. cit., p. 93.

⁶⁶ Poème daté de Noël 1879 in *Premiers poèmes*, Gallimard, 1979, p. 186.

Le Laforgue des premiers poèmes recherche un néant une sorte de nirvâna que la naissance aurait contraint l'homme à quitter. Le bouddhisme a exercé une influence importante sur Laforgue qui rêve d'une dissolution dans l'éternité, une dissolution qui éteindrait toute volonté, toute pensée et lui permettrait de se fondre dans l'Inconscient.

Mais, la tentation de l'Inconscient présente un risque majeur : elle menace les Pierrots et le poète d'un ennui chronique qui demeure indissociable d'une tristesse profonde. Selon J. Diot, derrière la tristesse des Pierrots, il faut lire celle de Laforgue :

*« Or, comme tout est seul, que tout sombre au néant,
Que nul témoin ne rêve au fond des bleus abîmes,
Dissous-toi, bloc sublime, en cendres anonymes. »⁶⁷*

C'est sans doute vrai dans certains poèmes ; mais, il me semble pourtant que la langueur et l'hypocondrie ont ici disparu ; ce qui n'était qu'un signe aristocratique ou un état pathologique devient, chez Laforgue, une véritable philosophie –

⁶⁷ LAFORGUE, *Memento Sonnet triste* in *Complaintes*, op. cit., p. 181.

une sorte de mot d'ordre commun aux membres de la secte des blêmes :

*« - J'ai le cœur triste comme un lampion forain...
Bah ! j'irai passer ma nuit dans le premier train ;*

*Sur d'aller, ma vie entière,
Malheureux comme les pierres. (Bis.) »⁶⁸*

Et ce mot d'ordre n'est pas dénué de fantaisie : ce n'est pas un hasard si le refrain préféré de Laforgue est la complainte ; elle apparaît, dans l'œuvre du poète, comme la forme capable de traduire à la fois le spleen dévorant du poète et un humour – celui-ci n'est plus noir – qui reprend toujours le dessus :

*« Ah ! tout le long du cœur
Un vicil ennui m'effleure...
C'est avis qu'il est l'heure
De renaître moqueur. »⁶⁹*

⁶⁸ LAFORGUE, *Complaintes de Lord Pierrot* in *Les Complaintes*, op. cit., p. 95.

⁶⁹ LAFORGUE, *Locutions des Pierrots* in *INDL*, op. cit., p. 39.

Car les Pierrots, comme Laforgue, s'avèrent incapables de s'abandonner totalement à cette descente. Ils résistent à cette dissolution si bien que l'idéal que les Pierrots cherchent à atteindre demeure inaccessible. Dès que leur fragilité semble mise à nu par cette descente dans les profondeurs de l'Inconscient, les Pierrots, à l'instar du poète, se ressaisissent par une pirouette *moqueuse*.

2-3-2-5 Quand Pierrot dévore le poète

Les expériences des Pierrots se confondent avec celles du poète. Il est souvent difficile de les distinguer comme si le poète s'était totalement fondu dans la multiplicité du personnage. Laforgue semble en effet, à travers la multitude de ses Pierrots, réaliser son désir d'anéantissement : d'une part, ce gouffre auquel le poète aspire peut être incarné par l'image démultipliée du Pierrot ; d'autre part, Laforgue, en laissant le Pierrot prendre sa place, accepte de livrer son âme à un « *viveur lunaire* »⁷⁰ c'est-à-dire au chantre de l'Inconscient. Un être aux agissements incohérents, un être qui obéit au hasard et subit

⁷⁰ LAFORGUE, *Locutions des Pierrots* in *INDL*, op. cit., p. 44.

l'influence de la lune, a pris possession du poète. Désormais privé de toute raison, de toute logique, ce dernier semble s'abandonner totalement à cet être qui le dévore. Une fois de plus, et cela hors des tréteaux, le personnage de Pierrot efface son interprète ou plutôt son créateur. Dans tous les poèmes où apparaît le nom de Pierrot, le *je* se révèle ambigu. Mais le poème qui en donne la plus troublante interprétation est peut-être *La Complainte de Lord Pierrot*. Au début de la complainte, le poète s'adresse au Pierrot, comme en témoigne la présence de l'adjectif possessif *Mon*. Avec l'impératif *Filons en costume*, le poète et Pierrot semblent avoir endossé le même rôle ; ils agissent de concert. Mais, bientôt, la première personne fait son apparition : ce n'est pas la chandelle de Pierrot qui *est morte*, mais la *cervelle* du poète qui vient d'abandonner à Pierrot les derniers vestiges de sa conscience. Dès lors, Laforgue rejoint lui aussi la confrérie des Pierrots, il fait partie de la *secte des blêmes*, il est devenu un *sélénite* : il « *aime mieux (...) [s']en aller selon la Lune.* »⁷¹

Et cet Inconscient qui le tente, l'espace et le temps d'un poème, Laforgue lui donne vie, une vie éphémère, aussi

⁷¹ LAFORGUE, *Dialogue avant le lever de la Lune* in *INDL*, op. cit., p. 46.

éphémère que la présence de la lune est éternelle. Il semble bien d'ailleurs que ce soit là la vocation du mime : Pierrot n'est que le visage éphémère de l'éternel ; d'où la multiplicité de ses apparitions.



2-3-3 LA MORT DE PIERROT

2-3-3-1- La fascination de la mort

Pierrot n'est qu'un condamné à mort en sursis : tout en lui appelle à la mort, son masque livide, son corps moribond, son inconsistance même, sa propension à fuir le réel pour l'inconscient. Laforgue l'a bien pressenti : Pierrot doit mourir, se diluer dans l'inconscient, disparaître. Ainsi, le visage enfariné de Pierrot qui n'était tantôt qu'un déguisement fait désormais partie intégrante du personnage. Il révèle une face *exsangue*, un corps efflanqué, trop maigre. Pierrot semble malade, comme ce siècle, il se meurt.

Il n'a plus rien, dans la pantomime de la fin de siècle, d'un personnage de comédie. Peintres et écrivains se plaisent à imaginer un Pierrot moribond. Sa silhouette pâle, mise à la mode par Debureau et les *Fêtes galantes*, avait quelque chose de fantomatique et recelait comme un avant-goût d'au-delà. Pierrot incarnait l'échec, social et amoureux ; quoi de plus naturel que d'imaginer cet être si maladroit ici-bas, cet éternel absent, tenté par la mort ? Pierrot est alors tour à tour suicidaire, assassin, veuf... Nodier, Janin et Champfleury délaissent l'inspiration

féerique de l'ancienne pantomime pour se tourner vers une inspiration morbide. Durant toute la fin du siècle fleurissent des pantomimes aux titres éloquents : *Pierrot pendu*, *Pierrot, valet de la mort*, fruits de la collaboration de Janin et Gautier avec des mimes, *Pierrot mort et vivant* et *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte, *La Mort de Pierrot* de Jérôme Doucet. Dans la pantomime du *Marchand d'habits* déjà, Pierrot assassine un fripier pour s'assurer une brillante réussite sociale ; il est puni de son crime :

« Aussitôt le spectre reparait, enlace Pierrot dans ses longs bras et le force à exécuter avec lui une valse infernale plus terrible cent fois que la terrible valse de Méphistophélès. L'assassiné serre l'assassin contre sa poitrine de telle sorte que la pointe du sabre pénètre dans le corps de Pierrot et lui sort par les épaules. La victime et le meurtrier sont embrochés par le même fer comme deux hannetons que l'on aurait piqués de la même épingle... Le couple fantastique fait encore quelque tours et s'abîme dans une trappe, au milieu d'une large flamme. »⁷²

⁷² GAUTIER, *Souvenirs de théâtre et de critique*, op. cit., p. 64.

Il y a quelque chose de surnaturel dans cette valse morbide. La mort fascine les décadents par l'inconnu qu'elle recèle ; ce siècle qui s'achève laisse entrevoir un inconnu. La fascination exercée par la mort participe de ce jeu entre le visible et l'invisible, entre ce qu'elle montre et ce qu'elle tient encore dans l'ombre. Symboliquement, l'omniprésence de la mort associée à la lune est signifiante :

« La lune est le symbole des rythmes biologiques : Astre qui croît, décroît et disparaît, dont la vie est soumise à la loi universelle du devenir, de la naissance et de la mort... Mais sa mort n'est jamais définitive...⁷³ La lune est aussi le premier mort. Pendant trois nuits, chaque mois lunaire, elle est comme morte, elle a disparu... Puis elle reparait et grandit en éclat... La lune est pour l'homme le symbole de ce passage de la vie à la mort et de la mort à la vie. »⁷⁴

Pierrot, viveur lunaire, détient les clés de ce mystère ; il a visité cet au-delà, réalisant ainsi l'homologie entre Pierrot, la lune et la mort.

⁷³ ELIE, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949, nouvelle édition 1964.

⁷⁴ *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 590.

Pierrot s'est ainsi métamorphosé en ange de la mort et la mort qu'il dispense apporte avec elle son lot de violence et de terreur⁷⁵. Baudelaire, déjà, en découvrant la pantomime anglaise au théâtre des Variétés, s'étonne d'ailleurs de la violence et du réalisme sordide de ce comique et souligne combien il demeure éloigné du personnage impassible créé par Debureau :

« Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle ; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre... Pour je ne sais quel méfait, Pierrot devait être finalement guillotiné. (...) L'instrument funèbre était donc là dressé sur des planches... 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. »⁷⁶

⁷⁵ Annexe 34. Une fois de plus, c'est Mossa qui immortalise cette image ensanglantée. Pierrot, abandonné par Colombine qui lui préfère l'argent et le confort et part au bras d'un bourgeois, se suicide : image de l'artiste trahi par son art et voué à la mort. Pierrot n'est pas de ce monde, il est déjà *ailleurs* comme dans cet autre tableau du peintre, *Eloge de la folie*, où il surplombe son propre enterrement. Pierrot n'est pas de ce monde ; alors, *Pierrot s'en va*.

⁷⁶ BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire*, op. cit., pp. 538-539.

Baudelaire souligne ici la cruauté du spectacle, cruauté que remarque Goncourt, dans *Les Frères Zemganno* ; la pantomime, sous l'influence anglaise, perd sa vocation originelle qui était de divertir pour proposer des visions macabres et métaphysiques :

« Finistre est devenue la clownerie anglaise... et parfois, elle vous fait passer « la petite mort. » ... On dirait la mise en scène d'une diabolique réalité, éclairée d'un capricieux et méchant rayon de lune. Et ce ne sont plus depuis quelque temps, dans l'arène des cirques et sur les théâtres de salles de concert (...) que des intermèdes où les gambades et les sauts ne cherchent plus à amuser l'œil, mais l'ingénient à faire naître, et des étonnements inquiets et des émotions de peur et des surprises presque douloureuses, de ce remuement étrange et maladif de corps et de muscles, où passent mêlés à des pugilats ricanants, à des scènes d'intérieur horripilantes, à des cocasseries lugubres, (...) des visions d'amphithéâtre d'anatomie, de baigne, de morgue. Et le décor le plus ordinaire de cette gymnastique, quel est-il ? — un mur, un mur de barrière sous une lumière suspecte, un mur où il y a encore dessus comme du crime mal essuyé, un mur sur la crête duquel apparaissent en habits noirs, ces modernes fantômes de la nuit (...) Puis là, avec la projection de leurs ombres falotes et disloquées sur ce blanc mur,

qui semble un linceul faisant un drapeau de lanterne magique, commencent des tours de force maniaques, les gesticulations idiotes, la mimique agitée d'un préau de fous. Et dans cette glaçante bouffonnerie et dans toutes les autres, l'habit noir râpé, la toute récente livrée du clown apporte quelque chose de mortuairement funambulesque, un semblant macabre de la goquette d'agiles croque-morts.»⁷⁷

Des personnages mortifères envahissent les pantomimes. Leur atmosphère fantastique n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle du poème *Pierrot* de Verlaine. Le mime de ses premiers poèmes était en effet un être léger et délicat, inapte à la vie, comme déjà happé par un autre monde ; peu à peu, sa silhouette fantomatique cède la place à une figure plus inquiétante. Le rictus qu'il arbore témoigne de sa transfiguration. Pierrot, par une sorte de régression, n'est plus un esprit mais, à mesure que les regards se creusent, que le rictus s'élargit et que l'ossature du visage et du crâne s'accroît, le fantôme se fait mort-vivant, une sorte d'allégorie de la mort :

*« (...) sa bouche est béante, de sorte
qu'il semble hurler sous les morsures du ver.*

⁷⁷ GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, op. cit., pp. 114-115.

(...)

*Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore
Et la farine rend plus effroyable encore
Sa face exsangue au nez pointu de moribond.*⁷⁸

La mort est ici dépeinte avec un réalisme cru et macabre : Pierrot n'est plus un esprit, il est déjà un cadavre en décomposition avant même que d'être mort.

2-3-3-2 Corps en décomposition et monstres de foire

La mort de Pierrot est souvent crue et violente ; la mort morcelle le corps de Pierrot, le décompose. Ainsi, Janin ne ressent déjà plus la pantomime comme la manifestation d'un génie populaire mais plutôt comme un « *produit de décomposition, comme un divertissement de bas-empire.* » Il est significatif d'ailleurs de constater que « *cet art qui se meurt soit l'objet d'un éloge morbide.* » Ce n'est d'ailleurs guère étonnant dans la perspective de la fin du siècle. On connaît le goût prononcé des artistes décadents pour la littérature de bas-

⁷⁸ VERLAINE, Pierrot in *Jadis et naguère*, op. cit., p. 49.

empire : Des Esseintes, le héros d'*A Rebours*, affiche un intérêt indéniable pour cette littérature en décomposition, en *faisandage*. Il semblerait qu'il y ait une correspondance entre cette langue « *décomposée comme une venaison* »⁷⁹ et la civilisation d'un vieux monde qui s'émiette et s'écroule : corruption, dissolution s'attachent autant à caractériser les mœurs que la langue, le corps que la littérature.

La mort, au centre de la création décadente, ne pouvait que contaminer la pantomime : mort violente ou décomposition. Cette vision d'un monde fantastique peuplé de monstres et de créatures inquiétantes se généralise. La décadence se plaît à dépeindre un univers ténébreux et énigmatique, à la faune et à la flore inquiétantes, dangereuses, un monde où les règnes minéral, végétal et animal se confondent. En peinture, un artiste rejoint ce type de représentation ; il s'agit d'Odilon Redon⁸⁰. Dans l'œuvre du peintre, une faune étrange côtoie des êtres errant dans un monde lunaire sur lequel plane l'ombre de la mort. Dans une planche lithographique de 1885, Redon représente un Pierrot intitulé *La Fleur du marécage* et commenté en ces

⁷⁹HUYSMANS, *A Rebours*, op. cit., p. 117.

⁸⁰Annexe 35.

mots : « *la fleur du marécage, une tête humaine et triste.* »

Pierrot y apparaît, son visage émergeant hors de l'eau, mi-animal, mi-végétal ; son corps malade semble comme mutilé, mais, dans le même temps, il semble littéralement fleurir hors de l'onde stagnante. Odilon Redon se sert du crépuscule pour créer un jeu d'ombre et de lumière, une sorte de clair-obscur qui plonge le tableau dans une atmosphère blafarde pesante. Chez Laforgue, aussi, le règne végétal semble avoir rejoint le monde animal :

*« C'est sur un cou qui, raide, émerge
D'une fraise empesée idem,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge,

Bouche qui va du trou sans bonde
Glacialement désopilé,
Abu transcendantal en-allé
Du souris vain de la Joconde. »⁸¹*

⁸¹ LAFORGUE, *Pierrots* in *INDL*, op. cit., p. 28.

Les trois règnes apparaissent enfin brouillés chez Verlaine : la perruque du pitre se prolonge en queue puis en papillon ; le regard de Pierrot gamin est d'acier ; quant au clown, il semble complètement rongé par le minéral :

*« C'est bien lui, dans sa blanche armure de satin ;
Vides et clairs ainsi que des miroirs sans tain,
Ses yeux ne vivent pas dans son masque d'argile »⁸²*

Le corps de Pierrot minéralisé se révèle figé, glacé ; mais, il peut, soumis au règne végétal, s'envelopper d'une certaine mollesse. Ces dérèglements attentent à l'unité du corps, signalent un corps malade, un corps dépourvu de ses forces vitales, tantôt figé par une rigidité toute macabre, tantôt alangui. Le corps du mime semble contaminé par la monstruosité de l'entresort.

Le corps du mime n'est en effet pas le seul à se trouver altéré. Dans l'univers délétère que représente la fête foraine, les monstres sont nombreux et révèlent, dans la littérature et les arts graphiques, les anomalies, aberrations ou infirmités que

⁸² VERLAINE, *Le Clown* in *Jadis et Naguère*, p. 53.

produit la nature⁸³ : corps hybrides – union contre-nature entre un être humain et un animal, entre deux animaux d'espèces différentes, homme-éléphant⁸⁴, homme-serpent, homme-chien, femme-ourse, femme-singe... –, corps tronqués ou disloqués – nains⁸⁵, homme-tronc⁸⁶, cul-de-jatte⁸⁷... – corps déréglés – femme à barbe⁸⁸, singes savants, contorsionnistes et désossés... – corps surabondants – géant, femme obèse, femme à trois jambes, à trois têtes⁸⁹... le mélange des règnes et des espèces se réalise à la foire :

« On ne voit plus, partout, que des femmes-canonnes, des hommes électriques, des phoques qui font des conférences, des éléphants qui vont en vélocipède, des clowns qui se tordent... On ne voit plus que des hommes qui font les bêtes, et – quelle déchéance ! – des bêtes qui font les hommes ! »⁹⁰

⁸³ E. Stead-Dascalopoulou analyse avec précision les relations qui unissent la littérature et ces phénomènes de foire. Je me contenterai de les mentionner car c'est ici la comparaison qui m'intéresse.

⁸⁴ ESCUDIER, *Les Saltimbanques* – KUBIN, *Elephantiasis*, 1900-1901, encre de chine, lavis et peinture au pistolet – LORRAIN – *Un Maître-queux...* On songera également au film *Eléphant Man* de D. Lynch, 1980. Annexe 53.

⁸⁵ BEARDSLEY, *The Toilet of Helen*, 1896 – CHAMPSAUR, *Le Jazz des masques...* Annexes 36 & 53; Annexe 36.

⁸⁷ CHAMPSAUR Félicien, *Les Etreintes de la vie*, pantomime en un acte, 1888 – VEBER Pierre et Jean, *La Joviale comédie*, 1896 – GERBAULT, dessins pour Mac-Nab, *Les Cul-de-jatte* in *Nouvelles Chansons du Chat Noir*, 1891 – Annexes 36 & 53.

⁸⁸ Annexe 29.

⁸⁹ Annexe 36.

⁹⁰ TALMEYR Maurice, « Charlot s'ennuie » in *Les Gens pourris*, pp. 36-37.

De Jean Richepin – dans *Contes de la décadence romaine, Truandailles*, ou *La Revue des monstres* –, à Jean Lorrain, de Mahalin – *Les Monstres de Paris* – à Adam, en passant par Huysmans – *Certains* – ou Champsaur – *Les Ereintés de la vie* – la littérature décadente réunit une galerie de figures monstrueuses : d'une part, les monstres de la foire détruisent, par leur difformité omniprésente, la frontière entre la beauté et la laideur, tout comme l'esthétique décadente détruit toutes les règles de bienséance, tous les canons de beauté artistique ; d'autre part, la foire, lieu par excellence de la cacophonie, du vacarme produit un non-langage : Mourey, comme Ruelle⁹¹ ou Huysmans⁹² la décrivent comme une débauche de sensations, *cacophonie de couleurs, arlequin de sonorités, pot-pourri de musiques*⁹³... La profusion de la difformité – des corps, des sons, des couleurs... – dit un sens défaillant ; à la foire comme dans l'art, le monstrueux annonce la perte du signifié : comme le bonimenteur au langage inarticulé vend des monstres, la littérature décadente, par le sort qu'elle réserve à la langue – onomatopées, mélanges des genres et des styles, croisement des langues, création lexicale, argot... –, apparaît elle aussi comme

⁹¹ RUELLE, *Orchestre in A la Fête de Neuilly*, op. cit.

⁹² HUYSMANS, *Les Sœurs Vatard*, Charpentier, 1879.

⁹³ MOUREY, *Fêtes foraines*, 1906, op. cit., p. 9-10.

une *petite boutique de l'horreur*⁹⁴... Paradoxalement, à deux pas des entresorts, un autre corps est offert au regard du public : le corps de Pierrot s'évertue en effet à donner un sens, dans le « silence » de la pantomime. Dans cette poétique de la foire et de la pantomime combinées, la Décadence construit l'image d'un artiste créateur en trois personnes : le bonimenteur, le monstre et le Pierrot, image parodique et blasphématoire du Dieu en trois personnes. Le père créateur devient ici détenteur d'une parole morte et son impuissance ne génère que des monstres. Alors reste l'espoir d'un ailleurs, d'une inspiration nouvelle qu'incarnent, me semble-t-il, Pierrot et la pantomime. Mais, pour la Décadence, on le sait, l'esprit n'est plus *sain* – puisque toujours lié au corps – et si le souffle de Pierrot descend sur les décadents, ce n'est plus en tant que manifestation du Dieu Vivant, de la foi en l'art, mais, de façon parodique, en tant que tentation de la folie et de la mort.

⁹⁴ La foire se prête à ces créations lexicales, à cette gouaille et à cette profusion des sons qu'elle utilise elle-même.

2-3-3-3 Les morts de Pierrot

Mais mourir n'est rien pour Pierrot qui ne fait là qu'accomplir son destin ; pour lui, et cela n'étonnera personne, tout est dans l'art de le faire. Car la multiplicité des morts de Pierrot révèle non pas une unité retrouvée mais une dispersion plus grande encore. La vocation de Pierrot, c'est sa mort : dans la production littéraire et picturale de la fin du XIX^e siècle, sa silhouette fantomatique hante les cimetières, la tête de mort devient son ornement favori, son corps est voué à la poussière. L'acrobate des hauteurs vertigineuses s'était tantôt affaissé : le Pierrot a désormais rejoint les profondeurs souterraines.

La pendaison, tout d'abord, est l'une des morts de Pierrot⁹⁵ qui restitue le mieux cet état végétatif inversé. Elle possède en France un statut exotique que lui confèrent ses origines anglaises. Elle semble en outre bénéficier d'un certain engouement puisque de nombreuses pantomimes donnent à Pierrot le rôle du pendu : dès 1847, Champfleury proposait un *Pierrot pendu* ; dans *Notre ami Pierrot* de Jérôme Doucet, Pierrot songe au suicide et c'est la corde qui semble retenir son

⁹⁵ Annexe 37.

choix ; enfin, en 1884 et 1888, Giraud et Banville associent eux aussi Pierrot à la pendaison :

*« En sa robe de lune blanche
 Pierrot rit de son rire sanglant
 (...)
 Il plante un clou dans le mur blanc
 (...)
 Il frétille comme une tanche
 Se passe au col un nœud coulant,
 Repousse l'escabeau brulant
 Tire la langue, et se déhanche
 En sa robe de lune blanche. »⁹⁶*

La corde à laquelle est suspendu Pierrot le mène :

« Corde sous les pieds ou corde autour du cou, funambule ou pendu, c'est tout un : il relève toujours en ce domaine précaire entre terre et ciel. D'autres cordes (ou fils, ou ficelles) le maintiennent et le manipulent ; toutes représentent clairement son destin. Entre la corde du pendu et le fil du

⁹⁶ GIRAUD, *Suicide in Pierrot lunaire*, op. cit., p. 42.

pantin, la différence est mince, tient à un simple décalage, à un toron. Le corps se contente de suivre. Suspendu il n'a pas d'impulsion par lui-même : il est mené, il obéit.»⁹⁷

Le spectacle de ce corps ballant qui se balance au gré des mouvements de la corde peut certes apparaître comme une métaphore du destin de Pierrot, pantin ballotté par des forces qu'il ne maîtrise pas. Mais, plus encore, la corde ramène Pierrot à un stade végétatif⁹⁸ : retenu par cette corde-tige qui le relie au sol, au monde des vivants, Pierrot se retrouve écartelé entre la terre et le ciel. L'image est riche de sens : pendu, Pierrot n'a plus les pieds sur terre et sa tête est pourtant retenue par un lien qui étrangle son cou. La pendaison, même si elle ne mutile pas le corps, le prive de deux fonctions primordiales : la maîtrise du mouvement et celle de la parole. Pierrot pendu est muet, sa gorge est – au sens propre comme au sens figuré – nouée et il ne peut proférer un son. Pourtant, Pierrot est séduit par cette mort et la potence prend alors bien sûr les traits d'une femme ; elle est « *la maigre amoureuse au long cou* »⁹⁹, sa « dernière

⁹⁷ PALACIO, *Pierrot fin de siècle*, op. cit., p. 109

⁹⁸ On pense au tableau de Redon qui propose une pendaison inversée. Annexe 35.

⁹⁹ GIRAUD, *La Chanson de la potence* in *Pierrot Lunaire*, op. cit., p. 40.

maîtresse »¹⁰⁰ qui passe littéralement la corde au cou de Pierrot et qui :

*« Sur sa gorge danse une messe
Et, d'une étranglante caresse,
Le fera jouir comme un fou... »*¹⁰¹

La mort par pendaison tente Pierrot car c'est une mort douce, insensible, à laquelle le mime s'abandonne avec plaisir : la symbolique de la corde relève de l'ascension ; nouée, elle possède également, selon le dictionnaire des vertus magiques¹⁰². Chez Giraud, la pendaison conduit Pierrot à l'ivresse¹⁰³, à une jouissance extrême, une sorte de septième ciel... Laforgue parlerait de nirvâna, d'abandon à l'Inconscient ; Giraud, lui, évoque la *folie*.

La mort par décollation est quant à elle beaucoup plus violente : le cadavre décadent perd aussi son intégrité en perdant la tête : les images de Pierrot décollé¹⁰⁴ sont nombreuses. La décollation altère ainsi l'unité du corps, thème cher aux

¹⁰⁰ GIRAUD, *La Chanson de la potence* in *Pierrot Lunaire*, op. cit., p. 40.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² *Dictionnaire des symboles*, op. cit., pp. 287-288.

¹⁰³ GIRAUD, *La Chanson de la potence* in *Pierrot Lunaire*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁴ Annexes 28 & 35.

décadents. Selon Jean de Palacio, la décollation apparaît « *figure de la lésion décadente* », d'abord parce qu'elle renvoie à un syncrétisme de différentes traditions helléniques (Orphée) ou judéo-chrétiennes (Holopherne, Jean-Baptiste)¹⁰⁵ et surtout parce qu'elle rompt l'unité et l'harmonie du corps, atteinte à son organisation en le privant de son autorité. Elle est « *la mendiante de têtes* »¹⁰⁶ chez Giraud ; dans *Décollation*, c'est la lune elle-même qui fait office de « *sabre blanc* »¹⁰⁷ et s'abat sur le cou de Pierrot. La décollation dissocie le siège de la pensée, de l'âme du corps, prive définitivement Pierrot de la parole et du souffle vital coupés net.

La mort de Pierrot – qu'il s'agisse de pendaison ou de décollation – attende donc à la globalité du corps : elle concentre toutes les obsessions morbides des décadents, qu'il s'agisse de la hantise du morcellement du corps ou de celle de l'altération de l'esprit. Mais, si la pendaison et la décollation obsèdent Pierrot, c'est aussi parce qu'elles proposent, me semble-t-il, un moyen

¹⁰⁵ Annexe 28.

¹⁰⁶ GIRAUD, *La Mendiante de têtes* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 52.

¹⁰⁷ Idem.

d'échapper non aux lois du corps mais à celles de l'esprit¹⁰⁸ : Pierrot décollé est livré entièrement à son corps. Pierrot pendu, lui, est ballant ; ses mouvements ne sont plus dictés par sa tête, ils sont imprimés par l'ondulation de la corde, métaphore des inclinations de son inconscient.

2-3-3-4 La fin d'un monde, la fin des mythes

L'une de ces obsessions concerne le pressentiment que la fin d'un monde est proche. Avec le siècle qui s'achève c'est tout un monde qui prend fin : émergence de nouvelles classes sociales – ouvrière et moyenne –, désastre de Sedan, montée du nationaliste et de l'antisémitisme, effondrement de la foi et des valeurs bourgeoises, peur anarchiste, désillusions artistiques, inquiétude générale, tous ces éléments peuvent se lire comme les indices de la fin du monde. Les artistes de l'époque qui perçoivent ces transformations et y sont sensibles, tentent parfois de les exprimer sur un mode eschatologique. L'univers de la foire et celui de la pantomime se prêtent notamment fort bien à la transposition parodique de nombreux mythes antiques ou

¹⁰⁸ Au sens ici de raison. Le corps dans la pantomime est, contrairement aux corps monstrueux des foires, lié à l'inconscient et au rêve. Il est lié à la fois, par son aspect éthéré, refus du corps et, par son omniprésence, abandon au corps.

chrétiens : les femmes sont les avatars modernes des femmes tentatrices de la bible – Salomé, Judith... – comme ceux des monstres de la mythologie antique – Chimère, Sphinx (à visage de femme), Centaure/Centauresse... –, tandis que les phénomènes des entresorts – êtres difformes ou canulars montés de toutes pièces par les directeurs de loge – deviennent les transfigurations modernes des Cyclopes, Sirènes et autres monstres antiques ou bibliques :

« Je vois, venant de la mer, une bête monte.

Elle a des cornes, deux ; et des têtes, sept. (...)

La bête que je vois est semblable à un léopard, ses pieds comme d'un ours...

L'une de ses têtes est égorgée à mort, mais la plaie de sa mort se guérit. (...)

Une bouche lui est donnée. Elle dit des énormités, des blasphèmes... »¹⁰⁹

Pitre et Pierrot hésitent, quant à eux, entre la figure christique et la défroque du démon, entre Narcisse et Jean Baptiste. La Décadence se plaît à pourfendre les mythes qu'elle

¹⁰⁹ APOCALYPSE, 13, 1 – 13, 2 – 13, 3 – 13, 4, *La Bible*, traduite par André CHOURAQUI, Desclée de Brouwer, 1985.

invoque en s'épanchant dans un syncrétisme parodique et paroxystique : le mythe portait un sens, unique et identique pour tous ; or, les mythes parodiques inventés par la Décadence anéantissent ce principe de monosémie au profit de la polysémie. Ce faisant, la littérature décadente démantèle le principe même du mythe, c'est-à-dire sa capacité à donner un sens au monde : les mythes – peut-on encore parler de mythe ? – décadents produisent ainsi une multitude de signes dépourvus de sens.

Le monde dans lequel évolue le saltimbanque fin-de-siècle apparaît alors comme un monde de chaos. Au soleil noir, aux lunes rouges et aux océans ensanglantés de l'Apocalypse répond une autre confusion cosmique, moins dramatique, plus ironique : les astres subissent désormais, chaos oblige, aux tristes lois des hommes ! Chez Laforgue, par exemple, le soleil est condamné à ne produire que des « *couchants avinés* »¹¹⁰ et sa tête est mise à prix. Chez Giraud, dans *Pierrot lunaire* la lune est malade, elle devient phtisique¹¹¹ et le soleil tente de se suicider :

¹¹⁰ LAFORGUE, *Un Mot au coucher du soleil pour commencer* in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, op. cit., p. 17.

¹¹¹ GIRAUD, *Lune malade* in *INDL*, op. cit., p. 48.

« *Le soleil s'est ouvert les veines !*
Sur un lit de nuages roux
Son sang, par la bouche des trous
*Éjacule en rouges fontaines »*¹¹²

Le désordre touche aussi aux domaines naturel et humain : les distinctions entre les règnes se brouillent – Pierrot est assimilé aux trois règnes, végétal, minéral et animal – ; celles entre les sexes également puisque les femmes s'assimilent aux hommes et Pierrot lui-même endosse des vêtements de femme dans *Pierrot à Stamboul* (1881-90) de Léon Hennique, se maquille ; les corps sont décrépits, morcelés, l'âme pervertie, les arts décadents et il incombe à Pierrot et plus généralement, aux autres figures du saltimbanque, d'incarner chaque aspect de ce monde en dissolution. Violence, mort, prostitution, perversion sexuelle, mal, ces motifs présents dans la production littéraire et picturale liée au Pierrot fin-de-siècle sont aussi ceux que nous retrouvons dans les textes apocalyptiques. Au milieu donc de ce désordre, Pierrot apparaît à la fois comme une incarnation du diable et comme une victime expiatoire dont la mort serait

¹¹² GIRAUD, *Coucher de soleil* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 46.

nécessaire à la renaissance, une sorte de Christ inversé et parodique :

*« Il flageole et s'agenouillant,
Bêve dans l'immensité noire
Que pour la mort expiatoire
Sur son cou s'abat en sifflant
La lune comme un sabre blanc. »*¹¹³

Ou encore :

*« Pour la cruelle eucharistie
(...)
Pierrot sort de la sacristie
Déchire ses ornements blancs
(...)
Et d'un geste d'amnistie
Il montre aux fidèles tremblants
Son cœur entre ses doigts sanglants. »*¹¹⁴

L'analogie entre le Christ et Pierrot hésite entre l'impie et le parodique ; l'image religieuse se fond ici à la vision macabre,

¹¹³ GIRAUD, *Décollation* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 54.

¹¹⁴ GIRAUD, *Messe rouge* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 64.

comme dans le tableau de Mossa, *Christus*¹¹⁵ : le personnage hérite du Christ tous les outrages, couronne d'épines, mains et cœur transpercés, corps ensanglanté ; mais d'une part, sa tenue blanche hésite entre l'habit du samourai¹¹⁶ et le costume du Pierrot ; d'autre part, sa coiffure et son profil encadré par une auréole aux allures de pleine lune évoquent d'autres images de Mossa, celle du Pierrot dans *Pierrot s'en va* et celle du dandy de *Lui*. Les trois figures, celle du Christ, du Pierrot et du dandy décadent apparaissent dès lors superposables¹¹⁷. Pour Willette, il est le *Pauvre Pierrot*¹¹⁸, condamné injustement à la pendaison ; il est damné chez Lorrain¹¹⁹, devient *Pierrot sauvé* avec Hennique qui gardera comme titre définitif *La Rédemption de Pierrot*¹²⁰. Si les miracles initialement prévus dans le canevas d'origine ont disparu, Pierrot n'en demeure pas moins ressuscité par Jésus à la demande de la Vierge. Jean de Palacio note dès lors l'étroit lien entre Pierrot et la religion : on le voit souvent dans les églises pour accomplir « à l'occasion, fat-ce, à rebours, les gestes de l'officiant (...), pour piller le tronc des pauvres [ou]

¹¹⁵ Annexe 38.

¹¹⁶ Cette allusion renvoie, me semble-t-il, à un hypothétique suicide.

¹¹⁷ Chez Rouault, poète, Christ et clown le seront aussi.

¹¹⁸ WILLETTE, *Pauvre Pierrot*, Léon Vanier, 1882.

¹¹⁹ Il s'agit là d'un projet pour le théâtre en 1885 ; le titre prévu était *La Damnation de Pierrot*.

¹²⁰ HENNIQUE, *La Rédemption de Pierrot*, Ferroud, Paris, 1903.

célèbre[r] une messe [qui peut être] rouge¹²¹ ou noire¹²². »¹²³

Plusieurs indices semblent les rapprocher : l'habit blanc qui renvoie au sacré, l'androgynie qui unissait tantôt Pierrot et Satan, leur fin commune, la passion et la mort. Le destin de Pierrot l'y condamne presque toujours ; il est Pierrot, il est donc un mort en sursis. La crucifixion cède le plus souvent la place à une mort tout aussi sanglante : la décollation. D'ailleurs, n'est-ce pas là la mort d'une autre figure messianique, Saint Jean-Baptiste :

*« Tout en tulle, légère et féroce, un grand peigne
Mordant ses crins d'or fauve et d'un air délicat
Du revers de sa main portant un grand plat
La tête de Pierrot, dont le front troué saigne. »¹²⁴*

La transposition établit clairement un Pierrot-Jean-Baptiste et une Colombine-Salomé¹²⁵ dans ce poème de Jean Lorrain intitulé *Salomé* et extrait des *Modernités* (1885). En 1890, on peut même assister à la tentation de Pierrot, dans un poème

¹²¹ Chez Giraud, *Pierrot lunaire*, op. cit.

¹²² Chez Champsaur, *Les Bohémiens*, ballet lyrique, Dentu, Paris, 1887, « La Messe de la Lune ».

¹²³ PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 191.

¹²⁴ LORRAIN, *Modernités*, op. cit., p. 59.

¹²⁵ Annexe 28.

d'Emile Vitta, illustré par Willette, dans lequel le mime doit lutter contre quatre figures allégoriques dont la richesse et la misère¹²⁶. Mais c'est à Giraud, dans *Pierrot lunaire*, que revient le mérite d'avoir proposé en un raccourci saisissant une transposition de la Passion du Christ : Pierrot marche jusqu'au chœur de l'église (XXVII), invoque la vierge (XXVIII), célèbre une cruelle eucharistie (XXIX) avant d'être crucifié (XXX). Cette transposition appelle plusieurs remarques. D'une part, elle dit, sur un mode sacrilège et provocant, la faillite de la foi mais aussi les inquiétudes religieuses d'intellectuels en quête d'une nouvelle spiritualité. D'autre part, en faisant de Pierrot un nouveau Christ, elle lui confère un statut de victime : Pierrot, victime des femmes, de la richesse, des tentations du monde, est en réalité victime de la modernité dont il est pourtant issu, comme le Dieu fait homme est victime des hommes. Se pose alors une dernière question : de qui ou de quoi Pierrot cherche-t-il le rachat ?

¹²⁶ VITTA E, *Farandole de Pierrots*, Léon Vanier, Paris, 1890, pp. 29-31.

2-3-3-5 La modernité de Pierrot

De lui, sans doute. D'un corps aussi qui porte les stigmates monstrueux de la corruption et du mal. Au Pierrot christique s'oppose le Pierrot satanique et d'une façon qui se voudrait simpliste, au Pierrot blanc le noir, le blanc renvoyant à l'innocence et le noir au péché originel. Mais la Décadence, prompte à jouer sur les sens attendus, va pervertir cette double symbolique, grâce notamment à Chéret et à Willette. Comme le souligne Jean de Palacio, le passage du blanc au noir dit la double conscience de Pierrot mais aussi elle peut révéler une conduite pervertie, altérée. Dans une version parodique de la *Génèse*, réalisée par Willette, Pierrot, qui apparaît blanc sur un fond sombre dans les premières planches, ne tarde pas à se confondre avec celui-ci. Son costume vire au gris puis noir tandis qu'à la fin, Saint Pierre balaie les petits Pierrots devant sa porte. Le passage du blanc au noir symbolise ici la chute de Pierrot. Chez Giraud, le mime noir reçoit la souillure blanche d'un rayon de « lune qui fait tache sur le dos de son habit noir », « une tache de plâtre qu'il frotte. »¹²⁷ La fin de siècle décline

¹²⁷ GIRAUD, *Brosseur de lune* in *Pierrot lunaire*, op. cit., p. 82.

donc Pierrot tantôt en blanc, tantôt en noir : le Pierrot blanc apparaît plus ancien, en quelque sorte démodé alors que le noir semble réservé au Pierrot *moderne*. Ainsi, dans les *Noces de Pierrot*¹²⁸ de Richepin, Pierrot doit se vêtir comme tout le monde s'il veut coucher avec la lune, c'est-à-dire en redingote, culotte et haut-de-forme noirs ; dans *Les Noces du rêve*¹²⁹ de Champsaur, le blanc est la couleur de l'aïeul tandis que le noir revient au petit-fils. Ces changements de costume révèlent en fait les changements de l'âme, quoi de plus naturel pour les décadents qui associent l'apparence à l'être profond. Pierrot se décline donc du blanc au noir en passant par le gris. Mais, à l'inverse, le blanc qui symbolise la pureté et l'innocence peut aussi apparaître comme le signe du détraquement et de la perversité, comme nous avons pu le voir plus haut. Les deux Pierrots n'apparaissent en fait que l'endroit et l'envers d'un même personnage, que le positif et le négatif d'une même image : l'image empruntée à la photographie est signifiante car négatif et positif ne sont pas ici connotés de valeurs morales mais doivent être perçus comme les deux états indissociables d'une même figure, de l'un découlant naturellement – ou plutôt

¹²⁸ RICHEPIN, *Théâtre chimérique*, Fasquelle, 1896.

¹²⁹ CHAMPSAUR, *Les Noces du rêve*, Ferenczi, s.d. [1927].

très artificiellement – l'autre. Cette *double conscience* renvoie nettement à celle de son temps :

« Il semble donc que les variations sur le noir et le blanc ne constituent en définitive que la quête d'une écriture impossible. Le costume de Pierrot est comme la page où pourrait s'inscrire son histoire. Mais entre le noir et le blanc, l'équilibre est constamment rompu. Trop de blanc, c'est le vide qui s'installe ; trop noir, c'est l'opacité de l'ombre. Entre le clair et l'obscur, il n'y a point de salut : rien qui se rédige ou s'énonce. »¹³⁰

Car la modernité de Pierrot tient à son hésitation même : personnage du passé, de la commedia dell'arte mais aussi reflet du moi décadent, Pierrot est un monstre, une sorte d'anachronisme vivant, à la fois en décalage et en coïncidence avec son temps ; « *dandy de la lune* »¹³¹, il oscille entre la *cérébralité* du dandy et une inconscience naturelle. Entre Watteau et Chéret, entre le Gilles blanc et le dandy noir, il y a l'espace d'une Révolution. Dans *La Damnation de Pierrot*,

¹³⁰ PALACIO Jean de, *Pierrot-fin-siècle*, op. cit., p. 186.

¹³¹ L'expression est ici de Baudelaire ; Laforgue dira « *dandy lunaire* ».

fantaisie en un acte de Jean Lorrain, le Pierrot blanc est guidé dans le Paris moderne par un homme en noir qui pourrait être le diable ou un bourreau. Jean de Palacio y voit « *la conscience historique de Pierrot, la face moderne par rapport à la face ancienne,* »¹³² capable de le guider de l'Ancien Régime, symbolisé par le blanc, vers la Modernité, symbolisée par le noir. Tel serait sans doute le destin du Pierrot fin-de-siècle : résumer à lui seul les époques passées et présentes. A Pierrot incombe la tâche de faire naître du passé une forme d'art nouvelle. La quête de l'Indicible, du Pur, la poésie sans les mots, que recherchent les artistes fin-de-siècle doit se résoudre en Pierrot. Il s'agit de trouver un art qui ferait table rase du réalisme pour se tourner vers le mystère : il demeure le témoin d'un passé et d'un art moribond, tout en ouvrant la voie vers les arcanes du rêve et de l'Inconscient. Par un subtil jeu d'abyme, la pantomime – récupérée par les mots, retranscrite par la littérature – donne en effet dans le même temps à voir sa propre mort et une promesse de postérité, pour un art nouveau, comme si son rôle était d'être à la fois le tombeau et l'épithaphe, le sacrifié et le renouveau, le Christ et le Saint Esprit.

¹³² PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 133

La Passion de Pierrot – ses névroses, ses trahisons, sa perversion, son éparpillement et pour finir ses morts – annoncent une Rédemption possible. Pierrot signe, de son corps noir sur le blanc de la feuille, la fin de la littérature, la perte du sens et l'avènement du vide :

« In principio erat verbum, dit Saint Jean. Avec votre permission, Saint-Jean se trompe. In principio était le Rien. »¹³³

Pierrot transpose sur scène les affres de la création artistique mais sa mort ne mène à aucune instance suprême capable de redonner ce sens perdu. Sa mort ne mène qu'au néant et s'il y a rachat, il ne peut se trouver que dans la dérision. Chez Laforgue, le message est d'ailleurs explicite :

*« Un chien perdu grelotte en abois à la Lune...
Oh ! pourquoi ce sanglot quand nul ne t'a battu ?
Et ? Nuits ! que partout la même Ame ! en est-il une
Qui n'aboie à l'Exil ainsi qu'un chien perdu ?*

¹³³ PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit., p. 133.

*Non, non ; pas un caillou qui ne rêve un ménage,
Pas un soir qui ne pleure : encore un aujourd'hui !
Pas un Roi qui n'écume aux barreaux de sa cage
Et n'épluche ses jours en filament d'ennui. »¹³⁴*

L'abandon vers les arcanes de l'Inconscient conduit inmanquablement à la rupture avec le passé et à une renaissance dérisoire :

*« Ah ! tout le long du cœur
Un vieil ennui m'effleure...
C'est avis qu'il est l'heure
De renâtrer moqueur. »¹³⁵*

« *L'art de tout est l'« Ainsi soit-il »*¹³⁶ constitue le manifeste du poète : il s'agit de s'abandonner à l'ennui qui guettait tantôt la production artistique de cette fin de siècle pour retrouver avec un état proche de l'enfance ; le rêve apparaît comme une seconde vie en rupture avec le temps et le monde :

« Qui, par delà nos arts, par delà nos époques

¹³⁴ LAFORGUE, *Nobles et touchantes divagations sous la lune* in *INDL*, op. cit., p. 62.

¹³⁵ LAFORGUE, *Locutions des Pierrots* in *INDL*, op. cit., p. 39.

¹³⁶ LAFORGUE, *Pierrots* in *INDL*, op. cit., p. 32.

*Et nos hérédités, tes îles de candeur,
Inconscience ! et elle, au seuil, là, qui se moque
De mes regards en arrière, et fait : n'aie pas peur.*

*Que non, je n'ai plus peur ; je rechois en enfance ;
Mon bateau de fleurs est prêt, j'y veux rêver à
L'ombre de tes maternelles protubérances,
En t'offrant le miroir de mes et caetera . . . »¹³⁷*

Le passage vers l'Inconscient correspond, chez Laforgue, à un abandon sans restriction au Spleen et à une *regressio ad utero* qui n'a plus rien à voir avec celle de Des Esseintes :

*« Je m'ennuie natal ! Je m'ennuie,
Sans cause bien appréciable (...) »¹³⁸*

La *regressio ad utero* mobilisait chez Des Esseintes toutes les ressources de l'artifice ; elle apparaît ici dans toute sa nudité :

*« Blasé dis-je ! En avant
Déchirer la nuit gluante des racines,
À travers maman, amour tout d'albumine,*

¹³⁷ LAFORGUE, *Nobles et touchantes divagations sous la lune* in *INDL*, op. cit., p. 62.

¹³⁸ LAFORGUE, *Dimanches* in *Des Fleurs de bonne volonté*, op. cit., p. 109.

*Vers le plus clair ! Vers l'alme et riche étamine
D'un soleil levant !*

*- Chacun son tour, il est temps que je m'émancipe,
Irradiant des limbes mon inédit type !*

En avant !

*Pauvre des steppes du mucus, à la nage
Téter soleil ! et soleil de lait d'or, bavant,
Dodo à tes seins dorloteurs des nuages,
(...)*

*À rêver que veux-tu, là-bas, je vivrai dupe
D'une âme en coup de vent dans la fraîcheur des jupes !
(...)*

*- Et je communierai, le front vers l'Orient,
Pour les espèces des baisers inconscients !
(...)¹³⁹*

Pour Norbert Jonard, la nuit de Laforgue est une nuit foetale dont il ne sortira plus. Il me semble plutôt que ce poème peut se lire comme une promesse de salut, celle d'une aurore

¹³⁹ LAFORGUE, *Complainte du fœtus de poète* in *Les Complaintes*, op. cit., pp. 62-63.

après la nuit foetale, comme l'espoir d'un enfantement ; l'œuvre de Laforgue, si elle reprend des thèmes familiers à cette fin de siècle, délaisse la cruauté décadente ; elle semble ludique et légère, dérisoire en somme :

*« - Je veux bien vivre ; mais vraiment,
L'Idéal est trop élastique !*

*- C'est l'Idéal, son nom l'implique,
Hors son non-sens, le verbe ment.*

*- Mais tout est contesté ; les livres
S'accouchent, s'entretuent sans loi ! »¹⁴⁰*

Dans un monde où l'écrit a fait son temps, où le sens est vacant et l'Idéal une chimère¹⁴¹, l'artiste recherche d'autres réponses, loin des mots et d'un art fallacieux. Constatant que *« l'absolu perd ses droits là où le Vrai consiste à vivre »¹⁴²*, Laforgue *« aime mieux s'en aller selon la Lune. »¹⁴³* c'est-à-dire

¹⁴⁰ LAFORGUE, *Dialogue avant le lever de la lune* in *INDL*, op. cit., pp. 45-46.

¹⁴¹ Annexe 33.

¹⁴² LAFORGUE, *Dialogue avant le lever de la lune* in *INDL*, op. cit., pp. 45-46.

¹⁴³ Idem.

renaître à une autre forme d'expression. Le langage poétique de Laforgue lorgne alors vers d'autres voies possibles : la confusion du langage qui subsiste chez le mime ne correspond pas, me semble-t-il, simplement à une confusion de l'esprit ou des sentiments¹⁴⁴. Si les Pierrots « *confond[ent] hier avec demain* »¹⁴⁵, s'ils ne maîtrisent pas toujours le langage et utilisent volontiers des formes enfantines ou populaires, ce n'est pas à mettre au compte de l'incohérence du personnage pris entre son rôle traditionnel et la folie décadente, comme cela a pu être dit. Ces incohérences me semblent, au contraire, tout à fait originales et m'apparaissent, comme des tentatives de Laforgue, pour trouver une autre langue directement issue de l'Inconscient, régie elle aussi par les lois de la lune. L'hermétisme, dont la poésie de Laforgue a souvent été qualifiée, me semble procéder de cet abandon aux lois silencieuses du rêve...

*« Va donc, rosière enfarinée !
Et Notre-Dame des gens sots,
Des filous et des loups-garous !*

¹⁴⁴ LAFORGUE, *La mélancolie de Pierrot* in *Les Fleurs de bonne volonté*, op. cit., p. 167.

¹⁴⁵ LAFORGUE, *Pierrot III* in *INDL*, op. cit., p. 30.

Metteuse en rut des vieux matous !

Coucou !

Exeunt les étoiles. Silence et lune. »¹⁴⁶

...mais aussi de la fantaisie, comme en témoigne la fin de cette complainte :

« ... On entend les étoiles :

Sous l'plafond

Sans fond,

On y danse, on y danse,

Sous l'plafond

Sans fond

On y danse tous en rond. »¹⁴⁷

De là sans doute la parenté des Pierrots de Laforgue avec les Arlequins de Picasso¹⁴⁸ mais aussi avec les saltimbanques d'Apollinaire : rassemblés en *tribu prophétique*, les Pierrots, même s'ils sont encore enclins au Spleen, annoncent ainsi l'ère de la fantaisie ; « *si tu savais ! les fantaisies ! Dont je puis être le*

¹⁴⁶ LAFORGUE, *Complainte de cette bonne lune* in *Les Complaintes*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ GUICHARD Léon, *Jules Laforgue et ses poésies*, Nizet, 1977, p. 109.

ferment »¹⁴⁹ et même si ces fantaisies apparaissent souvent désabusées, elles tranchent, me semble-t-il, avec le macabre ou l'humour noir des autres représentations, par leur caractère irrévérencieux. Mais, l'irrévérence ici n'est plus subversion, elle se fait dérision.

La Décadence le pressent en choisissant la pantomime ou les arts graphiques ; Schönberg, quelques années plus tard, choisira la musique ; la poésie de Laforgue est un appel au rêve : les saltimbanques de Picasso et Apollinaire exploreront cette voie.



¹⁴⁹ LAFORGUE, *Complainte-placet de Faust fils* in *Les Complaintes*, op. cit., p. 43.

Université Michel de MONTAIGNE
BORDEAUX III

THESE

Présentée pour le doctorat par

SANDRINE BAZILE

LE SALTIMBANQUE
DANS L'ART ET LA LITTERATURE
DE 1850 à NOS JOURS.

TOME 3

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur
GERARD PEYLET

2000

Troisième partie :

VERS
L'EMERVEIL-
LEMENT
POPULAIRE

LE PARADIS RETROUVE

« Les mères, primipares, n'attendaient plus l'enfant, peut-être à cause de certains corbeaux jaseurs et de mauvais présages. Noël ! Elles enfantèrent de futurs acrobates parmi les singes familiers, les chevaux blancs et les chiens comme les ours. »

Guillaume Apollinaire

Pierrot est mort. La fin du XIX^e siècle avait construit un double du dandy, personnage hypertrophié et excessif, miroir de la société fin-de-siècle. Le mime de la tradition incarnait la décomposition d'un monde qui ne croyait plus à l'art.

Le début du XX^e siècle laisse entrevoir un espoir nouveau : les représentations de saltimbanques qui apparaissent alors émergent littéralement des ténèbres. Le *dandy lunaire* quitte la scène ; une nouvelle figure lui succède : plus tout à fait acrobates, plus vraiment Pierrots, les saltimbanques de Picasso et d'Apollinaire ne ressemblent à rien. Au noir et blanc des représentations décadentes répondent les couleurs douces et pâles ; aux simples contours les formes pleines ; au mutisme obstiné une douce musique ; à l'espace circonscrit de la scène ou de la piste l'espace imaginaire au-delà de la toile ; à la solitude la famille retrouvée. Mais, si ces nouveaux saltimbanques, à la sérénité retrouvée, ne ressemblent guère au personnage macabre et violent de la fin du siècle, ils n'ont plus grand-chose à voir non plus avec les acrobates et funambules du milieu du XIX^e siècle : il n'est plus question de paillettes, de lumière crue, de couleurs chatoyantes ou d'exploits extraordinaires ; le monde des saltimbanques est désormais un monde où le merveilleux côtoie le quotidien.

Certes, la mélancolie n'est pas exempte de ces représentations mais elle n'est plus révélatrice d'un vide intérieur. Bien au contraire, la langueur de ces personnages, qu'il s'agisse des saltimbanques de Picasso ou d'Apollinaire ou

des clowns de Rouault, reflète la profondeur d'êtres qui ont acquis une vie propre. Certes, le saltimbanque sert encore de double allégorique à l'artiste ; mais, le caractère superficiel de son art est désormais reconnu par les artistes de ce début de siècle qui, loin de le mépriser, le revendiquent pleinement.



3-1-1 LA RENAISSANCE DE L'ARTISTE

3-1-1-1 La sérénité des représentations

Il est frappant de constater qu'avec le début du XX^e siècle, les représentations du saltimbanque se transforment. Au Pierrot sombre et torturé répondent des visages lumineux et apaisés, ceux des œuvres de Picasso (1881-1973) et d'Apollinaire (1880-1918). L'analogie qui existe entre la fin du XIX^e siècle et la fin des temps peut être prolongée : l'Apocalypse annonçait une nouvelle ère faite d'harmonie et de sérénité retrouvées. Les saltimbanques de cette période – il s'agit de la production poétique et picturale du début du XX^e siècle – renouent avec cette harmonie. Le noir et blanc des représentations décadentes a cédé la place à des couleurs douces et pâles. Dans *Crépuscule* d'Apollinaire :

« (...) le jour s'estenué
 (...)
 Le ciel sans teinte est constellé
 D'astres pâles comme du lait »¹

¹ APOLLINAIRE, *Crépuscule* in *Alcools*, 1917, *Œuvres poétiques*, Gallimard, 1965, p. 64.

« *L'arlequin* [est] *blême* »² lui aussi. Les saltimbanques de Picasso sortent peu à peu d'une atmosphère de résignation et gagnent en sérénité. Le passage de la période bleue à la période rose se fait lentement, entre 1903 et 1905. Certaines silhouettes de la période bleue préfigurent celles des saltimbanques de la période rose. Les figures de pauvres gens annoncent ainsi les attitudes des saltimbanques des années roses : enfants portés, familles réunies et statiques – *Mère et enfant* (1904), *Le Vieillard et l'enfant* (1904), *Ménage et enfant* (1904) – personnages marginaux ou solitaires – *Le Fou* (1904), *Les petits Gueux* (1904). Cependant, quelque chose dans la pose – *La Miséreuse accroupie* (1902), *Les Pauvres au bord de la mer* (1903), *Le vieux Guitariste* (1903), *Le Couple (Les Misérables)* (1904) – semble déjà plus résigné, plus abattu : les dos sont voûtés, les regard rivés au sol ou tristes ; les corps anguleux et sombres laissent aux mains et aux pieds une place démesurée ; les squelettes se devinent sous les vêtements ; grandeur et émotion dominant, à la limite du pathétique. Le bleu est la couleur de cette douleur, un bleu sombre et terne

² APOLLINAIRE, *Crépuscule*, op. cit., p. 64.

simplement rehaussé par les jeux de drapés. Seul l'enfant des *Pauvres au bord de la mer*³ tranche avec cet affaissement général : il ressemble à s'y méprendre au petit acrobate à la boule ; sa tête s'est redressée même si son regard est triste et il est enveloppé dans un châle rose brique. Cette couleur apparaît sans la palette de Picasso entre la fin 1904 et le début 1905. *L'Acteur* (1905) est bien à la frontière des deux périodes : d'une part, le rose apparaît doublement dans le costume du personnage et dans la niche du souffleur même s'il oscille entre le rose traditionnel et le rose brique des précédentes toiles ; cependant, l'œuvre reste bleue d'esprit car les épaules dissymétriques du personnage, sa silhouette allongée et ses mains effilées évoquent davantage *Le vieux Guitariste* que *Les Bateleurs*. Dans d'autres œuvres importantes, on peut définir le passage du bleu au rose à travers le gris bleuté, presque métallique, lumineux, qui est celui des couples et familles d'arlequins de 1905. Quant au thème des saltimbanques, il apparaît par un glissement de sens : les miséreux, les gens de la rue cèdent la place à des mendiants-artistes, comme dans *Le Joueur d'orgue de Barbarie* (1905)⁴ :

³ Annexe 39.

⁴ Annexe 39.

« Des miséreux, le joueur d'orgue à la barbe, la position assise sur ce cube mystérieux, abstrait parce que non réaliste ; des bateleurs, il a déjà la coiffure de fou et la fonction d'amuseur public. Il est accompagné d'un petit garçon déguisé en arlequin. C'est donc par un biais, celui de la rue, qui fut souvent son terrain de prédilection, que les arlequins font leur apparition dans la peinture de Picasso. »⁵

Ce premier tableau marque déjà une étape importante dans l'élaboration de l'atmosphère mystérieuse propre à la période rose à cause de l'énigmatique cube sur lequel le musicien est assis. Les toiles des premiers arlequins ne sont pourtant pas encore roses même si elles appartiennent à cette période. La tonalité dominante est un gris bleuté extrêmement lumineux. Le brun-rouge disparaît peu à peu pour laisser apparaître, par petites taches d'abord, le rose sous la forme d'un losange, d'une écharpe, ou d'un pan d'étoffe. Picasso inaugure ainsi la période rose (1904-1906) qui se caractérisera bien sûr par les couleurs ocre et rose pâle, mais surtout par la finesse et la délicatesse des représentations. Acrobates à la boule⁶, Mère et enfant, Famille

⁵ DAIX Pierre, BOUDAILLE Georges, ROSSELET Joan, *Catalogue de l'œuvre peint*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1966, p. 70.

⁶ Annexe 40.

d'acrobates au singe⁷, Les Bateleurs, Arlequin à cheval⁸, Les deux saltimbanques, Acrobate et jeune arlequin, Famille d'Arlequins⁹, Arlequin assis sur fond rouge, Deux Saltimbanques avec un chien, Jeune acrobate et enfant, Famille de bateleurs, L'Athlète, Deux Arlequins, Le Fou, La Mort d'Arlequin, Bouffon et jeune acrobate¹⁰... dessin à la plume, gouache, aquarelle, huile, pastel, fusain, les titres et les techniques déclinent en cette année 1905 toujours la même figure, celle du saltimbanque. Fragilité, tendresse émanent de ces personnages désinvoltes et pensifs. Les formes sont désormais pleines et les corps s'arrondissent ; les attitudes souples et maternelles témoignent de gestes tournés vers l'autre : fraternité, amour paternel, tendresse maternelle ; les poses sont alanguies, non plus raidies ou crispées par la douleur ; l'émotion exprimée gagne ainsi en légèreté et l'impression laissée par ces toiles est celle d'un monde fragile et lavé de toute émotion déformante. L'équilibre et l'harmonie semblent être les maîtres mots de ces compositions : qu'il s'agisse de L'Acrobate à la boule, des Bateleurs ou de La Famille d'acrobates avec singe, la

⁷ Annexe 40.

⁸ Annexe 41.

⁹ Annexe 41.

¹⁰ Annexe 41.

palette apparaît volontairement réduite, les lignes singulièrement épurées ; les traits des visages et les muscles sont moins saillants, moins agressifs ; les drapés disparaissent au profit des justaucorps, laissant deviner ainsi l'anatomie des personnages ; la répartition et l'équilibre des formes et des volumes contribuent aussi à cette simplicité harmonieuse. Ce sont ces mêmes scènes – familles de saltimbanques itinérants, scènes de l'intimité, animaux familiers, joueur d'orgue de Barbarie – qu'Apollinaire transposera¹¹, semble-t-il, dans *Alcools* (1913) :

*« Ils ont des poids ronds ou carrés
Des tambours des cerceaux dorés
Lours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur leur passage »¹²*

Ou encore :

*« L'aveugle berce un bel enfant
La biche passe avec ses faons. »¹³*

¹¹ A cette époque encore, les toiles de Picasso admettent encore une transcription poétique, ce qui ne sera plus le cas par la suite, puisqu'elle n'autorisera plus que des équivalences.

¹² APOLLINAIRE, *Saltimbanques* in *Alcools*, op. cit., p. 90.

¹³ APOLLINAIRE, *Crépuscule* in *Alcools*, op. cit., p. 64.

Ou même :

« *Vois-tu le personnage maigre et sauvage
La cendre de ses pères lui sortait en barbe grisonnante
Il portait ainsi toute son hérédité au visage
Il semblait rêver à l'avenir
En tournant machinalement un orgue de Barbarie
Dont la lente voix se lamentait merveilleusement
Les glouglous les couacs et les sourds gémissements* »¹⁴

Chez Picasso comme chez Apollinaire, on retrouve la même simplicité des gestes – des saltimbanques traversent plaines et villages, la même fraternité entre les artistes, les mêmes scènes intimistes, les mêmes décors stylisés – étangs, plaines, jardins, auberges grises, villages sans églises... A la simplicité du trait répond celle des mots, à la douceur des lignes la régularité du rythme poétique¹⁵, à l'harmonie des couleurs celle des sonorités¹⁶.

¹⁴ APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées* in *Ondes, Œuvres poétiques*, op. cit., p. 194.

¹⁵ Cette régularité est à mettre en relation avec l'emploi de l'octosyllabe dans le poème *Crépuscule* et celui, dominant, du rythme binaire 4/4.

¹⁶ Notons simplement l'abondance des liquides, allitérations en [l], et [r] : *Frôlée par les ombres des morts / Sur l'herbe où le jour s'éténue / L'arlequine...*

3-1-1-2 Le rêve éveillé

Le monde des saltimbanques s'ouvre à nouveau vers le rêve et le merveilleux : comme Banville et Gautier l'avaient pressenti, le saltimbanque emporte l'homme hors du quotidien, vers les sphères du rêve et de l'impossible. La figure renoue donc avec une image passée qui avait été oubliée par la Décadence. Du Pierrot sombre et mortifère de la fin du XIX^e siècle il ne reste plus de trace. Même le mime semble incarner un symbole de l'enfance ou de la fête étrange. Dans le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier (1886-1914), ceci est particulièrement sensible. La présence du Pierrot dans le roman d'Alain-Fournier a partie liée avec la poésie de l'œuvre. D'une part, il sert, à la manière des clowns shakespeariens de pont entre le réel et l'irréel ; ainsi, le chapitre intitulé *La chambre de Wellington* établit la frontière du merveilleux dans le roman ; la scène ressemble à une sorte de lever de rideau et le spectacle semble quasi rêvé puisque le chapitre commence par une phrase ambiguë :

« Il faisait nuit quand il s'éveilla. (...) Une faible clarté glauque baignait les rideaux de l'alcôve. (...) »

Quelqu'un avait ouvert la fenêtre et l'on avait attaché dans l'embrasure deux lanternes vénitiennes vertes. »¹⁷

S'ensuit une scène comique entre Ganache et Maloyau, comme peut en fournir la commedia dell'arte ou le théâtre de Shakespeare ; l'allusion est confirmée par une comparaison explicite : « *Celui qui avait parlé le dernier (...) reprit d'une voix traînante, à la façon d'un fossorateur de Shakespeare...* »¹⁸
Cet intermède clownesque annonce à Meaulnes, comme dans un rêve, comme au théâtre aussi, le début du spectacle c'est-à-dire le début de la *fête étrange*, titre du chapitre suivant :

« Il ajouta sur le ton d'un boniment forain, avec une dernière révérence :

- Notre camarade Maloyau, attaché aux cuisines, vous présentera le personnage d'Arlequin, et votre serviteur, celui du grand Pierrot. »¹⁹

Ce rideau qui se lève sur le bal, associé au boniment des deux compères, marque l'irruption dans un monde passé,

¹⁷ ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, 1913, Fayard, 1971, p. 76.

¹⁸ Idem, p. 77.

¹⁹ Ibidem p. 79.

onirique, celui de la fête costumée, celui de la fête étrange. Mais, la fête n'est pas ici dénuée de mystère voire d'inquiétude. En effet, le Pierrot de la fête et de la pantomime de Sainte Agathe reflète les avatars du Pierrot Verlainien : comme le Pierrot wattesque des *Fêtes galantes* se muait en un Pierrot souffrant dans *Jadis et naguère*, le Pierrot du *Grand Meaulnes* apparaît d'abord dans un décor digne de ceux peints par Watteau – luth, masques, déguisements fantasques, alcôve, flambeau, fins escarpins vernis, lanternes, ombres qui glissent dans la nuit, fêtes champêtres – pour plonger, dans la suite du roman, dans un univers d'agitation et de douleur. Et l'ombre du Pierrot triste de planer sur les personnages du *Grand Meaulnes* : Frantz sourit avec une vague tristesse, Yvonne possède une finesse presque douloureuse et Valentine porte une collerette qui lui donne l'air d'un Pierrot coupable. Quant au grand Pierrot blafard de la fête étrange, alias Ganache, il est décrit comme un Pierrot « *hagard, échevelé, édenté, avec un rictus misérable causé par l'effroi et la suffocation.* »²⁰ La présence de Pierrot dans le roman souligne les transitions vers l'imaginaire, vers un passé heureux, celui de la fête, celui du domaine mystérieux dont

²⁰ ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 147.

Meaulnes perdra le chemin. Mais le mime incarne aussi la lutte entre une vie rêvée et une vie vécue, il dit la quête d'un bonheur impossible et la nostalgie d'un bonheur perdu ; après la fête étrange, dans la voiture qui le ramène à Sainte Agathe, Meaulnes sait qu'il ne sera jamais plus heureux qu'il ne le fut pendant les deux jours passés au domaine :

« (...) soudain, dans la profondeur du bois, il y eut un éclair suivi d'une détonation. (...) Et tandis qu'il secouait la vitre, le visage collé au carreau, il aperçut grâce à un coude du chemin, une forme blanche qui courait. C'était, hagard et affolé, le grand Pierrrot de la fête, le bohémien en tenue de mascarade, qui portait dans ses bras, un corps humain serré contre sa poitrine. Puis tout disparut.

Dans la voiture qui fuyait au grand galop à travers la nuit, les deux enfants s'étaient rendormis. (...) Après avoir longtemps repassé dans son esprit tout ce qu'il avait vu et entendu, plein de fatigue et le cœur gros, le jeune homme lui aussi s'abandonna au sommeil, comme un enfant triste... »²¹

La scène est riche de sens : l'incursion dans le monde mystérieux du domaine se termine par l'endormissement de

²¹ ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, p. 112.

Meaulnes ; elle avait commencé, tout aussi paradoxalement, par son réveil. Ces détails révèlent la ténuité de la limite entre le rêve et le réel : la vie rêvée est plus dense, plus tangible, plus riche en émotion et en bonheur, que la vie vécue. Le rêve de Meaulnes est un *rêve éveillé* ; sa vie est une vie en sommeil. Les saltimbanques du roman signalent donc les intrusions dans le rêve mais ils marquent également la distance qui sépare Meaulnes, Frantz, Yvonne et Valentine d'un bonheur effleuré et perdu. Les chapitres qui se déroulent dans le domaine mystérieux peuvent se lire comme une allégorie de l'enfance des personnages ; le passage à l'âge adulte et la fin de leurs rêves d'enfant sont ainsi marqués par autant de ruptures dans ce monde : la fuite de Valentine, la tentative de suicide de Frantz, le départ de Meaulnes. Si Meaulnes s'endort comme un enfant triste, le cœur gros, c'est qu'il est conscient d'avoir à quitter définitivement ce monde : plus tard, les allusions au Pierrot et la présence des bohémiens ne seront là que pour signaler la quête de cette enfance perdue.

3-1-1-3 Pureté et candeur : l'émerveillement retrouvé

Le monde des saltimbanques renoue donc avec les thèmes du début : le cirque attire car il représente un îlot chatoyant en rupture avec la grisaille du quotidien, il apparaît comme un havre de pureté en relation avec l'univers de l'enfance. Ces thèmes que la fin du siècle dernier avait oubliés, les artistes des premières années du XX^e siècle les retrouvent. Le cirque était le lieu où le merveilleux jaillissait de l'exploit, d'un exploit tapageur bien souvent. Le saltimbanque redevient celui qui émerveille, mais ici, il n'est plus question d'exploit ; l'émerveillement semble émaner directement de l'artiste, simplement, presque discrètement. La peinture de Picasso illustre parfaitement cet émerveillement simple et pur. La vivacité et l'homogénéité des couleurs, le rose et le bleu principalement, traduisent en effet une sorte de candeur enfantine associée désormais aux représentations de saltimbanques. Les lignes épurées recherchent le même effet de simplicité, le même goût pour le spontané et l'apparence facile ; quelquefois même, le trait semble hésitant ou inachevé comme le serait le dessin d'un enfant. Enfin, les œuvres de la période rose représentent presque toutes des artistes hors de la scène. Mais, alors que le XIX^e siècle s'employait à

montrer en coulisses des artistes terrassés par la misère, le début du XX^e imagine des saltimbanques aussi légers hors des tréteaux que dessus, comme si l'émerveillement ne résultait plus du secret inhérent à leurs extraordinaires exploits, somme toute assez factices, mais du mystère attaché au saltimbanque lui-même. Dans *Saltimbanques* d'Apollinaire, le merveilleux affleure souvent, attitude rêveuse du cortège ou cerceaux dorés, mais aussi images inattendues :

*« Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin ils lui font signe*

(...)

*L'ours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur leur passage »²²*

Le merveilleux naît ici de l'insolite, comme dans *Crépuscule* d'ailleurs : d'une part, il apparaît explicitement à travers la présence des sorciers, des enchanteurs et des fées. D'autre part, certaines images semblent en décalage par rapport à la réalité et déroutent de ce fait :

²² APOLLINAIRE, *Saltimbanques* in *Alcools*, op. cit., p. 90.

*« L'arlequine s'est mise nue
Et dans l'étang mire son corps
(...)*

*Ayant décroché une étoile
Et la manie à bras tendu
Tandis que des pieds un pendu
Ponne en mesure les cymbales*

*L'aveugle berce un bel enfant
La biche passe avec ses faons
Le nain regarde d'un air triste
Grandir l'arlequin trismégiste »²³*

Ces scènes, comme tirées d'un rêve, semblent accolées les unes aux autres sans lien apparent ; l'absence de logique ou de coordination est rendue plus sensible encore par les rapports de concomitance – *et , tandis que* – et les asyndètes de la fin du poème. Le merveilleux de la scène résulte ici, une fois de plus, de son étrangeté, d'une sorte d'incohérence qui l'apparente à un rêve : collage de mots, collusion d'images, l'insolite participe ici

²³ APOLLINAIRE, *Crépuscule*, op. cit., p. 64.

d'un travail surréaliste avant l'heure. *Un Fantôme de nuées* (1913) repose sur un principe un peu différent. Le poème d'Apollinaire commence comme une anecdote ; il évoque le début du *Vieux Saltimbanque*, même atmosphère de liesse et d'oisiveté populaires, même ton faussement anecdotique :

*« Comme c'était la veille du quatorze juillet
Vers les quatre heures de l'après-midi
Je descendis dans la rue pour aller voir les saltimbanques*

(...)

*Je pris le boulevard Saint-Germain
Et sur une petite place située entre Saint-Germain-des-
Près et la statue de Danton
Je rencontrai les saltimbanques »²⁴*

La scène ressemble en apparence à tant d'autres : on songe aux clichés du XIX^e siècle sur les gens du voyage, sur leur traîtrise ; on pense aussi au *Vieux Saltimbanque* à cause du misérabilisme des personnages et du caractère anecdotique du poème ; scène silencieuse – la foule est *muette* – rythmée par la

²⁴ APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées* in *Oudes*, op. cit., p. 193.

musique de l'orgue, elle évoque enfin, par certains aspects, les pantomimes et l'ombre du Pierrot semble encore planer :

*« Le second saltimbanque
N'était vêtu que de son ombre
Je le regardai longtemps
Son visage m'échappe entièrement
C'est un homme sans tête »²⁵*

L'univers urbain dans lequel évoluent les saltimbanques est un univers misérable et crasseux qui n'est pas sans rappeler les évocations du XIX^e siècle : les tapis sont *sales, poussiéreux, tachés et usés*. Les artistes eux-mêmes sont décrits en termes peu reluisants : corps maigres, maillots défraîchis aux couleurs incertaines – le rose des maillots est tantôt comparé au rose des joues de « *certaines jeunes filles fraîches mais près de la mort* »²⁶, tantôt associé à la trahison, tantôt enfin identifié « *à la teinte ignoble des poumons* »²⁷ de l'un des artistes –, allure patibulaire...

²⁵ APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées* in *Ondes*, op. cit., p. 194.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

*« Un autre enfin avait l'air d'un voyou
 D'un apache bon et crapule à la fois
 Avec son pantalon bouffant et les accroche-chaussettes
 N'aurait-il pas eu l'apparence d'un maquereau à sa
 toilette »²⁸*

Dans ce lieu glauque, la parade des saltimbanques est une parodie de parade, une parade statique, à la manière des tableaux de Picasso²⁹, puisque « les saltimbanques ne bougeaient pas »³⁰ ; ils semblent faire face au public dans une sorte de revue militaire de pacotille – « Les bras les bras partout montaient la garde »³¹. La musique de l'orgue de Barbarie n'est, elle aussi, que cacophonie ; quant au public, désabusé, il négocie le prix fixé pour la représentation :

*« La musique se tut et ce furent des pourparlers avec le
 public
 Qui sou à sou jeta sur le tapis la somme de deux francs
 cinquante*

²⁸ APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées* in *Ondes*, op. cit., pp. 194-195.

²⁹ La scène évoque aussi la *Parade* de Seurat par son caractère ésotérique et statique. *Annexe 12*.

³⁰ APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées*, p. 194.

³¹ *Idem*, p. 194.

*Au lieu des trois francs que le vieux avait fixés comme prix
des tours*

*Mais quand il fut clair que personne ne donnerait plus rien
On se décida à commencer la séance »³²*

La scène semble familière et pourtant elle recèle quelque chose d'insolite. Est-ce la cohabitation dans le même lieu urbain connu et clairement identifié – le quartier Saint Germain – de réminiscences picturales, littéraires, passées ou contemporaines ? Est-ce l'apparente immobilité de la scène ? C'est précisément cette indécision qui favorise la collusion entre l'étrange et le familier et prépare l'irruption du merveilleux. En effet, au milieu de cette misérable représentation, ou plutôt de cette scène elle-même, va jaillir l'émerveillement au moment même où le petit saltimbanque sort « *de dessous l'orgue* »³³.

³² APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées* in *Ondes*, op. cit., p. 195.

³³ Idem, p.195.

3-1-1-4 L'enfant miraculeux

Dès que l'enfant paraît, il réintroduit dans cet univers une pureté et une harmonie qui avaient disparu ; un petit acrobate, *habillé de rose pulmonaire*³⁴ *salue mains ouvertes, en signe d'offrande*, dans une attitude toute religieuse :

*« (...) en écartant gentiment les avant-bras
Mains ouvertes*

*Une jambe en arrière prête à la gémuflexion
Il salua ainsi aux quatre points cardinaux »*³⁵

La séance des saltimbanques devient alors le moment de la révélation du beau, de la perfection : *le corps de l'acrobate devient musique*, une *musique angélique* qui descend des arbres et préside à *l'harmonie* de la scène. Les formes (la boule) ainsi que les mouvements (la roue) – tous circulaires – associés au jeune acrobate se muent en musique³⁶ : l'équilibre de l'artiste

³⁴ Annexe 41 bis.

³⁵ APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées*, op. cit., p. 195.

³⁶ Cette musique est à rapprocher du terme d'*orphisme*, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

devient harmonie musicale et fait taire, *détruit* la musique *mécanique* de l'orgue de Barbarie. L'apparition de l'enfant coïncide donc avec la victoire du spontané sur l'artificiel, de la poésie pure sur le mécanique. Mais, elle marque également une sorte de renaissance :

*« Et quand il marcha sur une boule
 Son corps mince devint une musique si délicate que nul parmi
 les spectateurs n'y fut insensible
 Un petit esprit sans aucune humanité
 S'ensa chacun
 Et cette musique des formes
 Détruisit celle de l'orgue mécanique
 Que moulait l'homme au visage couvert d'ancêtres*

*Le petit saltimbanque fit la roue
 Avec tant d'harmonie
 Que l'orgue cessa de jouer
 Et que l'organiste se cacha le visage dans les mains
 Aux doigts semblables aux descendants de son destin
 Foetus minuscules qui lui sortaient de la barbe
 Nouveaux cris de Beau-Rouge
 Musique angélique des arbres*

*Disparition de l'enfant »*³⁷

L'art ancien est une musique *mécaniquement moulée* par des hommes chenus ; au réseau lexical de l'ancien – *couvert d'ancêtres, barbe* – répond celui du renouveau – *descendants, fœtus, nouveaux cris, Peau-Rouge* – comme si la prestation de l'enfant avait réveillé une sorte d'instinct poétique universel : l'enfant n'a plus rien d'humain ; *petit esprit*, il est mouvement et poésie, harmonie pure ; la matière elle-même abandonne ses propriétés et des arbres émane une musique céleste. Car c'est bien là le rôle de la poésie de transcender le matériel et de l'élever au rang du merveilleux. Et c'est bien celui de l'art de créer de nouvelles illusions. Le spectacle de l'acrobate renoue donc avec la magie, comme en témoigne d'une part la disparition subite de l'enfant saltimbanque et l'apparition miraculeuse de l'enfant en chacun des spectateurs :

« Mais chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux

*Siècle ô siècle des nuages »*³⁸

³⁷ APOLLINAIRE, *Un Fantôme de nuées* in *Ondes*, op. cit., p. 195.

³⁸ Idem, p. 196.

Le poème s'ouvrait sur l'ennui et la *résignation* de la foule, il se termine sur le rêve et le retour au merveilleux, au primitif et au spirituel. L'apparition et la disparition de l'enfant agissent à la manière d'une catharsis sur les spectateurs. Mais, plus qu'une simple purification, il conviendrait de parler d'épiphanie : l'enfant miraculeux révèle à chaque passant l'enfant qu'il est, tout comme la poésie révèle aux hommes la beauté du monde. Il s'agit de renaître à la vie, à la beauté et la pureté originelles. *Crépuscule*, d'une façon similaire, propose le même cheminement ; il s'ouvre sur la mort, la lassitude :

*« Trôlée par les ombres des morts
Sur l'herbe où le jour s'esténue »³⁹*

Le poème se clôt sur des vies qui commencent, l'enfant bercé par l'aveugle, des faons et leur mère et Arlequin qui grandit⁴⁰. Les œuvres de Picasso figurent elles aussi de nombreux enfants saltimbanques, qu'ils apparaissent au milieu d'une famille ou accompagnés d'un adulte ou d'un vieillard. La

³⁹ APOLLINAIRE, *Crépuscule*, op. cit., p. 64.

⁴⁰ Le dernier vers peut être interprété de multiples façons, comme nous le verrons par la suite. Il l'est ici au sens littéral.

Famille d'acrobates au singe de Picasso ressemble ainsi à une scène de nativité ; Apollinaire ne s'y trompera pas :

« Les mères, primipares, n'attendaient plus l'enfant, peut-être à cause de certains corbeaux jaseurs et de mauvais présages. Noël ! Elles enfantèrent de futurs acrobates parmi les singes familiers, les chevaux blancs et les chiens comme les ours. »⁴¹

La poésie d'Apollinaire que l'on sait parcourue de certains motifs eschatologiques, propose ici une vision apocalyptique de l'artiste qui va ici de pair avec l'espérance messianique : l'enfant saltimbanque prend ici la place du messie que l'on n'attendait plus, porteur d'un art synchrétique et spontané, d'un art primitif, à l'image de ces cris de Peau-Rouge que pousse l'enfant acrobate, d'une poésie débarrassée des oripeaux de l'art ancien. Jean Starobinski remarque à ce propos :

« C'est ainsi que la civilisation la plus avancée, qui se croit exténuée, cherche une source d'énergie dans la primitivité. »⁴²

⁴¹ APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, 1913, Hermann, 1980, p. 75.

⁴² STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 120.

Chez Apollinaire, c'est au poète que revient ce rôle messianique, comme nous le verrons plus loin.

3-1-1-5 L'Esprit Nouveau des saltimbanques

La musique traditionnelle du joueur d'orgue de Barbarie est ainsi détruite ou plus exactement remplacée par celle des corps et des formes. Un *Esprit Nouveau*⁴³ souffle sur la création artistique. Musique nouvelle, poésie nouvelle, esthétique nouvelle font table rase du passé et explorent des domaines en rupture radicale avec les formes de la fin du XIX^e siècle : incursion vers l'inconscient, rêve, découverte de l'art primitif mais aussi abolition des frontières entre les arts... Il est d'ailleurs étonnant de constater que les recherches de peintres et de poètes, comme Picasso ou Apollinaire, convergent ; Apollinaire confère d'ailleurs le titre de *poète* à celui qui crée, celui *qui découvre des joies nouvelles*⁴⁴. Mêmes sources, mêmes

⁴³ *L'Esprit Nouveau et les Poètes* est le titre d'une conférence qu'Apollinaire donna à la fin de sa vie. Véritable manifeste de l'art moderne, ce texte définit un « esprit » attaché à tout renouveler. Il s'agit « d'explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique (...) que dans celui de l'imagination » (pp. 943-944), accorder une importance accrue à la recherche sur la forme, aux arts et techniques populaires – le cinéma (p. 944), le phonographe (p. 954) – mais aussi investir les autres formes d'art, comme « le chant, la danse (p. 945). *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991.

⁴⁴ APOLLINAIRE, *L'esprit Nouveau et les poètes*, op. cit., p. 950.

thèmes empruntés à Mallarmé ou Baudelaire, mêmes compositions aussi. L'inspiration d'Apollinaire puise ainsi de tous côtés : lyrisme traditionnel, cubisme – il est l'ami de Picasso –, symbolisme, modernité. Il mélange les genres, les arts : son œuvre frappe par son aspect hétéroclite qui tente de rassembler les nouveautés éparses du monde moderne, à la manière d'un collage cubiste.

La volonté de toujours surprendre guide un art dont la devise pourrait être « *Je m'émerveille* ». Pour étonner, il lui faut emprunter aux autres arts et notamment à la peinture, collages d'images, calligrammes... Sa poésie s'inspire bien sûr de la peinture de Picasso qu'il admire mais aussi de Marie Laurencin⁴⁵. Ce pont possible entre poésie et peinture intéresse Apollinaire. Mais son art s'inspire encore de bien d'autres domaines : vivacité des images empruntée au cinéma, musicalité et rythme empruntés à la chanson populaire, fantaisies verbales empruntées aux humoristes... Pour étonner, il faut donc innover :

*« Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau.
Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il*

⁴⁵ Annexe 41 bis

permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise⁴⁶, l'inattendu est un des principaux ressort de la poésie d'aujourd'hui. Et qui oserait dire que, pour ceux qui sont dignes de la joie, ce qui est nouveau ne soit pas beau ? »⁴⁷

Une œuvre me paraît illustrer cet *Esprit Nouveau* ; il s'agit de *Parade*⁴⁸ représentée pour la première fois le 18 mai 1917. Le spectacle constitue alors un énorme scandale – l'effet de surprise était ici à son comble ! – en grande partie à cause de la musique « bruitiste » de Satie. C'est « *un poème scénique que le musicien novateur Erik Satie a transposé en une musique étonnamment expressive...* »⁴⁹ Massine est chargé de la chorégraphie, Cocteau signe le livret et Picasso conçoit le rideau et les costumes ; le spectacle apparaît donc comme le fruit de la collaboration entre tous ces artistes :

« Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse,

⁴⁶ « *La surprise est le grand ressort nouveau* », dit-il dans *L'Esprit Nouveau...*, op. cit., p. 949.

⁴⁷ APOLLINAIRE, *L'Esprit Nouveau...*, op. cit., p. 951.

⁴⁸ Annexes 42, 43, 44, 45.

⁴⁹ APOLLINAIRE, *Chroniques et Paroles sur l'art*, 1917, *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p. 865.

*de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement de l'art le plus complet. »*⁵⁰

Apollinaire voit dans cette alliance des arts la manifestation de l'*Esprit Nouveau*. Il s'agit de traduire, non plus de représenter la réalité⁵¹. Cocteau qualifie lui-même le ballet de *réaliste*. Ne nous trompons pas sur la signification de cet adjectif ; il ne renvoie pas à la représentation du réel ni à la recherche d'une vraisemblance descriptive : *Parade* ne peint pas la réalité, elle la traduit. Tous ses éléments, empruntés à l'imagination des artistes, tentent de recomposer la nouvelle réalité qui les entoure : essor des divertissements populaires, émergence de nouvelles techniques, accélération du monde moderne. Les personnages ainsi créés par le poète, le Prestidigitateur chinois, l'acrobate et le cheval, évoluent dans un théâtre forain — « *la foire, la baraque, le bastringue.* » Cocteau privilégie donc le côté illusionniste et exotique de l'univers forain : le magicien chinois incarne tous les stéréotypes de l'Orient tandis que l'acrobate, personnage que l'on retrouve

⁵⁰ APOLLINAIRE, *Chroniques et Paroles sur l'art*, op. cit., p. 865.

⁵¹ Apollinaire emploie de *Sur-réalisme* — créé pour les *Mamelles de Tirésias* — qui correspond pour lui à une création de l'imagination fondée sur le réel.

souvent dans les dessins de Cocteau, retrouve une essence quasi céleste. L'œuvre est une « *fantaisie* »⁵² :

« L'orchestre s'arrête comme au cirque avant un exercice difficile.

Les cris du premier Manager remplissent le silence du chinois, un texte en langage morse le silence de la Petite Fille, un fou rire du Manager de la petite fille, le silence de l'acrobate.

*Les cris des managers se placent n'importe où selon la mise en scène, soutenus par l'orchestre au même titre que les bruits de sirènes, de machines à écrire, de revolvers, de dynamos, d'aéroplanes, etc. »*⁵³

Parade pourrait être qualifiée d'œuvre expérimentale⁵⁴, « *qui cache des poésies sous enveloppe de Guignol, le premier essai pour le poète de s'exprimer sans paroles.* »⁵⁵ A ce titre, elle ne dédaigne pas les *matériaux simples et modestes*⁵⁶ même si le résultat peut

⁵² Extrait du livret de *Parade*, cité dans *Les Ballets Russes*, Hazan, 1992, p. 30.

⁵³ *Les Ballets Russes*, op. cit., p. 30.

⁵⁴ En cela, elle rejoint l'idée d'Apollinaire selon laquelle « *L'Esprit Nouveau admet les expériences littéraires mêmes hasardeuses* », *L'Esprit Nouveau...*, op. cit., p. 948.

⁵⁵ COCTEAU in *Excelsior*, 18 mai 1917.

⁵⁶ L'expression est encore d'Apollinaire *L'Esprit Nouveau...*, op. cit., p. 948.

provoquer la *raillerie de ses contemporains*⁵⁷. Il me semble que si *Parade* est si emblématique – aux yeux d'Apollinaire notamment – de cet *Esprit Nouveau*, c'est justement parce qu'elle s'inspire du monde enfantin et populaire du cirque :

« Nous avons sans cesse pensé à une ville, à des mœurs de managers, à l'horreur de la réclame américaine, aux charmes du music-hall et du cirque. Nous avons essayé d'y mettre le plus de choses possible tout en restant gros comme le guignol et les clowns qui touchent les enfants et les artistes avec des moyens simples... »⁵⁸

Fantaisie, foisonnement, simplicité, c'est en cela, me semble-t-il, que cet *Esprit Nouveau* a à voir avec le cirque. Il est ce rêve de *synthèse des arts*⁵⁹ que d'autres artistes après Apollinaire ont tenté de construire. Cocteau qui s'intéressa au théâtre, à la poésie, au roman, à la critique, au cinéma, mais aussi à la décoration, au dessin et à la chorégraphie, fut l'un de ces *touche-à-tout*, un *poète* au sens où l'entendait Apollinaire.

⁵⁷ APOLLINAIRE, *Chroniques et Paroles sur l'art*, op. cit., p. 948.

⁵⁸ COCTEAN Jean, cité in *Les Ballets Russes*, op. cit., p. 81.

⁵⁹ APOLLINAIRE distingue cette synthèse de la « *confusion* » ; pour lui, ce serait plutôt *une machine* dans laquelle les arts seraient harmonieusement intégrés.

A l'image de ce dernier, l'œuvre des artistes qui lui succéderont sera foisonnante, rendant tout classement presque impossible. Apollinaire inaugure les principes de fermentation et de mélange entre les arts, principes qui seront repris par le Dadaïsme, le Surréalisme et l'Orphisme – certains de ces termes seront d'ailleurs inventés par le poète lui-même – qui revendiqueront clairement, comme l'ont fait Apollinaire et Picasso, leur goût pour l'inconscient et le primitivisme.



3-1-2 L'ÉTRANGE ET LE FAMILIER

3-1-2-1 Le no man's land des saltimbanques

Ainsi le saltimbanque porte alors en lui une mission nouvelle : il transforme l'ennui des spectateurs en bonheur, la mort en vie. Être errant, être de passage, il devient le passeur, celui qui initie au mystère de la vie et de la mort. Les représentations de Picasso comme celles d'Apollinaire présentent des artistes sur la route : ils parquent, s'arrêtent, passent le long des villages, saluent de *très loin* et montent parfois des tréteaux provisoires. Les lieux de la représentation ont changé : le cirque n'est plus semble-t-il circonscrit au cercle, il est un lieu de mouvement, un espace de passages. Les décors plus ou moins réalistes du XIX^e siècle ont disparu : plus de foire, point de chapiteau, nulle piste ici. Pas même la scène symbolique sur laquelle évoluait le Pierrot des pantomimes. Les lieux s'agrandissent : les dunes des toiles de la période rose s'étendent à l'infini, les regards des saltimbanques semblent perdus dans le vague, comme s'ils sortaient des limites mêmes de la toile. L'arlequin de *Crépuscule* parvient, simplement en allongeant le bras, à relier la terre et le ciel. Dans le dernier

vers, il est l'arlequin *trismégiste* – trois fois très grand – qui grandit sous les yeux d'un nain. Là encore, l'espace des saltimbanques s'étire à l'infini, comme le vers d'Apollinaire qui s'amplifie : le rythme binaire (4/4) cède la place à un rythme ternaire (2/3/3) ; l'agrandissement de l'arlequin est d'ailleurs également mimé par la répétition des mêmes voyelles, comme si les mots se dédoublaient sous l'effet d'un écho et par la récurrence de sons ouverts. Ailleurs encore, ce sont les corps qui se dédoublent : l'arlequine se mire dans un étang, le ventriloque des *Souvenirs bavards* parle avec lui-même. L'espace de l'artiste, au contraire de celui du vieux saltimbanque de Baudelaire qui se rétrécissait jusqu'à l'étouffement et la mort, s'élargit, repousse ses limites jusqu'à atteindre celles du monde qui l'entoure et même celles de l'au-delà. De même, alors que le corps des Pierrots de la fin du siècle s'éparpillait, se décomposait, le corps des saltimbanques du début du siècle se construit, s'agrandit, retrouve un sens et une unité perdus.

Cet élargissement spatial dévoile un lieu mal défini. Le décor dans lequel évoluent les bateleurs de Picasso, comme ceux d'Apollinaire, est un lieu abstrait, difficile à identifier, une sorte

de *no man's land*⁶⁰ hors du monde, hors du temps : chez Picasso, les rares objets, rideau ou assiettes, témoins du quotidien des artistes et repères spatio-temporels, sont peu à peu éliminés ou revêtent désormais une signification symbolique ; les tableaux les plus célèbres, *Les Bateleurs*⁶¹ ou *L'Acrobate à la boule*⁶², *L'Athlète* ou *L'Arlequin à cheval*⁶³, montrent des paysages dépouillés, presque lunaires, dunes infinies aux couleurs improbables, *crépuscules*, parades entre chien et loup. Cet entre-deux-mondes est un espace aux confins de la rue et du théâtre : les scènes – réelles ou symboliques – ont disparu au profit d'un lieu indéfini, d'un temps lui aussi incertain, entre jour et nuit, entre réalité et magie. *Crépuscule* s'ouvre sur un lieu réel clairement identifiable grâce à des indices spatio-temporels précis ; il se termine sur un espace recomposé par la magie de la poésie, un espace intérieur élargi à la nature, aux autres hommes. L'espace du cercle s'est élargi. Il définissait le lieu du merveilleux : en franchir la limite, c'était entrer dans un ailleurs où l'impossible devenait possible. Chez Apollinaire, comme chez Picasso, il n'y a plus d'entrée dans le merveilleux :

⁶⁰ L'expression est employée par Cocteau à propos de l'espace entre ciel et terre dans lequel gravitent les anges-acrobates.

⁶¹ Annexe 41 bis.

⁶² Annexe 40.

⁶³ Annexe 41.

« Chez Apollinaire, il n'y a pas d'échappée dans un monde autre, c'est le merveilleux qui est introduit dans le quotidien. »⁶⁴

Le *circus* repousse ses frontières et la magie fait irruption dans le quotidien. L'ailleurs n'est plus le domaine de l'impossible : l'impossible est ici et maintenant. Des gestes simples versent soudain dans le surnaturel. Dans *Crépuscule*, l'arlequine se déshabille non pour se baigner dans l'étang mais pour s'y mirer. Apollinaire joue sur l'ambiguïté des images dont nul ne sait au juste si elles relèvent du simple tour ou du pur merveilleux. L'arlequin décroche une étoile : ustensile de décor ? Astre véritable ? Ce pendu qui sonne en mesure les cymbales, est-il mort ? Est-ce un acrobate suspendu ? Et l'arlequin, grandit-il *réellement* ? Ou bien est-ce seulement son ombre qui s'étire sous le soleil couchant ?

L'espace où évoluent les saltimbanques, en s'agrandissant, se valorise donc. Espace du *dehors* – étymologiquement, il s'agit là du sens de forain – il se mue en un espace intérieur, *espace du*

⁶⁴ BURGOS Jean, « Apollinaire en saltimbanque » in *Apollinaire au tournant du siècle*, actes du colloque organisé par l'Institut de Philologie Romane et le Centre d'Études Françaises de Varsovie, 1980, pp. 215-216.

*dedans*⁶⁵ mais d'un dedans élargi qui se serait affranchi de ses limites, d'un dedans hors de lui-même. Les forains ne sont plus des êtres errants, la route n'est plus un lieu de perdition ; elle est le symbole du franchissement du cercle et de la communication entre le dehors, le dedans et l'au-delà. L'artiste écarte les limites de son propre monde et propose ainsi une vision nouvelle de l'espace où le lieu de révélation de l'artiste devient celui du monde lui-même.

3-1-2-2 Rite et mystère

L'univers des saltimbanques tantôt profane devient donc un lieu sacré à la jonction de la mort et de la vie, aux confins du réel et du merveilleux, de l'animalité et du divin :

*« Sur les tréteaux l'arlequin blême
 Salue d'abord les spectateurs
 Des sorciers venus de Bohême
 Quelques fées et les enchanteurs »*⁶⁶

⁶⁵ L'expression est empruntée au célèbre titre du recueil de Michaux dont nous reparlerons plus loin.

⁶⁶ APOLLINAIRE, *Crépuscule*, op. cit., p. 64.

Les ours et les singes, les arbres saluent les saltimbanques, les chevaux accompagnent les enfants : une communication nouvelle s'établit entre les différents mondes, le haut et le bas – la terre et les étoiles –, l'animal et le divin, les vivants et les morts, le manifeste et le caché :

« Les adolescentes ont, impubères, les inquiétudes de l'innocence, les animaux leur apprennent le mystère religieux. Des arlequins accompagnent la gloire des femmes, ils leur ressemblent, ni mâles, ni femelles.

(...) placés à la limite de la vie, les animaux sont humains et les sexes indécis.

Des bêtes hybrides ont la conscience des demi-dieux de l'Égypte. (...)

On ne peut pas confondre ces saltimbanques avec des histrions. Leur spectacle doit être pieux, car ils célèbrent des rites muets avec une agilité difficile. »⁶⁷

Sur les tréteaux reconvertis en lieux de culte, comme le note Starobinski, se déroule une scène ésotérique :

⁶⁷ APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, op. cit., p. 75.

« ... un syncrétisme d'allure alexandrine [où] se mêlent les mystères de plusieurs traditions religieuses : fécondités miraculeuses, hermaphrodites,⁶⁸ silence sacramental, nativités... L'interprétation du poète, surajoutée à la composition imaginative du peintre, transforme le spectacle des tréteaux en une cérémonie gnostique. Le jeu n'est pas gratuit : il est rite, dévoilement d'une sagesse secrète. »⁶⁹

Dans cet *entre-deux-mondes* où il est difficile de dissocier les espèces, les règnes et même les sexes, les animaux semblent guider les hommes vers un *savoir supérieur* qui les ferait passer de la maladresse à l'adresse, de l'animal au divin : dans *L'Acrobate à la boule*, un athlète à la musculature bestiale, représenté de dos, fait face à un enfant gracile, *miraculeusement* en équilibre sur une boule. Le jeune acrobate accède à un univers où communiquent les divers mondes et où se confrontent les contraires. Avant le XX^e siècle, le saltimbanque est seul ; le cirque est incompatible avec l'idée de famille, les saltimbanques eux-mêmes sont décrits comme des voleurs

⁶⁸ Précisons que *ces sexes indécis* dont parle Apollinaire ne peuvent être rapprochés de l'androgynie fin-de-siècle : là où l'androgynie apparaissait comme une inversion de l'ordre naturel voire sa perversion, l'hermaphrodisme des saltimbanques de Picasso et d'Apollinaire n'est que le résultat d'une unité retrouvée ; elle est également à mettre en relation avec la récurrence du thème de l'enfant et de l'adolescent dans l'œuvre du poète.

⁶⁹ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 126.

d'enfants et les héros des romans du XIX^e quittent leur famille maternelle pour suivre un cirque. Les images d'artistes isolés ne manquent guère, Fantasio, les héros de *Sans Famille*, le vieux saltimbanque de Baudelaire et bien sûr, le plus seul de tous : Pierrot. Sans femme, sans ami, sans descendant, Pierrot est toujours placé dans l'excès, l'isolement, le rejet. Seul Laforgue imagine une *secte des blêmes* ; mais, là encore, même s'ils appartiennent au même groupe, vouent le même culte à la lune, aucun lien familial ne semble unir les Pierrots de Laforgue puisque leur multiplicité est encore un signe d'éparpillement. Au contraire, à partir de Picasso et d'Apollinaire, les saltimbanques sont associés, pour la première fois, à la famille. Il y a quelque chose de surprenant dans cette rencontre : les saltimbanques semblent vouer le même attrait pour l'existence des voyageurs que pour la chaleur du foyer, pour la famille artistique du père, solitaire et errante que pour la famille de la mère tournée vers la vie domestique⁷⁰. D'une part, le monde des saltimbanques est un monde inquiétant⁷¹ ; d'ailleurs, il peut faire peur :

⁷⁰ Il me semble que cette double famille artistique est à mettre en relation, chez Apollinaire, d'une part à son désir d'ouvrir la poésie aux autres arts – famille paternelle –, d'autre part à un certain patriotisme littéraire – famille maternelle.

⁷¹ Cette inquiétude s'accroît au cinéma : les *monstres* du cinéma des années 20 l'attestent.

« Il y avait un arlequin, une paillasse, une cuisinière française, deux polichinelles, etc. Le costume de celui qu'on portait était mi-partie rouge et noir, son masque était barbu, j'eus peur et je me mis à pleurer (...) »⁷²

D'autre part, il apparaît rassurant : nombreuses sont en ce début de siècle les figures maternelles, les images de foyers chaleureux :

« La paternité transfigure l'Arlequin dans une chambre carrée, tandis que sa femme se mouille d'eau froide et s'admire svelte et grêle autant que son mari le pantin. Un foyer voisin attédie la roulotte. De belles chansons s'entrecroisent et des soldats passent ailleurs, maudissant la journée.

L'amour est bon quand on le pare et l'habitude de vivre chez soi double le sentiment paternel. L'enfant rapproche du père, la femme que Picasso voulait glorieuse et immaculée. »⁷³

Ce rapprochement a quelque chose de paradoxal : en unissant des éléments en apparence inconciliables, le

⁷² APOLLINAIRE, *Giovanni Moroni, Le Poète assassiné, 1910-15, Œuvres en prose complètes I*, op. cit., p. 325.

⁷³ APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, op. cit., pp. 74-75.

saltimbanque accède au sacré. Il devient l'instrument de l'union des contraires en rétablissant l'harmonie universelle.

L'équilibre semble en effet présider à toute chose. Après la figure éclatée de l'artiste, incarnée dans le Pierrot décadent, les représentations du saltimbanque au début de ce siècle renouent avec une harmonie originelle. Dans la tradition apocalyptique, le monde de l'après fin des temps est un monde nouveau – *un nouveau ciel, une nouvelle terre* – où se réalise l'union de Dieu et de l'homme. Ici, l'union du sacré et du profane se fait par l'intermédiaire des animaux. Les valeurs premières du cirque – harmonie, beauté, perfection, mystère – sont ainsi rétablies, le paradis de l'après fin des temps n'est pas un ordre nouveau mais un âge d'or retrouvé. Pourtant, cette sérénité n'est pas exempte d'inquiétude. Le regard des saltimbanques de Picasso, dirigé le plus souvent vers un point situé à l'extérieur de la toile, n'exprime pas de réelle souffrance. La douleur, celle du *vieux saltimbanque*, celle du Pierrot qui « *hurlait sous la morsure du ver[s]* »⁷⁴ a disparu ; il n'y aura plus de cris, plus de larmes, dit l'Apocalypse. Ici, seuls subsistent le détachement et une sorte de langueur imperceptible. De façon similaire, les troupes oniriques

⁷⁴ VERLAINE, *Pierrot in Jadis et naguère*, op. cit., p. 49.

d'*Alcools* (1913) possèdent cette même *quiétude inquiète* ; la lassitude se lit sur certains visages, une lassitude sereine que l'on pourrait confondre avec une tristesse infinie. Mais, si les visages sont tristes, si les regards sont absents et les poses fatiguées, c'est que ces saltimbanques sont riches d'un mystère nouveau, c'est qu'ils ont *frôlé* la mort et qu'ils connaissent le secret de la vie.

Le mystère attaché aux saltimbanques tient à son paradoxe : familiers, ils sont parmi nous et nous ressemblent ; ils sont l'ici et le maintenant, la terre et la mère, la chaleur et la quiétude. Mais, étranges, ils sont aussi l'ailleurs, l'au-delà et le père, l'inquiétude de la mort. A ce titre, un secret les accompagne, un pouvoir qui dépasse les limites de l'illusion et de l'extraordinaire et touche au sacré.

3-1-2-3 Le passeur ou l'ange ami

Ce savoir supérieur que seuls les êtres inférieurs, les animaux comme les saltimbanques, semblent détenir, leur permet de commander à l'ordre du monde :

« *Les sœurs adolescentes, foulant en équilibre les grosses boules des saltimbanques, commandent à ces sphères le mouvement rayonnant des mondes.* »⁷⁵

Equilibre des adolescentes, harmonie des boules et des mouvements, musique céleste... On peut bien sûr y lire une nouvelle métaphore de la création artistique : l'artiste devient le magicien capable de concilier les contraires et qui reconnaît à l'illusion une vérité authentique, capable de transfigurer l'artiste comme le spectateur, de le révéler à sa propre beauté. Dans sa célèbre conférence sur l'*Esprit Nouveau*, Apollinaire présente le poète comme *un créateur, un inventeur et un prophète*⁷⁶ : le poète est cet enfant miraculeux, ce messie⁷⁷ dont nous parlions plus haut capable de faire descendre sur terre cet *Esprit Nouveau*, de leur révéler la vérité de ce monde nouveau, celle du progrès : « *L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques.* »⁷⁸ C'est à lui qu'incombe la tâche d'annoncer cet élargissement des frontières de l'art poétique aux autres

⁷⁵ APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, op. cit., p. 75.

⁷⁶ APOLLINAIRE, *L'Esprit Nouveau...*, op. cit., p. 952.

⁷⁷ Idem, p. 952. « *Le monde entier regarde vers cette lumière, qui seule éclaire la nuit qui nous entoure* », affirme Apollinaire à propos du rôle que les poètes français ont à jouer pour propager l'*Esprit Nouveau*. Et plus loin : « *Les Français portent la poésie [traduire : la bonne nouvelle] à tous les peuples* ».

⁷⁸ Ibidem, p. 950.

domaines artistiques et principalement à l'art moderne par excellence, la musique. Sur les traces de Mallarmé qui demandait que les autres arts prennent exemple sur elle, les artistes d'Avant-garde la jugent en avance sur les autres formes d'art. La musique apparaît en effet comme un art absolument pur car elle n'a aucune fonction représentative ; en d'autres termes, c'est un art parfaitement abstrait. En 1912, lors de la publication de ses *Méditations esthétiques*, Apollinaire définit de la façon suivante une peinture nouvelle, tendance du cubisme :

« Le « cubisme orphique » est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques⁷⁹ doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur. »⁸⁰

⁷⁹ Le terme d'*orphisme* a été suggéré à Apollinaire par Gabrielle Buffet, jeune musicienne, épouse de Picabia, formée dans un univers musical ouvert aux recherches formelles. La référence au mythe d'Orphée signale les parentés entre cette peinture et l'art musical.

⁸⁰ APOLLINAIRE, *Méditations esthétiques* in *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., pp. 16-17.

D'une part, la musique apparaît comme un art universel parce qu'abstrait ; d'autre part, parce qu'elle se révèle capable de soumettre les autres arts – on pense bien sûr à *Parade*⁸¹ –, elle peut devenir la pierre angulaire d'un art total. Or, la performance du saltimbanque n'est rien d'autre qu'une musique céleste capable de parler à tous les hommes un langage universel. Il est l'ange prophète capable de parler aux hommes le langage des dieux, de divulguer leur *secret*⁸². Il n'est ainsi guère surprenant de noter l'omniprésence de l'ange dans l'œuvre de Jean Cocteau, qu'il s'agisse de son œuvre poétique, cinématographique ou picturale. Souvent d'ailleurs, il se confond avec le personnage de l'acrobate :

*« Je suis le résultat de la force centrifuge, on ne peut pas parler plus clairement. Je suis un ange. »*⁸³

⁸¹ La musique de Satie était censée se mêler à la musique du monde, bruit des machines à écrire, sons de dynamo, à la manière d'un collage cubiste, afin de restituer la musique de la modernité.

⁸² COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes*, p. 147, Gallimard, 1999 : « VITESSE IMMOBILE EN SILENCE / Voilà le secret de Dieu » in *Chute des anges*.

⁸³ Ce sont les mots dessinés qui accompagnent l'acrobate réalisé en 1922 par Jean Cocteau pour Louise Hervieu, *L'Âme du Cirque*, 1924. L'écriture du poète tourne sur elle-même et rayonne librement comme dans le calligramme d'Apollinaire préfaçant le catalogue des aquarelles et dessins d'Irène Lagut, en 1917 : ce calligramme représente une silhouette d'acrobate, sur une balle, dont les bras ressemblent à des ailes. Annexe 46.

*Anges*⁸⁴ et *Acrobates* cohabitent même au fil des pages du recueil *Embarcadères* ; ils précèdent les poèmes dédiés respectivement à Satie, Cendrars et Apollinaire⁸⁵. Chez Cocteau, l'ange-acrobate est une image littéraire du risque, du non-conformisme car la chute le guette toujours. Chez Banville, le saut de l'acrobate était un bond vers l'idéal artistique ; l'artiste s'éloignait ainsi d'un monde matérialiste et contingent pour atteindre – à la manière d'Icare – les sommets de la création. Dans la perspective banvillienne de *l'art pour l'art*, cette ascension était dynamique et méprisait ceux qui ne pouvaient s'élever grâce à l'art et sa chute n'était qu'un risque possible mais lointain. Chez Cocteau, l'ange n'est pas simplement capable de s'élever au-dessus des hommes ; il est lui-même « *déguisé en homme* »⁸⁶ et sa mort apparaît presque une donnée inéluctable, un destin que l'ange-acrobate admet avec sérénité :

« *L'acrobate qui faisait l'amour dans le ciel
est maintenant par terre en livrée bleu ciel.* »⁸⁷

⁸⁴ COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., pp. 133-134. Annexe 46.

⁸⁵ COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., pp. 135-136.

⁸⁶ COCTEAU, *Anges*, p. 133. Le poème évoque en fait Verlaine et Rimbaud ; pour Cocteau, l'ange-acrobate désigne souvent le poète, poète des mots, des couleurs ou des notes.

⁸⁷ COCTEAU, *Médrano* in *En Marge de « Poésies » 1917-1920*, op. cit., p. 243.

La chute de l'ange-acrobate de Cocteau est une chute nécessaire : l'acrobate est à la fois ange et homme sans jamais renier cette position médiane, son statut de médiateur. La quête dynamique et agressive de l'idéal artistique s'est muée en équilibre, le mépris en fantaisie :

« LES BRUNO'S
TRIO GYMNASTE

La libellule

frite projecteur »⁸⁸

ou encore :

« Un gibier de satin tué par le tambour

*Trapèze libellules frites
 sous la loupe du projecteur*

Regard peuplé de fesses roses

Ciseleur

De ses propres mains. »⁸⁹

⁸⁸ COCTEAU, *Acrobate*, op. cit., p. 134.

⁸⁹ COCTEAU, *Acrobate* in *En Marge de « Vocabulaire »*, op. cit., p. 344.

L'envol de l'acrobate est légèreté, légèreté du corps et légèreté du propos :

*« Pigeon vole ! Aérogyne.
Elle ment avec son corps
Mieux que l'esprit imagine
Les mensonges du décor.*

*Aérogyne, pigeon vole !
Rêve, allège le dormeur lourd ;
Eloa⁹⁰, dompteuse d'Eole,
Dans un océan de velours. »⁹¹*

L'ange-acrobate est ici une femme et son tour n'est ici que mensonge : l'émerveillement – *éblouissement* serait un terme plus juste – des spectateurs est un « truc » ; le cirque n'est qu'illusion, l'art aussi, semble rajouter, non sans humour⁹², Cocteau qui définissait *Parade* de la sorte : « PARADE *jouet*

⁹⁰ Poème allégorique de Vigny (1824) qui relate comment l'ange-femme tente de convertir en vain l'ange Satan.

⁹¹ COCTEAU, *Miss Aérogyne, femme volante* in *Vocabulaire*, op. cit., p. 303. Le 8 avril 1920, Cocteau assista à la Foire du trône, à cette performance : une jeune femme, attachée sur un wagon qui roulait sur des rails dissimulés, battait des jambes, envoyait à la foule des baisers et l'aveuglait avec des lampes tournées vers la salle.

⁹² Cocteau réutilisa le « truc » pour la mise en scène de *Roméo et Juliette*.

mécanique qui ne marche pas tout seul. »⁹³ Si l'art est *féerie*, le poète est magicien, illusionniste ; c'est aussi ce que pensait Apollinaire qui veut « *machiner la poésie comme on a machiné le monde.* »⁹⁴ Et celui qui le *machine* le plus habilement, ce sera – outre l'ange-acrobate – le musicien :

« Le binocle pèse un mi. Un beau mi lourd comme le ténor. C'est même un mi en or, une alchimie.

Le Chinois s'incline profondément l'un vers l'autre. c'est même un mi à qué ! Un miracle, un ange ami.

L'ange de la Butte pèse l'Ut – l'ange ignoré pèse le Ré – l'ange en salmis pèse le Mi – l'ange de Saint-Lucufa pèse le Fa – l'ange qui aime bien l'alcool pèse le sol. (un salmis d'ange cela se mange entre amis.)

Vous n'avez pas soif ? Octave apportez-nous les quarts. A trois avec le douanier Rousseau et l'âne, ils burent toutes les étoiles du seau. Ensuite, ils jouèrent de la flûte et aux cartes.

(...)

Après, nous allâmes toute la noce au jardin d'Acclimatation où le chef d'orchestre s'appelle justement Monsieur Orphée.

⁹³ COCTEAU, *Féerie* in *Poésies 1917-1920*, op. cit., p. 192.

⁹⁴ APOLLINAIRE, *L'Esprit Nouveau...*, op. cit., p. 954.

(...) »⁹⁵

Le poème hésite entre le lyrisme – l’allusion à la musique (*flûte*) et à Orphée est ici explicite – et la fantaisie – celle du jeu, de cartes(/quartes) comme de mots –, entre *cet amour des hauteurs* qu’évoquera le poète, une page plus loin, et le prosaïsme le plus trivial :

*« Cet amour des hauteurs où l’on respire mal
d’abord*

*et puis si bien que les poumons fleurissent
et où on mâche avec un museau d’animal
l’edelweiss alpicole au bord des précipices*

*Enfin ce désir pur d’être jusqu’à l’os
aéré, nettoyé de soleils et de glaces
a fait mon cœur ami du tien, Roland Garros
Et, Stravinsky, du tien où j’ai ma bonne place. »*⁹⁶

Le poète côtoie, dans son ascension, l’aviateur et le musicien, ses *chers compagnons d’altitude* : une nouvelle

⁹⁵ COCTEAU, *Hommage à Erik Satie* in *Embarcadères*, p. 135.

⁹⁶ COCTEAU, *Cet Amour des hauteurs*, pp. 136-137.

mythologie est en train de naître, recréée à partir du propre imaginaire du poète amalgamé à l'imaginaire collectif. A l'image des mythes antiques⁹⁷, comme Icare⁹⁸ ou Orphée, l'imaginaire des poètes de l'art nouveau construit une mythologie de la modernité : les nouveaux héros sont des aviateurs, des peintres, des poètes, des jongleurs de mots et de couleurs, des acrobates de l'espace et des formes et s'ils se rapprochent des dieux et de l'art pur, ce n'est pas en tentant d'accéder à un idéal, comme l'acrobate de Banville, mais par la féerie.

Saltimbanques et clowns possèdent le même pouvoir de métamorphose à l'image de l'Arlequin de *Crépuscule* qui grandit sous le regard triste d'un nain. Starobinski déclare que le pouvoir de l'arlequin lui vient de sa familiarité avec le règne de la mort. Selon lui, l'épithète trismégiste qui lui est accordé le rapproche de Thot, double égyptien d'Hermès, messenger des dieux, celui qui franchit les portes de l'autre monde et qui conduit les âmes aux enfers. C'est aussi le dieu des alchimies secrètes à l'image de cet Arlequin qui unit symboliquement le ciel et la terre en décrochant une étoile ; Apollinaire ne revendique d'ailleurs pas autre chose :

⁹⁷ COCTEAU : « *Le cycliste à l'envers sur le plafond du cirque ! / c'est là que se perpétue la grâce antique* » in *Médrano*, op. cit., p. 243.

⁹⁸ Le thème est repris par Matisse ; on pense aussi à Chagall.

« Les poètes enfin seront chargés de donner par les téléologies lyriques et les alchimies archilyriques un sens plus pur à l'idée divine, qui est en nous si vivante et si vraie, qui est ce perpétuel renouvellement⁹⁹ de nous-mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous vivons. »¹⁰⁰

Mais, Hermès n'apparaît pas seulement comme un conducteur d'âmes ; il est aussi, selon Starobinski, un renverseur d'interdits, un transgresseur qui franchit les limites d'univers antithétiques. D'ailleurs, selon la tradition, Arlequin (sous le nom de Hellekin) est un démon à face animale *« qui conduit dans les nuits d'hiver, sa mesnie hurlante de trépassés. »¹⁰¹* Sa figure diabolique a traversé les limites de l'enfer pour nous hanter ; le théâtre transformera cette figure effrayante en une figure comique.

Dans l'univers des saltimbanques de ce début du siècle se joue une perpétuelle transmutation. Les animaux en sont

⁹⁹ On retrouve dans ce passage certains motifs eschatologiques.

¹⁰⁰ APOLLINAIRE, *L'Esprit Nouveau...*, op. cit., p. 952.

¹⁰¹ STAROBINSKI, *Portait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 128.

d'abord affectés : qualifiés de *sages*, les animaux sont présents partout et affichent des attitudes toutes humaines. Biches, faons, ours, singes, chiens traversent les tableaux de Picasso comme les poèmes d'Apollinaire ; après avoir assisté à la naissance des futurs acrobates, ils se font leurs initiateurs. Leur présence silencieuse, toujours familière à l'homme, recèle pourtant quelque chose d'étrange comme s'ils avaient revêtu le masque des dieux ; d'ailleurs ne *leur apprennent-ils pas le mystère religieux*¹⁰² ? Ils annoncent toujours un événement lié à la vie – un enfant que l'on berce – ou à la magie – l'arlequin trismégiste grandit devant la biche – car ils sont indissociables du surgissement, celui de la vie comme celui de l'émerveillement.

3-1-2-4 Les masques funèbres

De la même façon, les saltimbanques endossent eux aussi un masque ; le motif est d'ailleurs récurrent chez Apollinaire, non seulement, les masques que le poète essaie pour se dissimuler lui-même – noms d'emprunts, chroniques non signées – mais

¹⁰² APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, op. cit., p. 75.

aussi ceux qui se croisent dans son œuvre : la récurrence du motif dans l'œuvre d'Apollinaire multiplie en effet les apparences en instaurant un jeu d'échanges. Ils entretiennent une ambiguïté qui ne laisse pas d'engendrer un certain malaise. Le masque chez le poète recouvre aussi bien le visage des comédiens que celui des usurpateurs, celui des morts comme celui des vivants ; il efface les frontières entre le vrai et le faux, l'être et le non-être. Les porteurs de masque n'ont aucune identité reconnue ; à ce titre, ils possèdent la faculté de passer d'un monde à l'autre et autorisent ainsi tous les processus d'identification. Chez Musset, le masque était celui de la difformité et cachait une identité fuyante, celle de Fantasio ; chez Hugo, le masque de la difformité révélait la noblesse de l'âme ; le masque baudelairien était double – celui implacable de la Vénus et celui grotesque et pitoyable du bouffon et du vieux saltimbanque – et dissimulait les deux versants de la création artistique, Spleen et Idéal. Le masque de Pierrot enfin était celui de l'horreur et du vide et symbolisait la déchéance et le silence. Cependant, derrière tous ces masques, l'artiste – poète ou peintre – recherchait à travestir son identité ; parfois la laideur du masque révélait la beauté intérieure, d'autre fois il stigmatisait une identité absente ou ambiguë. Chez Apollinaire

ou Picasso au contraire, c'est le masque lui-même qui apparaît vide comme le *beau masque* de *L'Enfer*¹⁰³ qui prend l'air et ne recouvre aucun visage, comme les mannequins sans tête de *L'Emigrant de Landor Road*¹⁰⁴ ou le deuxième saltimbanque d'*Un Fantôme de nuées* ou bien encore comme les visages impassibles de la période rose. De plus, au XIX^e siècle, le masque de l'artiste en saltimbanque autorisait la dérision et permettait de dénoncer la facticité du monde et celle de l'art.

Or, en ce début de siècle, la dérision n'est plus dénonciation de l'art ; elle devient partie intégrante de cette création, son moteur essentiel et « *le poète se sacre roi de la dérision.* »¹⁰⁵ Le masque vide semble faire l'éloge d'un art fondé sur l'illusion : autant de visages différents et possibles ouvrent la porte aux plus larges identifications du poète qui apparaît ainsi sous les traits du *charlatan crépusculaire vantant les tours que l'on va faire*¹⁰⁶ ou encore sous ceux d'un *histrion tirant la langue aux attentives*¹⁰⁷. Mais, derrière le masque qu'y a-t-il enfin, si ce n'est un autre masque ? Chantre de l'illusion, illusion lui-même

¹⁰³ APOLLINAIRE, *Il y a* in *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 341.

¹⁰⁴ APOLLINAIRE, *Alcools*, op. cit., p. 105.

¹⁰⁵ BURGOS Jean, « *Apollinaire en saltimbanque* », op. cit., p. 222.

¹⁰⁶ APOLLINAIRE, *Crépuscule*, op. cit., p. 64.

¹⁰⁷ APOLLINAIRE, *Un soir* in *Alcools*, op. cit., p. 126.

puisque se déroband à toute identification, le poète reconnaît la superficialité de son art ; mieux, il la revendique en tant que moteur de sa création. L'artiste ne cache plus une identité incertaine ou autre derrière un masque, il *est* le masque vide du saltimbanque : la dérision vraie de l'artiste et la vérité de l'homme se retrouvent réunies sous/sur le masque du clown. Ainsi, la surface du masque devient dès lors plus intéressante – plus vraie ? – que ce qu'elle recèle.



3-1-3 LE CLOWN TRAGIQUE

3-1-3-1 L'être et le paraître

L'artiste revendique, à la manière du saltimbanque, son masque de clown dérisoire. Cette apparence ne dissimule donc plus forcément une identité plus profonde mais devient le signe d'une superficialité affichée.

Rouault exploite cette superficialité signifiante. D'ailleurs, Pierrot, qui a définitivement abandonné sa face de linceul, se confond souvent avec la figure du clown à la fois grotesque et triste ; débarrassé des artifices fin-de-siècle, le Pierrot troque sa face désincarnée contre une nature vraie : cernes épais, formes massives et clairs-obscur empruntés à la technique du vitrail donnent vie à ce nouveau visage. En 1892, Rouault qui fut, avec Matisse, l'élève de Gustave Moreau, délaisse l'univers de son maître pour trouver sa propre mythologie. Sa rencontre et son amitié avec Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans vont l'orienter vers le mysticisme. La truculence et la force de sa peinture exprime sa révolte contre la misère et la solitude de ces laissés-pour-compte des faubourgs, clowns déchus, filles de joie, saltimbanques vieillissants. Certes, on ne peut nier l'influence de

Baudelaire sur la peinture de Rouault ; ses clowns évoquent sans nul doute *Le vieux Saltimbanque* en cela qu'il nous montre un moment dramatique de la vie humaine, exclusion, déchéance, vieillesse... Il est possible d'établir certaines analogies entre *Le vieux Clown au chien*¹⁰⁸ (1925) et *Le vieux Clown* (1925) et le vieil amuseur déchu de Baudelaire qui ressemble étrangement au vieux clown, assis sur son siège, penché vers le seul compagnon qui lui reste, son chien. Dans une lettre à son ami Schuré, le peintre évoque le choix de ce thème :

*« Pour moi, depuis la fin d'un beau jour où la première étoile qui brille au firmament m'a je ne sais pourquoi étreint le cœur, j'en ai fait inconsciemment découler toute une poétique. Cette voiture nomade arrêtée sur la route, le vieux cheval étique qui paît l'herbe maigre ; le vieux pitre assis au coin de sa roulotte en train de repriser son habit brillant et bariolé, ce contraste de choses brillantes, scintillantes, faites pour amuser, et cette vie d'une tristesse infinie... si on la voit d'un peu haut. »*¹⁰⁹

¹⁰⁸ Annexe 49.

¹⁰⁹ Cité par Jean STAROBINSKI, in *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 104.

L'apparence du clown, son habit pailleté et son masque hilare disent par contraste un être infiniment triste et vrai. Ici, les artifices du Pierrot décadent ont cédé la place à la *vérité nue* car la vérité de ces êtres tient à leur masque même. Selon Starobinski, leur travestissement dérisoire dit :

« ... l'infinie tristesse d'une âme exilée de son vrai lieu, dans la condition « foraine » et dans l'existence errante. »¹¹⁰

C'est au travers de sa défroque même, ridicule et outrée, que le clown de Rouault affiche sa véritable et dérisoire condition d'homme. Ici encore, la figure du clown apparaît comme une figure paradoxale : *l'homme qui rit* du roman éponyme d'Hugo cachait derrière son visage difforme une âme noble et supérieure ; les clowns de Rouault affichent le dérisoire de leur condition à travers un costume ridicule, comme s'il incombait aux apparences dérisoires du saltimbanque de révéler ici la dérisoire profondeur de l'homme. Chez Hugo ou Musset, le masque hideux de Gwynplaine ou celui de Saint-Jean permettait de démasquer les usurpateurs et révélait leur nature profonde, bonne et généreuse ; chez Rouault, le grimace lui-même est

¹¹⁰ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 108.

vérité ; la noblesse n'est pas intérieure, elle est liée à la reconnaissance du caractère superficiel et ridicule de l'homme. Seul le clown semble se rendre compte de la dérision de sa condition et son travestissement est la meilleure preuve de cette prise de conscience :

« Un jour

Un jour, bientôt peut-être.

*Un jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin
des mers.*

*Avec la sorte de courage qu'il faut pour être rien et
rien que rien, je lâcherai ce qui me semblait indissolublement
proche.*

*Je le trancherai, je le renverserai, je le romprai, je le
ferai dégringoler*

*D'un coup dégorgeant ma misérable pudeur, mes
misérables combinaisons et enchaînements « de fil en aiguille ».*

*Didé de l'abcès d'être quelqu'un, je boirai à nouveau
l'espace nourricier*

*À coups de ridicules, de déchéances (qu'est-ce que la
déchéance ?), par éclatement, par vide, par une totale*

dissipation-dérision-purgation, j'expulserai de moi la forme que l'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables.

Réduit à une humilité de catastrophe, à un nivellement parfait comme après une immense trouille.

Ramené au-dessous de toute mesure à mon rang réel, au rang infime que je ne sais quelle idée-ambition m'avait fait désertier.

*Ancéanti quant à la hauteur, quant à l'estime
Perdu en un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité*

CLOWN, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance.

Je plongerai.

*Sans bourse dans l'infini-esprit sous-jacent ouvert à tous,
ouvert moi-même à une nouvelle et incroyable rosée
à force d'être nul
et ras...*

et risible... »¹¹¹

Le poème d'Henri Michaux (1899- 1984) date de 1939. Il peut être rapproché des figures de Rouault ; le poème s'ouvre sur un projet de départ, énoncé comme une certitude. La métaphore du navire qui quitte le port pour se diriger vers l'inconnu annonce clairement l'intention du poète en quête de rupture, rupture avec la routine, rupture avec les faux-semblants, rupture avec un monde et des hommes trompeurs et trompés. Cette quête est celle de l'anéantissement, d'un anéantissement salvateur puisqu'il débarrasse l'homme du « faux-plein » des apparences. Au contraire, à la cohérence illusoire qu'offre la vie, le poète oppose la vraie grandeur que représentent l'humilité et l'absence d'identité – le clown est bien celui qui abandonne sa condition sociale, humaine, sa défroque d'homme, de père, de citoyen pour endosser celle d'un bouffon, c'est-à-dire pour devenir quantité négligeable. La nouvelle identité du poète est enfin dévoilée en lettres capitales : CLOWN. Et cette nouvelle condition s'ouvre, à l'inverse de celle du vieux saltimbanque de Baudelaire dont l'espace se réduisait, sur un espace nouveau,

¹¹¹ MICHAUX Henri, *Clown* in *Peintures* in *Œuvres complètes I*, 1998, pp. 709-710. Texte repris dans *L'Espace du dedans*.

profond et fertile, *nourricier*. Ce renouveau salvateur prend sa source – comme chez Rouault – dans la prise de conscience de la vanité de la vie humaine ; par vanité, il faut entendre aussi bien vide que prétention. Assumer cette condition, refuser de se prendre au sérieux, se tourner en dérision, c'est en sortir grandi, fort d'un nouvel espace. L'autodérision, la *risée*, permet d'accéder à une richesse intérieure nouvelle, une sorte de *rosée*. Le jeu de mots entre *risée*, *rosée*, *ras*, *risible*, ouvre le passage vers le grotesque – *risée* et *risible* –, vers le dépouillement – *ras* – et le renouveau – *rosée*. C'est d'ailleurs sur ces mots isolés sur les dernières lignes que se termine le poème comme si le texte lui-même finissait par imiter le dépouillement auquel le poète aspire et que laissent entendre les points de suspension. Chez Michaux¹¹², ce dépouillement participe d'une recherche d'un moi insaisissable. Rouault inaugure, lui aussi, à travers ces figures de clown, une nouvelle forme de dépouillement :

*« Clown doré sur toutes les coutures,
Long comme un jour sans pain*

¹¹² La peinture de Michaux traduit également la quête identitaire que reprendront des textes comme *Plume* ou *Qui je fus* ; il faut noter qu'il a illustré certains extraits de ses textes en rapport plus ou moins direct avec le thème des saltimbanques ou des masques : *Tête* (pp. 707 et 871), *Clown* (pp. 710 et 879) et *Les Masques du vide* (pp. 918 et 919) qui fait face à la citation suivante : « *Souvent m'apparaissent, dans le retrait de moi-même, les masques du vide...* » in *Œuvres complètes I*, op. cit.

*À le cœur sur la main.
 Grand échassier sans échasses
 À petite tête d'épingle,
 Au public amical relance la balle,
 S'active au jeu sans s'échauffer.
 Camarade, la nuit est froide.
 D'êtement du travail journalier
 Il est bon un instant de quitter... »¹¹³*

Pierrots ou clowns apparaissent moins comme des allégories abstraites de l'artiste que comme de nouveaux visages de l'homme-Rouault, de l'homme en général ; Starobinski rappelle à ce propos que le peintre malade, la face déformée par les abcès écrivait à André Suarès : « *J'avais pris la tête de mes affreux grotesques* »¹¹⁴. Pour lui, le visage de l'artiste est « *le foyer d'une âme qui cherche sa délivrance à travers des chairs et des rôles qui la retiennent prisonnière* »¹¹⁵. A l'intellectualisation succède l'humanisation.

¹¹³ ROUAULT Georges, *Le Cirque de l'Etoile filante*. Il s'agit d'un livre écrit et illustré par le peintre lui-même sur les enfants de la balle. Il a également exécuté une série d'eaux-fortes pour un texte d'André Suarès qui ne fut jamais publié.

¹¹⁴ Cité in *Portrait de l'artiste...*, op. cit., p. 112.

¹¹⁵ Idem, p. 112.

Plus tard, les œuvres de Derain, Utrillo, Klee, Gleizes, Gris ou Picasso, qui mettront en scène le Pierrot ou l'Arlequin¹¹⁶, ne diront pas autre chose. Les représentations de Pierrot et de son double, Arlequin, se recourent d'ailleurs plus ou moins. Elles disent la fragilité de l'homme *morcelé* – on pense encore à Michaux – au sens propre et plastique comme au sens figuré et humain, comme si la fragmentation plastique de ces images était là, non pas tant pour signifier le morcellement intérieur, mais pour recomposer une nouvelle figure humaine. Ces personnages, pendant le premier quart du XX^e siècle, ont peu ou prou perdu leur signification traditionnelle, fixée par la pantomime et la poésie : ils ne sont que des masques qui permettent à ces artistes de prendre de la distance et de jouer d'eux-mêmes, de leur situation de marginaux, de leurs activités apparemment dérisoires, dans un contexte éminemment tragique, celui de la Grande Guerre. Pierrot et Arlequin ne représentent plus l'image d'un siècle finissant ; dérisoires et fragiles, ils sont une réponse à la vie citadine.

¹¹⁶ *Arlequin et Pierrot* de Derain (1924), *Portrait de clown* d'Utrillo (1921), *Les Deux Pierrots* ou *Arlequin à la guitare* – pour ne citer qu'eux – chez Gris, *Pierrot prisonnier* de Klee (1923)... disent la mélancolie et la déconstruction de l'homme dans le monde moderne. Mais ils annoncent aussi sa reconstruction dans l'œuvre cubiste, comme si, à la manière du manteau d'Arlequin, l'artiste recomposait sa propre image moderne dans l'art. Annexe 47 & 48.

3-1-3-2 Le théâtre du monde

Au contraire des puissants qui restent prisonniers de leur parure et des attributs qui symbolisent leur pouvoir, le Pierrot avoue sa pitrerie. Le motif du *théâtre du monde* retrouve dans l'œuvre de Rouault une nouvelle dimension. Il s'agit moins de dénoncer l'hypocrisie des nantis que de signaler l'universalité de cette figure. Le masque du clown ne sert plus à stigmatiser la *comédie du monde* mais à partager *le cirque de l'humanité* : la dénonciation des puissants n'apparaît qu'en creux, derrière l'image du clown blessé, de l'humble Pierrot et de la fille publique transfigurée. Pour Rouault, il s'agit plus de trouver, non pas *sous* mais *sur* ce masque de pitre, une souffrance commune :

« Puis (...) j'ai vu clairement que le « pitre » c'était moi, c'était nous... presque nous tous... Cet habit riche et pailleté, c'est la vie qui nous le donne ; nous sommes tous des pitres plus ou moins, nous portons tous un habit pailleté ; mais si l'on nous surprend comme j'ai surpris le vieux pitre, oh ! alors, qui oserait dire qu'il n'est pas pris jusqu'au fond des entrailles par une incommensurable pitié ? J'ai le défaut

(défaut peut-être... en tout cas c'est pour moi un abîme de souffrances...) de ne laisser à personne son habit pailleté, fût-il roi ou empereur ; l'homme que j'ai devant moi, c'est son âme que je veux voir... et plus il est grand, plus on le glorifie humainement, plus je crains pour son âme... Tirer tout son art d'un regard, d'une vieille rosse de saltimbanque (homme ou cheval), c'est d'un orgueil fou – ou d'une humilité parfaite si l'on est fait pour cela. »¹¹⁷

Le vieux saltimbanque de Baudelaire était une figure ironique du poète et instaurait une distance non moins ironique entre l'artiste et le public. Au contraire, le masque des clowns de Rouault n'est pas dans l'ironie de l'autre ou de soi-même mais bien dans une dérision salutaire. La souffrance des saltimbanques des *Petits Poèmes en prose* était une souffrance sadique ; chez Rouault, elle devient un objet de communion entre les hommes car le peintre cherche à émouvoir, comme il l'a été lui-même en voyant ces êtres blessés. C'est en quelque sorte une prière qu'il propose à travers le regard de ces clowns transfigurés par la douleur. Le message du peintre est un message universel de communion entre les hommes, dévoilés

¹¹⁷ Cité par J. STAROBINSKI, in *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., pp. 105-107.

par le même dépouillement, redevenus égaux, frères. « *Qui ne se grime pas ?* »¹¹⁸ dit Rouault, et, en regardant ce *Pierrot de profil*¹¹⁹ (1925), taillé à coups de serpe, le peintre de reconnaître, à travers lui, le visage de tous les hommes, de cette humanité qui accepte de se *grimer sans hypocrisie*.

3-1-3-3 La figure christique

En ce début de siècle, le Pierrot bourreau des décadents s'efface donc au profit d'un Pierrot victime : la rédemption de Pierrot est en marche. Même chez Rouault, une évolution est perceptible. En effet, de 1900 à 1902 – date à laquelle le peintre découvre le Christ – et dans les quinze années qui suivirent, c'est la révolte qui caractérise l'œuvre de Rouault : à travers des thèmes comme les filles, les fugitifs, les clowns et autres têtes à massacre, il exprime son indignation douloureuse face à la déchéance humaine et la colère que lui inspirent l'hypocrisie et l'injustice ainsi que ceux qui ne sont habités par aucune vie spirituelle. Le réalisme de ses toiles doit alors

¹¹⁸ ROUAULT G., planche VIII du *Miserere*. Annexe 50.

¹¹⁹ Annexe 51.

beaucoup à Daumier ou Lautrec, alors que l'omniprésence du sentiment du péché renvoie plutôt à la pensée de Léon Bloy. Après la mort de son père, en 1912, et dans le contexte dramatique de la première guerre mondiale, Rouault exécute la plupart des sujets du futur *Miserere* et entame ainsi une nouvelle phase de son inspiration caractérisée par l'apparition du thème de la rédemption :

« L'artiste « doit » délivrer le monde de la douleur même s'il ne se délivre pas de sa propre souffrance. Pesez cette dure pensée. »¹²⁰

Le clown acquiert alors une importance nouvelle. Image traditionnelle de l'artiste et du poète depuis Baudelaire, dont, on le sait, Rouault s'est inspiré, le clown, héros et victime, devient chez Rouault un double du Christ de dérision qui accepte les pires avanies pour le rachat des hommes. Le tragique de la vie n'est alors plus exprimé avec la même véhémence ; il est comme accepté par ces figures saintes blessées qui semblent *tendre l'autre joue*. Ce *clown de dérision* renvoie aux sentiments d'humilité et de fraternité ; têtes baissées (*Trois clowns*), mains

¹²⁰ Lettre de Suarès à Rouault in *Correspondance de G. Rouault à A. Suarès*, Gallimard, 1960, p. 39.

jointes, yeux clos (*Pierrot de profil*)¹²¹, visages marqués, ces Pierrots prennent des allures de victimes innocentes, victimes qui endossent les péchés des autres hommes et acceptent l'humiliation et la chute comme une condition nécessaire à la Rédemption :

*« Demain, Seigneur des Tristes Os,
La roulotte ira cahin caha
Jusqu'au tournant prochain
Où elle restera dans l'ornière
La vieille roulotte disparaîtra,
Sur ses vieux ais disjointes
Pousseront ronces et épines,
Et au printemps encore embaumera l'aubépine. »*¹²²

L'image de cette roulotte avançant péniblement le long d'un *chemin de croix* apparaît comme une image possible de la Passion du Christ mais aussi de sa Rédemption, comme semblent le laisser supposer certaines allusions du texte. Il existe ainsi une grande similitude entre l'expression de ces clowns et

¹²¹ Annexe 51.

¹²² ROUAULT Georges, *Le Cirque de l'Etoile filante*, Volland, 1938.

celle de l'autre figure, celle du *Christ aux outrages*¹²³. Un système de correspondances s'établit en effet entre les trois séries de portraits : saltimbanque, Christ et autoportrait revêtent tour à tour les traits du saint ou du clown. L'espérance messianique qui caractérise la tradition apocalyptique semble s'être incarnée dans cette figure de clown triste, sorte de victime sacrificielle. Ainsi, comme le note Starobinski, dans certaines fêtes d'origine celtique, le folk-fool est fréquemment tué et le fou devient la figure centrale des rites de bouc émissaire. Par la suite, de 1930 à 1958 – date de la mort de l'artiste – le climat de ses œuvres devient de plus en plus paisible : la gravité sereine de ses effigies de clowns ou de saintes, le sourire miséricordieux de ses Crucifiés laissent apparaître une foi confiante et même, vers la fin de sa vie, une sorte de jubilation mystique.

Si l'on compare les quatre toiles, *Tête de clown tragique* (1904), *Pierrot de profil* (vers 1925), *Le Clown blessé* (1932) ou *Le Clown tragique* (1932), *Au Clair de la lune* (1948)¹²⁴, réalisées aux différentes époques de sa vie, cette évolution est

¹²³ Il s'agit du Christ de la Passion qui a été humilié par les juifs avant de porter sa croix et d'accomplir son chemin de croix jusqu'à sa crucifixion. Jésus est flagellé – Mc 15, 15 ; Mt 27, 26 ; Jean 19 –, contraint de revêtir la couronne d'épine – Mc 15, 16 ; Mt 27, 27 ; Jean 19 – et le manteau, symbole ironique de sa condition de roi des Juifs. Il est alors frappé à la tête avec le roseau (son sceptre) et on lui crache au visage.

¹²⁴ Annexe 49.

¹²⁴ Annexe 51.

particulièrement sensible. La première effigie présente un clown sombre : le terme de « tragique » accolé au mot « clown » est à ce titre éloquent ; en outre, les traits noirs obscurcissent considérablement l'œuvre, conférant au visage un air inquiétant et cauchemardesque ; enfin, le regard du clown dirigé vers la gauche de la toile et son rictus figé expriment un sentiment de méfiance et de révolte. La deuxième toile présente un Pierrot de profil, yeux baissés, visage impassible. Ici, la palette a changé : la matière prend une forte densité, les couleurs sont plus vives, le profil semble gravé comme celui d'un intaille. C'est celui du clown qui avoue se grimer sans hypocrisie, celui qui n'a plus honte d'être un pitre, qui ne se cache plus. *Le Clown blessé* est, quant à lui, une image de victime expiatoire qui se superpose ici à celle du Christ. Le clown appartient à ces êtres blessés qui acceptent la souffrance, qui reçoivent les pires humiliations sans jamais se révolter. *Le Clown blessé* exprime parfaitement cette humilité et cette piété : les têtes penchées des clowns et le regard baissé du clown blessé expriment une fixité résignée qui confère à la scène un caractère miséricordieux et fraternel. Il n'est sans doute pas innocent que ces portraits de clown ou de Christ soient souvent – et même plus tôt, dans l'œuvre du peintre – réduits à des *faces* : *Tête de clown* (1907),

*Qui ne se grime pas*¹²⁵ (1932), *Arlequin* (1932), *Au Clair de la lune* (1947). Selon le dictionnaire des symboles, la face de l'homme désigne son visage, sur lequel s'inscrivent ses pensées ; la face du clown, comme celle du Christ, dévoile ses sentiments profonds qui apparaissent littéralement peints à sa surface. Dans le cas de Rouault, ceci se confirme aussi bien à travers l'expression de ces visages – comme nous venons de le rappeler – que dans facture même de ces toiles qui refusent le *fade* et le *décoratif* et privilégient – surtout à partir de 1925 – les couleurs franches et les contours épais. Toutefois, ces faces de clowns ne sont pas seulement expressives ; d'un point de vue plus symbolique, la face du clown apparaît également béatifiée. En effet, la face de Dieu est relative à son essence, il est ainsi impossible de la contempler. Toutefois, l'extase – en tant que mort virtuelle – permet d'appréhender l'image de Dieu. La vision de face apparaît ainsi comme une anticipation de la vie éternelle et le clown, parce qu'il présente de grandes similitudes avec le Christ mais aussi parce Rouault, peintre mystique, choisit souvent de le représenter de face, devient le symbole de l'être même de Dieu ou plus encore, sa manifestation. Cela est ainsi particulièrement sensible pour *Au Clair de la lune* qui

¹²⁵ Annexe 50.

présente une face sereine, au sourire apaisé, aux traits lisses. Derrière le Pierrot, on distingue un paysage harmonieux et des personnages qui semblent issus de la Bible. De la même façon, la technique de Rouault évolue avec le sens de son œuvre. Si la sincérité et la richesse des matières, héritées de l'enseignement de Moreau, ont toujours été les grands principes de son art, le style de l'artiste d'une part progresse vers une épuration stylistique tandis que le peintre s'intéresse de plus en plus au travail de la matière ; à partir de 1918, il abandonne d'ailleurs la gouache et l'aquarelle jugées « *immatérielles* » au profit de l'huile. Ce corps à corps avec la matière conduit également le peintre à s'intéresser aux techniques artisanales comme la céramique. A partir de là, le mode de représentation de Rouault ne cesse d'évoluer : il abandonne le « naturalisme » pour rejoindre l'art de l'icône : épuration de la forme, importance grandissante du signe, coloris riche et exalté, matière de plus en plus tangible, les effigies de clowns ressemblent à des vitraux sacrés.

3-1-3-4 Les avatars du clown aux outrages

Chez Rouault, le thème revêt certes une dimension religieuse et mystique¹²⁶ qu'il est loin de retrouver ailleurs, à cette époque. Seul, le cirque de Chagall parviendra, me semble-t-il, à faire vivre un tel imaginaire : ce que le peintre de *l'Introduction au théâtre d'art juif* perd en intensité, il le gagnera en légèreté et en fantaisie. Les héritiers de cette figure christique sont à chercher, dans la littérature, chez Max Jacob notamment.

Son recueil, *Les Pénitents en maillots roses* (1925), initialement intitulé *Le Clown à l'autel*, propose, quant à lui, une « *transcription ironique et déformée* »¹²⁷ ; la clownerie apparaît pour le poète et comme une « *grimace d'humiliation et [comme une] variante parodique de l'Imitation de Jésus-Christ.* »¹²⁸ Le terme de « parodique » me gêne un peu ici car il connote une contestation du modèle ; or, je crois plutôt qu'il

¹²⁶ Il me semble que l'on peut parler pour ces artistes de nouveaux mythes : les œuvres d'Apollinaire, Picasso, Cocteau, Rouault, Chagall... fabriquent en effet une mythologie moderne autour du saltimbanque, résultat d'un syncrétisme entre leur inspiration mystique et leurs recherches plastiques.

¹²⁷ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste...*, op. cit., p. 114.

¹²⁸ Idem, p. 114.

s'agit de fantaisie. Vers la fin de sa vie, Jacob brosse de lui-même un portrait sublime : « *cravaté d'ombre comme une cathédrale, jambes et pieds ogivaux, il dit s'être désiré gothique lui qui n'alla qu'en sabots.* »¹²⁹ Chez Jacob coexistent effectivement un certain goût pour le mysticisme et une fantaisie verbale des plus débridées, d'où l'impression d'une poésie paradoxale qui hésite entre les jeux surréalistes qu'Apollinaire influença et un mysticisme que d'aucuns jugèrent suspect : en effet, en 1909, Jacob a une vision, le Christ sort d'une aquarelle accrochée au mur. Hallucination due à l'éther ? Mysticisme sincère ? Parodie de religiosité ? Difficile de trancher... Mais cette « *rencontre* » provoque la conversion au catholicisme de ce fils d'émigré juif. Pendant six années de retraite dans une cellule monacale, durant lesquelles il écrit *Les Pénitents en maillots roses* en 1925, il se consacre à la méditation et à l'écriture. L'œuvre choisit donc, comme celle de Rouault, la voie du mysticisme et adopte la même lucidité désespérée ; mais elle dérape aussi souvent vers le rire et l'ironie :

¹²⁹ CLAVEL, A., *Jacob Max* in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Laffont, 1982, p. 1100.

« *La description est assez belle,
 l'édredon rouge à la fenêtre
 et tous ces buissons de prunelles
 la foire ! la foire à ses pieds
 les ponts, la rue, les marronniers,
 mais, je vous en prie, par pitié
 effacez à la sanderaque
 Dieu passant derrière les baraques.
 Etant partout, Dieu n'est pas là
 et fût-il un jour quelque part
 il choisirait un autre endroit
 que ménageries et bazars
 de profils, de faces, de dos
 et votre nom sur calicot ! »¹³⁰*

Il abandonne parfois tout mysticisme et toute transcendance pour laisser aller sa plume selon les règles du rêve et de l'inconscient mais aussi selon l'inspiration la plus triviale, la plus quotidienne :

« *La saltimbanque ! la saltimbanque
 a pris l'express à neuf heures trente
 a pris l'express de Paris-Nantes*

¹³⁰ JACOB Max, *Réponse à l'Apparition* in *Les Pénitents...*, Gallimard, 1991, p. 220.

Prends garde garde ô saltimbanque
 Que le train partant ne te manque
 Et voici son cœur qui chante
 oh ! sentir dans la nuit clémente
 qu'on suit la direction d'un grand fleuve
 dans la nuit de l'ouest dans la nuit veuve !
 Mais on ne me laissera donc pas seule
 sous mon rêve avec mon saule
 gens de Saumur ! gens de Saumur !
 Oh ! laissez-moi dans ma saumure.
 Abstenez-vous, gens de Saumur, de monter dans cette
 voiture.

Elle rêve à son maillot jaune
 qui doit si bien aller à sa chevelure
 quand elle la rejette loin de sa figure
 Elle rêve à son mari qui est jeune
 plus jeune qu'elle et à son enfant
 qui est visiblement un génie.
 La saltimbanque est tcherkesse
 elle sait jouer de la grosse caisse
 Elle est belle et ne fait pas d'épates
 elle a des lèvres comme de la tomate. »¹³¹

¹³¹ JACOB, *La Saltimbanque en wagon de 3^e classe* in *Les Pénitents...*, op. cit., p. 222.

Sa poésie échappe à tout classement : Jacob est un *acrobate du verbe* car il privilégie souvent les jeux sur le langage ; répétition du rythme, écho de la rime, holorime, calembours participent de cette démystification, de cette désacralisation de la poésie :

*« C'est pour aller au bal, au bal
au bal, au Baïkal, allah !
au bal, allah, Ah ! à la balalaïka*

(...)

*Paris à des requins
que fait Arlequin.
Paris, carat, pas rare sequin
repas rare :
Parade !*

*C'est pour aller au bal, au bal
au bal, au Baïkal, allah !
au bal, allah, Ah ! à la balalaïka. »¹³²*

¹³² JACOB, *Intérimés*, op. cit., pp. 210-211.

Jacob aimait lui aussi troquer son mysticisme contre un costume de clown :

« Le clown enfariné, qui aimait aussi se grimer de noir, a tâté de tous les registres, ange quand on le jugeait pantin, et canaille quand on le croyait dévot. Jamais l'imagination n'aura autant voltigé, jamais la poésie n'aura autant innové. »¹³³

Sa poésie brouille les règles établies de la création, emprunte à maints courants, choque comme le clown dérange par les rôles qu'il endosse, la parodie qu'il livre : la *vision infernale* se fait sous forme de *madrigal*¹³⁴, le *Cantique*¹³⁵ côtoie les *Poèmes burlesques*¹³⁶. Le mysticisme du poète se déguise ici derrière les jeux verbaux, le sens se cache derrière la fantaisie du signifiant comme le tragique du *pénitent* se dissimule derrière *le maillot rose* du saltimbanque. Mais, plus qu'une simple dérision du

¹³³ CLAVEL Jacob in *Dictionnaire des littératures...*, op. cit., p. 1101.

¹³⁴ Titre d'un des poèmes du recueil, *Les Pénitents...*, p. 260.

¹³⁵ Idem, p. 262.

¹³⁶ Titre d'un des poèmes du recueil, *Les Pénitents...*, p. 233.

poète, ce travestissement révèle surtout l'importance du travail sur la forme poétique.

3-1-3-5 De l'ange au monstre

Au cinéma, le thème du sauveur, avatar du clown aux outrages, est également omniprésent : Lon Chaney est *celui qui reçoit des gifles*¹³⁷ en 1924 et Charlie Chaplin joue, à deux reprises dans sa carrière, le rôle d'un clown-ange gardien.

Double inversé du Pierrot blanc, et par la couleur et par les valeurs qu'il incarne – naïveté et innocence – le personnage de *clown noir* inventé au cinéma par Charlie Chaplin, aide en effet les plus faibles, femmes ou enfants. Dans *Le Cirque*¹³⁸, film de 1928, il interprète son traditionnel rôle de *vagabond* ; accusé à tort d'être un pickpocket, il se réfugie dans un cirque où, par sa maladresse naturelle, il sabote les numéros, provoquant l'hilarité du public. Le directeur du cirque, conscient de son talent comique, l'engage comme clown. Hors de la scène, il rencontre la jeune écuyère, fille du directeur, un Monsieur Loyal autoritaire. Il tombe amoureux d'elle et lui apporte à plusieurs

¹³⁷ *HE Who Gets Slapped*, réalisé par Victor Seastrom, MGM, 1924. Annexe 52.

¹³⁸ Annexe 52.

reprises son aide : il lui donne à manger alors que son père l'a privée de dîner après l'échec d'un numéro, il l'encourage lors de ses entraînements et la défend alors que son père la menace physiquement. Mais, la jeune femme tombe amoureuse d'un funambule nouvellement arrivé au cirque et Charlot surprend une conversation de la jeune femme dans laquelle elle avoue ses sentiments naissants. Son talent comique, comme brisé par la douleur cesse alors d'agir sur le public. Après son numéro manqué sur la corde raide, il est chassé du cirque et la jeune femme, déçue par le départ du funambule, le suit. Mais, le vagabond se sacrifie pour elle en retrouvant l'acrobate et en réunissant les amoureux qui se marient. Il parvient ensuite à obtenir le pardon du père de l'écuyère qui accepte de les reprendre tous trois dans le cirque : il occupera la dernière roulotte ; mais, Charlot ne monte pas dans le convoi, il reste seul, assis au milieu du cercle que le chapiteau défait a laissé, gravé dans la poussière. Puis, sa silhouette de vagabond s'éloigne de dos. Le personnage interprété par Charlie Chaplin est un personnage dérisoire : il fait rire sans le savoir par sa maladresse et son inadaptation au monde – comme le Pierrot son costume est trop grand ou trop étriqué pour lui. De plus, être sans argent et sans attache, il apparaît comme un être sincère et vrai.

Humilié par la rumeur publique qui le considère comme un voleur et un paria, humilié par le directeur du cirque qui le voit comme un « raté » et s'arrange pour ne pas avoir à le payer, humilié par les clowns eux-mêmes lors des numéros, humilié enfin par l'écuyère qui ne l'aime pas et en préfère un autre, il conserve néanmoins sa dignité en demeurant l'éternel sauveur et en acceptant le sacrifice final :

*« Charlie Chaplin, dans la plupart de ses grands films, apparaît à point nommé pour sauver une jeune fille ou un enfant, tout en ne cessant de subir lui-même les pires avanies : son inépuisable popularité est peut-être due à la façon magistrale dont il a réincarné l'archétype du sauveur sacrifié. »*¹³⁹

L'autre rôle de *sauveur sacrifié* interprété à l'écran par Chaplin est celui de Calvero¹⁴⁰, en 1952, dans *Limelight*. Il est un vieux clown qui a sombré dans l'alcoolisme parce qu'il ne

¹³⁹ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste...*, op. cit., p. 116-117.

¹⁴⁰ Derrière la sonorité exotique du nom de scène, il est également possible de rétablir le mot « calvaire » : Calvero est un clown brisé, voué à la souffrance. Le calvaire de ce personnage, son chemin de croix – et l'on voit combien l'analogie avec le Christ aux outrages peut apparaître fondée – ce sont les avanies et les sacrifices qu'il subit au nom de l'amour de Terry, du public et de son art. Annexe 62.

faisait plus rire. Il sauve du suicide une jeune fille qu'il prend d'abord pour une fille des rues. Elle est en fait une ballerine paralytique ; il lui redonne confiance en elle et lui permet ainsi de recouvrer l'usage de ses jambes. Elle devient une célèbre danseuse et retrouve, par hasard, un jeune musicien dont elle est éprise. Alors qu'elle a promis à Calvero de l'épouser, celui-ci la quitte car il a découvert le secret de la jeune femme et refuse son sacrifice. Un peu plus tard, la jeune femme le retrouve et lui donne l'occasion de reprendre son numéro, en compagnie d'un vieux clown lui aussi déchu, interprété par Buster Keaton : c'est le succès. Mais, au cours du dernier numéro, Calvero qui doit faire une chute dans une grosse caisse tout en continuant à jouer du violon, se blesse mortellement ; il meurt en regardant danser une dernière fois sa jeune protégée. Le film est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, Calvero apparaît clairement comme un double vieillissant du personnage du Charlot ; il est donc aussi un double de l'artiste, Charlie Chaplin : les dialogues du film sont sans cesse émaillés de remarques amères sur la condition d'amuseur et sur les rapports avec le public. De plus, le clown qu'interprète Calvero à la scène semble être une parodie de Charlot : mêmes mimiques, même déguisement trop grand, mêmes talents musicaux – le clown

joue aussi du violon —, même canne... Mais, Calvero, à l'inverse de Charlot, ne fait plus rire ; la vieillesse lui a juste laissé une sorte de « *dignité triste* » qui ne séduit plus le public. Le film est une réflexion sur la condition d'artiste : Calvero fait rire quand il est ivre ; or, cette ivresse, il ne parvient plus à la retrouver autrement que dans l'alcool. Calvero accepte l'échec même si sa résignation peut apparaître désabusée ; il vit dans une souffrance perpétuelle : souvenirs du temps passé qui resurgissent à la manière de scènes oniriques, retours cruels à la réalité, refus des directeurs de salle et des imprésarios, rejet du public ingrat, pitié de ses anciens amis, oubli... « *Souffrez-vous ?* demande-t-il à Terry, la jeune ballerine, au début du film, *non ? Alors, tout le reste n'est qu'illusion !* » Cette scène fait écho à l'une des dernières scènes du film ; il achève sa vie en déclarant au médecin qui lui demande s'il souffre (de sa blessure) : « *Non, plus maintenant...* », faisant allusion à sa vie. A la fin du film, la jeune danseuse parvient, grâce à son amour, à lui insuffler à nouveau l'énergie que la vieillesse lui a ôtée et il renoue, un court instant, avec le succès, le temps d'une rédemption finale. Calvero évoque bien sûr le vieux saltimbanque de Baudelaire,

clown déchu et oublié par *une génération dont il fut le brillant amuseur*. Mais, il n'a pas l'amertume ironique du poète. En fait, son visage grimé et hilare qu'il démaquille après chaque nouvelle prestation, chaque nouvel échec, cache un visage toujours plus fatigué et une âme de plus en plus lasse, mais toujours plus humaine et toujours plus vraie¹⁴¹. D'ailleurs, lorsque le jeune musicien le retrouve par hasard, il a troqué ses masques contre son vrai visage : en effet, outre le personnage du dompteur de puces créé par Calvero, le clown, sous un autre pseudonyme, interprète aussi dans un ballet un clown blanc. Mais, lors de cette rencontre, il est un musicien des rues en costume bariolé mais sans fard : « *Me voici redevenu vagabond. La rue est une scène plus authentique* », lance-t-il au jeune homme. Ces paroles sont poignantes car on ne peut s'empêcher de penser que, derrière Calvero, c'est Chaplin qui les prononce : ce vagabond dont il parle n'est-ce pas le Charlot du *Cirque*, celui des grands films muets ? Et s'il est un clown en lui, il n'est pas besoin de grimage pour qu'il apparaisse, le pitre c'est lui, l'homme. Une fois de plus, Chaplin reprend le rôle du sauveur

¹⁴¹ Calvero et son partenaire qui se maquillent dans leur loge, ce sont Chaplin et Buster Beaton, clowns du cinéma muet, évanouis avec l'avènement du parlant, qui cherchent désespérément à sauver la face.

sacrifié mais ici, le sacrifice est ultime : Calvero meurt et sa mort est un don ; elle libère Terry de sa promesse et lui permet d'aimer Neuville, le jeune musicien ; mais, elle est aussi et surtout un don au public à qui il dissimule jusqu'au bout le tragique de la situation. En effet, lorsqu'il revient saluer, il est encore prisonnier de la grosse caisse et ne résiste pas à faire rire une dernière fois le public à ses dépens. Une fois de plus, il subit les pires avanies sans se révolter, sans renier sa dérisoire condition et le tragique de ce sacrifice est plus poignant encore que dans *Le Cirque*, puisqu'il se solde non par un départ mais par la mort. Cependant, s'il est plus poignant, il est aussi plus serein : la fin du *Cirque* laissait Charlot seul et triste, Calvero, lui, meurt apaisé, heureux et comblé : il a sauvé de la mort Terry, il est responsable de son succès, d'une renaissance qui lui assure sa propre rédemption. La jeunesse et le talent de Terry ne semblent alors exister que grâce au sacrifice de ce vieux corps brisé : transporté sur un divan, Calvero s'éteint, sans bruit, dans l'ombre – il est en coulisses –, la vie le quitte sans que personne ne s'en aperçoive. Un plan moyen révèle ses traits comme lissés par le repos de la mort, alors que les séances de démaquillage les avaient souvent montrés défaits et hagards. Et la dernière image sur laquelle se termine le film est celle d'un plan élargi : en

arrière plan, en coulisses, le cadavre allongé, recouvert d'un linceul, sorte de rideau de scène dérisoire qu'un policier tire sur son corps ; sur la scène, au premier plan, Terry passe devant Calvero qu'elle éclipse – au sens propre comme au sens figuré – virevoltant.

Au cinéma, ces clowns tristes sont nombreux, peut-être parce que le cinéma adore les anti-héros, les victimes, parce que l'échec est plus dramatique. Gelsomina¹⁴² – dans *La Strada* de Federico Fellini – ou Yoyo¹⁴³ – dans le film éponyme de Pierre Etaix – sont autant de doubles de ce clown bafoué mais humain. Les personnages de Fellini, tout d'abord, à l'image du personnage enfantin et naïf de Gelsomina, sont des êtres poétiques et décalés. Ce sont d'éternels étonnés, de grands fous, un peu minables, blessés par la vie mais magnifiés par leur maquillage. Ces clowns, on ne les rencontre pas seulement au cirque mais dans toute l'œuvre du cinéaste qui fait même d'eux, en 1970, le sujet d'un documentaire, intitulé *Les Clowns*¹⁴⁴.

Pierre Etaix, lui, s'inspire de la figure de clown triste de Buster Keaton ; *Yoyo* est le rêve d'une vie simple, sans argent, sans gloire, mais tendue vers un ailleurs plus riche et plus

¹⁴² Annexe 52.

¹⁴³ Annexe 52.

¹⁴⁴ Annexe 52.

sensible : un milliardaire ruiné quitte tout pour l'amour d'une écuyère et d'un enfant clown. Il tente de renouer avec l'univers de l'enfance, de la pureté originelle, un univers sans parole, sans mensonge : la perfection d'une relation triangulaire protégé par le cercle magique du cirque.

Le clown humilié à l'âme noble trouve aussi une version hollywoodienne dans *Sous le plus grand Chapiteau du monde* d'Henry Hathaway. Un médecin¹⁴⁶ qui a tué quelqu'un, se cache au cirque, sous le maquillage d'un clown. Lors d'un accident de train, c'est lui qui soignera les blessés, n'hésitant pas à se mettre en danger en révélant sa véritable identité.

Plus tardivement, le film de Wim Wenders, *Les ailes du désir* (*Wings of desire*, 1987), redonnera vie au thème de l'ange acrobate : au-dessus du Berlin de l'après-guerre, deux anges errent. Invisibles aux humains, ils offrent sans répit leur aide aux hommes et réconfortent les âmes tristes et solitaires. Mais, après plusieurs siècles, l'un de ces anges (interprété par Bruno Ganz), malheureux de sa condition d'immortel, décide de devenir un homme afin de goûter aux joies de la vie quotidienne. Il rencontre une acrobate de cirque (Solveig Dommartin) et

¹⁴⁵ Annexe 52.

trouve en elle l'accomplissement de tous ses désirs mortels. Il découvre aussi qu'il n'est pas le seul à avoir changé d'état et qu'une expérience purement spirituelle ne peut satisfaire pleinement personne. Le parcours de cet ange est ici un cheminement inverse de l'acrobate de Banville : le thème du cirque est ici indissociable du retour à la vie terrestre mais d'une vie terrestre et charnelle qui n'est pas exempte de spiritualité. La jeune acrobate peut être rapprochée des personnages de l'écuyère et de la danseuse dans les deux films de Chaplin : elle est pour le héros un double terrestre de l'ange ; étrangère au monde des vivants, mais vivante elle-même, elle comble le vide de son existence solitaire et son amour pour elle le conduit à une sorte de rédemption inversée puisqu'il renaît à la vie terrestre.

Mais, parfois, de l'ange au monstre, il n'y a qu'un pas : le clown humilié peut trouver une incarnation monstrueuse et hyperbolique en la personne du phénomène de foire¹⁴⁶. Son isolement se trouve alors amplifié et son rôle gagne en ambiguïté. Ainsi, dans *HE Who Gets Slapped* (1924), le même

¹⁴⁶ Dans *Elephant Man* (1980) de David Lynch, le héros atteint d'une maladie qui le défigure est exhibé dans une fête foraine ; recueilli par un médecin, il regagne sa dignité en révélant une grande sensibilité artistique et humaine. Mais, même dans le grand monde, au milieu de personnes cultivées ou aimantes, il reste un monstre que l'on exhibe. John sert de bouc émissaire aux foules imbéciles qui le rejettent et l'humilient, mais il est aussi la caution morale des bien-pensants. Annexe 53.

personnage de clown sacrifié apparaît. Paul Beaumont, alias Lon Chaney, est un scientifique en passe de devenir célèbre ; sur le point d'être reconnu par ses pairs, il est trompé à la fois par sa femme et par son prétendu bienfaiteur, le Baron Regnard, qui lui vole sa femme, le fruit de ses recherches et son succès. Insulté publiquement par le Baron – il n'est qu'« *un fou... un clown* » – qui le gifle, Beaumont se réfugie dans un cirque : au lieu de mettre fin définitivement à ses tourments par le suicide, il décide d'exploiter son humiliation en devenant un clown, *celui qui reçoit des gifles*. Son numéro consiste en un exercice masochiste dans lequel les autres clowns attendent leur tour pour le gifler chaque fois qu'il tente de parler logiquement car ils n'acceptent que des propos absurdes. Il revit ainsi – de façon symbolique et ironique – son humiliation publique passée. En témoignent les hallucinations que subit Paul qui voit les faces hilares de clowns prendre l'apparence des visages moqueurs de ses pairs scientifiques. Cependant, dans ce film, le personnage apparaît plus ambigu que ceux de Chaplin, plus complexe et plus sombre dans son sacrifice final intervient la tentation de vengeance : dans un film de Browning, *The Unknown* (1927), le héros, artiste de cirque interprété par Lon Chaney, se mutilé

volontairement pour punir celle qu'il aime ; dans *Freaks*¹⁴⁷ (1932), Cleo, belle trapéziste et femme fatale, est réduite, par les monstres – *freaks*, en anglais – du cirque, à l'état de phénomène de foire pour avoir comploté « un acte monstrueux »¹⁴⁸ contre l'un des leurs. La justice et la loi, la vérité elle-même, sont du côté des monstres mais cette vérité n'est ni pardon ni rédemption, ni amour ni fraternité, elle est vengeance et l'une des plus terribles, puisque dans un dernier plan très court¹⁴⁹, le spectateur peut assister à la chute « *de cet oiseau de paradis*¹⁵⁰ *devenu poule.* »¹⁵¹ Le thème de la dégradation physique revient ainsi fréquemment au cinéma¹⁵² : il dénonce la norme d'un monde. Dans le cinéma expressionniste des années 20 à 30, il est encore à mettre en relation avec l'esthétique décadente de la foire et du music-

Annexe 53.

¹⁴⁸ Elle séduit Hans, un nain qu'elle tente d'empoisonner pour le déposséder d'un héritage.

¹⁴⁹ Il existe une deuxième version dans laquelle ce plan est suivi d'une séquence qui réunit Hans et Frieda, rivale de Cleo.

¹⁵⁰ C'est le surnom de l'acrobate, Cleo, que Monsieur Loyal donne au début de l'intrigue.

¹⁵¹ RISTERUCCI Pascale, *Reine et poule* in *Art Press*, 1999, n° 20

¹⁵² Il existe un autre film de 1927 intitulé *The Man Who Laughs* ; le film retrace l'histoire d'un jeune homme défiguré à la suite d'une opération chirurgicale. Afin d'éviter des poursuites, il se réfugie dans un cirque.

hall¹⁵³, même si le cinéma muet fait de lui, comme du clown humilié, un double possible de l'artiste.

Depuis Apollinaire et Picasso, le saltimbanque a acquis une dimension spirituelle : sérénité des représentations et insolite des scènes annoncent un monde nouveau, débarrassé des artifices de la fin du siècle dernier. Auréolé de mystère, l'artiste de cirque devient, au gré des sensibilités, un personnage mystique ou dérisoire qui revendique la superficialité de son masque et de son art. Toujours marginal, il devient terriblement humain ; si familier et si proche, il demeure pourtant irrémédiablement étranger et étrange : passeur, transgresseur, sauveur dérisoire, clown triste ou bafoué, figure christique, il assume pleinement son statut de victime mais surtout sa condition d'homme. A l'image de l'ange des *Ailes du désir* qui veut retrouver la sensation de sa chair, le saltimbanque, sans renier sa spiritualité nouvelle, recherche la contingence de son enveloppe charnelle : pas question ici de corps sublimé par l'exploit de l'acrobate, comme chez Banville, nul corps rejeté et affaissé, comme chez Baudelaire, cette enveloppe n'est que le signe extérieur d'une intériorité discrète. L'agitation et la musique tonitruante du

¹⁵³ *Lulu* de G. W. Pabst (1929), *L'Ange Bleu* de J. von Sternberg (1930) reprennent d'ailleurs le thème de la femme saltimbanque tentatrice cher à la fin de siècle.

cirque cèdent la place au silence, non pas à l'aphasie baudelairienne ni même au mutisme du Pierrot fin-de-siècle, décollé ou pendu, réduit au silence, mais à un bruissement silencieux : stars du cinéma muet – Charlot, Keaton, Chaney¹⁵⁴ –, personnages silencieux ou attardés – Gelsomina –, saltimbanques, poètes et peintres voudraient être cet enfant-clown – à l'image de celui de *Yoyo* – qui ne parle pas encore – ou plus du tout, comme le fait Michaux à la fin de *Clown* –, parce qu'il n'a pas encore appris à le faire et parce que parler – Pierrot ne le savait que trop bien – c'est déjà mentir. Alors reste le silence du recueillement, alors demeurent le langage du corps et celui des images, le mouvement et la couleur, le jeu des formes. Curieuse époque où pour dire, il faut se taire, où le jeu devient vérité. Étrange monde où l'artiste s'avoue clown et où le clown n'est qu'un homme.



¹⁵⁴ *The Unknown* est un film muet tardif, Browning refusant à tout prix le son.

LA FANTASIE POPULAIRE

« Un magnifique Chinois de music-hall donnera l'essor à leur libre fantaisie, et tournant la manivelle d'une auto imaginaire, la Jeune Fille américaine exprimera la magie de leur vie quotidienne, dont l'acrobate en maillot blanc et bleu célèbre les rites muets avec une agilité exquise et surprenante. »

Guillaume Apollinaire

Dans la deuxième partie du XIX^e, alors que la littérature donnait du cirque et du saltimbanque une image essentiellement allégorique, la peinture, elle, s'attachait plutôt à représenter cet univers de mouvement, de couleurs et de lumière, rompant ainsi avec la perspective classique. Cependant, l'image du cirque et du saltimbanque demeurait globalement homogène, soit qu'elle

rendît compte d'un même courant artistique – Romantisme, Réalisme ou Décadence – soit qu'elle répondît aux mêmes exigences ou intentions plastiques. Il n'en est pas de même pour la création artistique du début du siècle.

D'une part, si les motifs propres au cirque perdurent et abondent même, la figure du saltimbanque ne domine plus les représentations. L'univers du cirque s'ouvre, dépasse les limites de la représentation de l'artiste : il ne s'agit plus d'utiliser le cirque comme un miroir possible de la condition de l'artiste ou de l'homme mais de récupérer, voire de détourner, les instruments ou valeurs de l'univers circassien – popularité, jeu, couleurs, mouvement, dynamisme... – et de travailler, avec ces outils, en apparence impropres à l'art, à la création poétique et surtout plastique. A partir des années 20, le thème du saltimbanque se confond avec celui du cirque et donne lieu à une production foisonnante : les artistes de l'Avant-garde qui ont retenu les principes du Primitivisme, du Cubisme, du Fauvisme ou du Surréalisme récupèrent l'univers du cirque dans leurs œuvres. Artistes à l'inspiration commune mais dotés de sensibilités et d'imaginaires très différents, ils exploitent ces différents courants non pour se fondre dans le creuset d'une esthétique commune et unique mais pour multiplier leurs

expériences artistiques et enrichir leurs outils de création : de là, une production riche et en apparence hétéroclite de laquelle, cependant, émergent quelques constantes. Ainsi, mener une étude qui ne tiendrait compte que de l'évolution de la figure du saltimbanque, tous arts confondus, courrait le risque de se répéter ou de négliger les spécificités de chaque artiste, tant les cheminements artistiques se croisent sans pour autant se confondre jamais.

Le thème du cirque permet donc de mettre au jour les convergences de la réflexion théorique et des applications de ces artistes mais signale aussi les spécificités de chacun. Il permet donc une fois de plus de prendre la mesure de l'évolution de la question de l'art.

En littérature, les thèmes de la fragilité et du merveilleux subsistent mais s'affadissent un peu : poésie populaire, images d'un bonheur fragile et enfantin donnent naissance à des textes empreints d'un réalisme poétique qui ne parviennent pas toujours à innover. Par contre, d'autres poètes, comme Cendrars, Mac Orlan ou Prévert, qui s'intéressent au cirque en tant qu'art populaire et ludique, imaginent une poétique subversive à l'égard des règles classiques.

Mais, c'est ailleurs que le thème prend toute sa force. En peinture comme en sculpture, le goût pour l'idée éternelle du dérisoire et du fragile, image de la destinée mortelle de l'homme – que l'on retrouvera pourtant chez Chagall ou dans quelques représentations cubistes du Pierrot ou de l'Arlequin – est dépassé par le problème de la forme : il ne s'agit plus de représenter le cirque, mais, à l'image de l'espace de la piste et du chapiteau que le saltimbanque investit, de faire de l'art un champ d'investigations ; mouvement, couleurs, lumière, mythologie, transparence, l'art plastique, comme le cirque, génère des images non plus un sens.



3-2-1 LA POESIE DU CIRQUE

3-2-1-1 Le spectacle de la modernité

Au début du XX^e siècle, le cirque fascine surtout parce qu'il incarne un condensé du monde moderne dans ce qu'il a de plus disparate mais aussi de plus populaire. Les nouveaux moyens de communication, la vitesse et les nouvelles formes de loisirs sont des sources constantes d'inspiration pour les artistes de cette époque : on pense bien sûr aux mécaniques humaines de Léger ou au bric-à-brac de Calder, dont nous reparlerons plus loin ; Cendrars et Mac Orlan cherchent, quant à eux, un langage poétique nouveau pour exprimer la beauté inquiétante de ce monde moderne.

Dans le recueil *Du Monde entier* de Blaise Cendrars (1887-1961), trois poèmes ont un rapport plus ou moins proche avec l'univers du cirque ; parmi eux se trouve *ACADEMIE MEDRANO* :

*« Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat
Un tour de piste
sur un tout petit basset*

noir ou haquenée

Mesure les beaux vers mesurés et fixe les formes fixes
 Que sont **LES BELLES LETTRES** apprises
 Regarde :

Les affiches se fichent *de toi te*

*mordent avec leurs dents
 en couleur entre les doigts
 de pied*

La fille du directeur a des lumières électriques

Les jongleurs sont aussi des trapèzistes

xeullirép tua ¹

teuof ed puoc

ag-emirpæ ²

Le clown est dans le tonneau malaxé

passe à la caisse

Il faut que ta langue { *les soirs où*

fasse l'orchestre

*Les **Billets de faveur** sont supprimés. »* ¹

¹ CENDRARS Blaise, *Académie Médrano* in *Du Monde entier*. Novembre 1916. Le poème est dédié à Conrad Moricand, Gallimard, 1947, p. 120.

A l'image du monde urbain et mécanique, le cirque de l'*Académie Médrano* apparaît disloqué et hétéroclite, comme en témoignent la syntaxe désarticulée du poème – les lignes 2, 3, 4, 14 et 15 ne sont constituées que de phrases nominales juxtaposées – et les jeux typographiques audacieux – changement de police, mots écrits à l'envers² et de droite à gauche. De plus, le poème, comme les deux autres, expriment l'engouement de l'artiste pour les nouveaux supports de communication, la publicité³, le cinéma naissant et le music-hall. Or, le cirque condense depuis longtemps toutes ces formes visuelles par le biais de l'affiche, par les images qu'il crée et la diversité des compétences artistiques qu'il exige (acrobatie, chant, danse, musique...) :

« (...) »
Et la voix basque du microphone
marin
Duo de music-hall
Sur accompagnement d'auto

² Le sens des lignes 14, 15 et 16 peut être rétabli de la façon suivante : « *Saut périlleux Coup de pied Exprime-ça* »

³ Les artistes fin-de-siècle avaient pressenti l'importance de l'affiche mais alors qu'ils entretenaient avec elle des rapports ambigus, les artistes du début du XX^e, Léger, Picabia ou Cendrars ici... l'intégreront dans leurs œuvres. Annexe 54.

Gong

Le phoque musicien

50 mesures de do-ré do-ré do-ré do-ré

do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré do-ré

do-ré do-ré do-ré

Ça y est !

*Et un accord diminué en la bémol
mineur*

ETC. !

Quand c'est beau un beau joujou

bruiteur danse la sonnette

Entracte

À la rentrée

Thème : CHARLOT chef d'orchestre bat la mesure

Devant

L'européen chapeauté et sa femme en corset

Contrepoint : Danse

Devant l'européen ahuri et sa femme

Coda : Chante

« Ce qu'il fallait démonter. »⁴

⁴ CENDRARS, *Le Musicisme* in *Du monde entier*. Novembre 1916. Poème dédié à Erik Satie, op. cit., pp.121-122. On pense aussi au *Ballet mécanique* (1924) de Léger (Annexe 73) qui se réclamait de la même sensibilité que Cendrars.

Lumières électriques, affiches, jongleurs, clown, acrobates, musiciens, music-hall semblent ainsi concurrencer l'art poétique. Pour que la poésie puisse prétendre au même émerveillement, à la même fantaisie, il faut qu'elle accepte les *entrechats* du danseur, les pirouettes – inversions typographiques – de l'acrobate, les surprises visuelles – changement de police – de l'affiche, le rythme dissonant de la musique de Satie, les images saccadées – changements de lignes inopinés – des films muets de Chaplin. L'esthétique du monde moderne est une esthétique dissonante, faite d'un morcellement d'images comparable à l'enchaînement des numéros du cirque et la poésie de Cendrars tente d'imiter cette esthétique du foisonnement et de la rupture :

« OpOetic

à Jean COctO

Quels crimes ne
cOmmet-On pas en
tOn nOm !

Il y avait une fOis des pOètes qui parlaient la bOuche en rOnd

Ronds de saucissOn ses beaux yeux et fumée

(...)

Tu rOtes des rOnds de chapeau pOur trOuver une rime en ée-
aiguë cOmme des dents qui grignOteraient tes vers

(...)

BOuche bée

(...)
 Oh POE sie
 Ah ! Oh !
 CacaO
 Puisque tu prends le tram pOurquOï n'écris-tu pas tramwée
 VOis la grimace de ce mOt bien francée
 Le clOwn anglais la fait avec ses jambes
 COMme l'AmOur l'Arétin
 L'Esprit jalOuse l'affiche du cirque et les pOstures alphabétiques de
 l'hOmme-serpent
 Où sOnt les pOètes qui parlent la bOuche en rOnd ?

Il faut leur assOuplir les



s.

z enfant

h

POESIE

Nov. 16. »⁵

C'est au jeu pur, au versant ludique du cirque que la poésie de Cendrars semble le plus redevable : d'une part, le poème apparaît comme un clin d'œil à Cocteau⁶ à qui le poème est dédié. D'autre part, l'exubérance des formes circulaires du cirque contamine la poésie ; la piste arrondie du O géant est à la fois

⁵ CENDRARS, *Du Monde entier*, op. cit., pp. 118-119.

⁶ Cocteau, passionné de spectacle, inconditionnel du music-hall, artiste touche-à-tout, travaille, avec Satie, à l'élaboration d'un courant communiquant entre toutes les formes de spectacles.

une allusion évidente à celle du cirque mais elle est aussi une invitation au jeu, à l'imitation et à l'exagération de cette prononciation arrondie. Enfin, par la répétition de cette lettre, comme par la répétition du *do-ré* du *Musickisme*, la poésie de Cendrars annonce le lettrisme⁷ ; elle traduit surtout avec des mots les principes du cirque et de la vie moderne, bouleversant ainsi les règles de l'écriture poétique.

Pierre Mac Orlan (1883-1970) recompose lui aussi, dans *Boutiques et Fêtes foraines*, un véritable kaléidoscope des années 1920-1925. Comme la plupart des poètes de cette période, l'évocation du cirque ou des fêtes foraines trouve sa source dans une poésie de la rue. A la fin du livre *Chanson de charme pour faux nez*, Mac Orlan, dans une note adressée aux lecteurs, annonce un « *glossaire dépourvu de vanité* »⁸ :

« Un certain hermétisme convient parfaitement à des œuvres lyriques spécialisées, c'est-à-dire évocatrices de spectacles dont les professions ou les sociétés exceptionnelles dressent les décors. C'est pourquoi je me suis servi de mots agréables dont le

⁷ 1945, école littéraire d'avant-garde qui préconise l'emploi d'onomatopées ou de signes idéographiques dans des poèmes dénués de sens.

⁸ MAC ORLAN Pierre, *Poésies documentaires complètes*, Gallimard, 1954, p. 87. *PDC*: *Poésies documentaires complètes*.

sens secret est assez bien protégé. Le lecteur en rencontrera au hasard de sa lecture ; les uns empruntés aux vocabulaires des Mancouches, Rabouins et Gitans en promenade sur les routes françaises, les autres (...) empruntés aux documents argotiques du temps. »⁹

Les Poésies documentaires ne renient pas un certain populisme : le poète, d'origine provinciale, a une jeunesse pauvre et, jusqu'en 1914, il connaît des fortunes diverses. Il se lance sur les routes, sillonne l'Europe et fait la Grande Guerre. Le souci de précision de Mac Orlan qui veut « *jouer le jeu franchement* »¹⁰, témoigne moins d'une volonté de « *faire vrai* » que de celle de « *susciter l'image* ». Le réalisme n'est là que pour soutenir l'aspect fantastique et mythologique de son œuvre :

*« Les maillots roses si bien déteints,
Les bras fragiles des écuycères,
Le long tambour de Tabarin,
La Main de Gloire tant éphémère
Et les tréteaux si crucifères
Nous apportaient en ce chemin,*

⁹ MAC ORLAN in *PDC*, op. cit., p. 86.

¹⁰ Idem, p. 87.

*Par jeu de tarots et belote,
La vraie présence du Rabouin
Et des déductions assez moches*

*Et nous allions avec la Banque –
La route s'enroulait sous nos pas –
Vers des brouillards blêmes et gras
Et de gratuites Apocalypses
Ou d'imprévisibles saisons.
Les faridondaines classiques
Rythmaient le glas de nos chansons. »¹¹*

Le poème est tardif – il date de 1945 – mais cet aspect à la fois réaliste et fantastique – ce « *fantastique social* » – est déjà en germe dans le livre *Fêtes foraines* qui date de 1926. Des allusions précises – dates à l'appui, dans certains poèmes –, qui relèvent presque du *documentaire* ou de la chronique, évoquent méthodiquement le monde magique de la fête foraine : la musique de l'orgue, le vieux manège, les balançoires, la ménagerie, la loterie, les stands de tir, le manège d'aéroplanes, le jeu de massacre, le toboggan, les phénomènes, les lutteurs, les

¹¹ MAC ORLAN, *Chanson du voyage* in *PDC*, op. cit., pp. 102-103.

marchands de nougat, de berlingots ou de moules-frites, les devins... Chaque poème en prose est l'occasion d'un tableau nouveau. Mais, la première phrase passée, ces tableaux délaissent l'anecdote réaliste pour verser tantôt dans le fantastique, comme *La Femme accumulateur* :

« C'est un jouet scientifique pour les enfants.

La chevelure de cette femme crépite comme une peau de chat.

Les étincelles brillent au bout de ses doigts comme la rosée aux extrémités élancées des fléoles, le matin, dans les vieux champs de nos vrais dieux. »¹²

tantôt dans le lyrisme ou le surréalisme – l'un d'ailleurs n'excluant jamais l'autre, au contraire – comme *Berlingots* :

« Le confiseur tire sur la chevelure sucrée de la fortune.

(...)

Je me nourrirais de ces cheveux en écrivant sur du papier blanc de pâtisserie des poèmes en spirale dédiés à l'amour comestible. Cette chevelure élastique me permettrait de choir sans danger dans les abîmes les plus profonds. Je

¹² MAC ORLAN, *La Femme accumulateur* in *PDC*, op. cit., p. 175.

descendrais tout doucement en souriant au bout de mon fil en fête à sucre pour atterrir dans une prairie préraphaélite... »¹³

Les comparaisons les plus inattendues – « Une écuyère rose à travers un cerceau de papier est une fleur jetée à la face du Diable »¹⁴,) côtoient les allusions les plus prosaïques – « D'autant plus que le soir, sous la lampe de famille, le père clown, tout en lisant le *Petit Parisien*, contemple, à la dérobée, la clownesse qui reprend les chaussettes d'une douzaine de tout petits clowns qui vont à l'école du XVIII^e arrondissement. »¹⁵ Les références littéraires – Apollinaire, dans *Le Manège d'aéroplanes*, Schwob dans *Le Photographe*, Baudelaire dans *Le Thermomètre de l'amour*, Oscar Wilde dans *Le Manège de bicyclettes*, Shakespeare dans *Le Cirque moderne*, Wells... – cohabitent avec les allusions au music-hall – Mistinguett dans *Le Marchand d'accessoires* – ou au jazz – *La Bascule*. Les allusions à la peinture et aux représentations

¹³ MAC ORLAN, *La Femme accumulateur* in *PDC*, op. cit., p. 173.

¹⁴ MAC ORLAN, *Le Cirque moderne* in *PDC*, op. cit., p. 178.

¹⁵ Idem.

passées des saltimbanques ne manquent pas non plus : dans *Baraque des phénomènes*¹⁶, un *tout petit cuirassier* qui ressemble à s'y méprendre au fou de Baudelaire¹⁷ « *se hausse sur la pointe des pieds* » pour atteindre la *géante* ; mais, signe des temps nouveaux, elle n'est pas insensible aux avances du soldat et « *rougissante (...), la majestueuse femme aux pieds d'argile s'écroule avec un fracas de tonnerre dans les décombres de la Grande Boue* » alors que la Vénus de Baudelaire restait de marbre aux supplications du fou. Dans *Le Cirque moderne*, le personnage de la clownesse évoque celui de Toulouse-Lautrec tandis que le poème présente, à l'image des tableaux de Picasso, une scène familiale ; mais, encore une fois, les temps changent et la clownesse et le clown sont surpris au beau milieu de tâches ménagères alors que les enfants vont à l'école laïque. Chez Mac Orhan, la nostalgie d'une époque révolue, celle des fêtes foraines, côtoie donc les allusions les plus modernes, à l'image de ce vieux manège auquel succède, dans le recueil, le manège d'aéroplanes :

¹⁶ MAC ORLAN, *Le Cirque moderne*, PDC, op. cit., p. 159. Annexe 55.

¹⁷ Celui du poème en prose, *Le Fou et la Vénus*.

« J'ai vu ce vieux manège dans ses éléments les plus historiques quand la Dame de Montsoreau s'en allait à travers les bois de ses domaines tourangeaux. (...) »

Monterai-je ou ne monterai-je pas dans le carrosse aux rideaux rouges ? Diane de Montsoreau mourut d'amour et le roi Henri d'un coup de couteau.

De nos jours l'auto tragique de Sarajevo porta malheur à ceux qui en firent l'acquisition. »¹⁸

Ce passage qui mélange les éléments historiques et romantiques aux événements les plus tragiques de l'histoire contemporaine¹⁹ fait face au texte du *Manège d'aéroplanes* :

« A la fête de Montmartre, au milieu de l'année 1906, Guillaume Apollinaire, Salmon, Jacques Vaillant, Julien Callé et moi, nous montâmes sur ce manège de monoplans dans le but de participer au progrès tout en restant attachés au sol par des traditions littéraires et par le pignon du manège. »²⁰

¹⁸ MAC ORLAN, *Le vieux Manège* in *PDC*, op. cit., p. 170.

¹⁹ Sarajevo fait bien sûr allusion à l'attentat contre l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche, événement qui déclencha la Première Guerre Mondiale.

²⁰ MAC ORLAN, *Le Manège d'aéroplanes* in *PDC*, op. cit., p.171.

Cette confrontation entre le passé et le présent, entre l'histoire et le progrès n'est jamais exempte d'humour et de détails insolites :

« Les ballons de la fête sont portés à bout de bras par une charpente en fer. Ils sont baptisés et ne craignent pas les piqûres d'épingles. »²¹

Le poète, comme Apollinaire, Léger ou Cendrars, est fasciné par le nouveau paysage industriel et la modernité qu'il suggère. Références au passé, détails de la vie moderne, humour, allusions à l'actualité du début du siècle ne sont pas gratuits : leur collusion exprime toujours l'aspect composite et disparate du monde moderne ; elle participe aussi du refus de Mac Orlan pour l'anecdotique : Max Jacob, dont il fut l'ami, à Montmartre, entre 1905 et 1912, pendant la longue gestation du *Cornet à dès*, reprochait à Baudelaire la forme trop narrative de ses poèmes en prose, qualifiés de *conte* ; Mac Orlan cherche à éviter ce travers pour susciter l'image qu'il privilégie aux mots et à l'histoire linéaire. A la manière des peintres cubistes et sous l'influence d'Apollinaire – on pense à *Zone* dont l'œuvre de

²¹ MAC ORLAN, *Les Montgolfières* in *PDC*, op. cit., p. 161.

Cendrars restitue également la tonalité – il accole les images qui acquièrent une autonomie et une puissance propre : ce processus doit être mis en relation avec le nouveau lyrisme moderne qui caractérise la création artistique. Mac Orlan le baptise *fantastique social* :

« Le fantastique social de notre époque est le produit de la grande aventure industrielle. C'est, en somme, une nouvelle forme de l'art, un nouveau produit de l'imagination humaine qui est en train de naître. »²²

Pour lui, comme ce sera le cas pour Léger, le monde recèle un vrai dynamisme créatif, fondement d'un nouveau lyrisme. Or, le cirque et la fête foraine sont un concentré de cette modernité : d'une part, lieu par excellence du visuel et du dynamique, ces lieux apparaissent résolument modernes ; d'autre part, par leur caractère immédiat et spectaculaire, ils portent à la conscience du public la créativité du monde moderne et l'exaltent même. Comme pour Léger, le monde moderne apparaît comme un monde hétéroclite et la fête ou le

²² MAC ORLAN, *Le Décor sentimental*, III, cité in « *Petit air de banjo pour les clients de « l'Electric-bar »* », préface de Francis Lacassin à l'édition des *PDC*, 1954, Gallimard, p. 13.

music-hall paraît la seule forme apte à rendre ce foisonnement : foisonnement des images, des références, foisonnement des mots – anciens ou nouveaux comme dactylo, balles dum-dum, jazz-band, electric-balancing... C'est en cela un monde visuel et mobile, en constante évolution ; c'est aussi un monde où l'esthétique du Beau est dépassée : l'heure est au mouvement et au spectaculaire. Aux mécaniques des attractions – manèges, tir, jeux de massacres, bascule, electric-balancing²³... – répondent, comme dans *La femme accumulateur*, les mécaniques humaines :

« À cette pâtisserie mécanique, il faut des gueules de clients mécaniques, des ventres mécaniques, et des yeux mécaniques... »²⁴

En 1937, Mac Orlan confondra ainsi dans le même intérêt deux formes modernes de la culture :

« Le music-hall et l'usine se ressemblent (...). Le music-hall ronronne ainsi qu'une usine électrique, grâce au

²³ Annexe 55.

²⁴ MAC ORLAN, *Pâtisserie mécanique* in *PDC*, op. cit., p. 163.

rythme que notre époque impose aux timbres de son orchestre. Il flamboie de même qu'une gare. »²⁵

Rythme, dynamisme, lumière, mécanique, la puissance du monde moderne, comme celle de ces nouveaux loisirs, réside dans la création d'une esthétique du spectaculaire qui ne peut qu'évoquer celle de Léger. Ce qui est spectacle, c'est ce qui est vu, *montré*, c'est aussi l'émotion immédiate qui en résulte. Or, *montrer* et *monstre* possèdent la même étymologie et le monstrueux apparaît souvent dans les *Fêtes foraines* : au milieu des fauves de la *Grande Ménagerie moderne*, à côté de la Vénus-monstre de foire dans *Le Musée Dupuytren* ou de la géante de *Baraque de phénomène*, la monstruosité de la foule affleure parfois et l'horreur de la Grande Guerre – on pense bien sûr à Céline²⁶ – plane encore sur ces attractions, comme s'il existait une corrélation entre les plaisirs de la fête foraine et ceux de la guerre. Le cirque restitue ainsi l'atmosphère à la fois clinquante et absurde du monde moderne : même esthétique hétéroclite, entre plaisir et violence, même hésitation entre monstruosité et

²⁵ MAC ORLAN, *Le Décor sentimental*, V et VI, cité par Francis Lacassin, op. cit., p. 13.

²⁶ CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1982. Le jeu de massacres : Annexe 55.

naïveté²⁷ dont le cinéma, d'ailleurs, se nourrira. L'écriture de Mac Orlan tente de retrouver cette modernité dans une sorte de dynamisme audiovisuel : c'est pourquoi, elle donne la part belle aux images insolites et disparates, aux associations hétéroclites, comme s'il s'agissait de reprendre à la lettre cette leçon de modernité. La poésie des années 20 ne recherche pas l'anecdotique ou l'allégorie, elle imite la mécanique pure du cirque. En effet, elle veut, à la manière des calligrammes d'Apollinaire, « *faire la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.* »²⁸

Quelques années plus tard, Queneau semble reprendre le même principe dans quelques poèmes très inégaux sur le cirque. Pour lui, « *les mots aussi sont des objets fabriqués. On peut les envisager indépendamment de leur sens.* »²⁹ et le poème apparaît ainsi comme un numéro que l'on monte de toutes pièces : une *sirène de fête foraine*³⁰ vidangée avec l'eau de la baignoire, une

²⁷ Deux tableaux peuvent être rapprochés, à mon sens de l'œuvre de Mac Orlan et s'assimilent assez bien au *fantastique social* : *La Dompteuse* de Foujita et *L'Athlète forain* de Bombois. Les deux personnages, représentés de face, donnent une étrange impression à mi-chemin entre un réalisme cru et violent et une naïveté enfantine. Annexe 56.

²⁸ APOLLINAIRE, *L'Esprit Nouveau et les poètes*, op. cit., p. 944.

²⁹ QUENEAU Raymond, *Le Chiendent*, 1932.

³⁰ QUENEAU, *Sirène foraine & Sirène* in *Fendre les flots*, Gallimard, 1989, pp. 601-602. 7 novembre 1968.

*cartomancienne*³¹ frigorifiée, une *enchanteresse enchantée*³², un Pierrot croqué par *La Croqueuse de diamants*³³, les personnages du cirque poétique de Queneau évoluent dans un univers fantaisiste qui ne semble avoir aucune cohérence propre si ce n'est celle de son insolite. Les poèmes, parfois de commande, présentent des similitudes de construction : rythme régulier, associations de termes inattendues, jeux de mots, calembours – « *Car ma chanson n'a qu' quatre strophes / Sinon elle serait catastrophique* »³⁴ –, assonances ou allitérations – « *Passants qui passez en passant* »³⁵ –, enchaînements – « *Un cœur qui bat / Un' foul' qui crie / Et moi je souris* »³⁶. Ici, le poète intègre lui aussi les éléments quotidiens de la vie moderne – fêtes foraines populaires, personnages d'origine modeste – non pas tant parce que cette vie moderne le fascine mais surtout parce qu'il s'intéresse à la condition humaine – *Pierrot mon ami* (1942) reprend la figure modeste d'un Pierrot modernisé. Cependant, si la poésie de Queneau, par sa fantaisie verbale,

³¹ QUENEAU, *La guerre et au-delà* in *Poèmes inédits* in *Œuvres complètes* op. cit., p. 810.

³² QUENEAU, *Les Enchantements* in *Chansons* in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 956.

³³ Idem, p. 957.

³⁴ QUENEAU, *Luna Park* in *Chansons*, op. cit., p. 960.

³⁵ Idem, p. 958.

³⁶ Ibidem, p. 959.

peut apparaître comme un espace de jeu où se déroulerait le cirque des mots :

« 1 - *Les enfants dansent en rond*
Bon ron ron ron ron ron ron ron ron
 (...) *Les enfants volent des sous*
 (...) *Pour acheter un billet* *attention*

2- *Le clown-insecte arrive*
Le clown-insecte est arrivé

3-(...)
Les dompteurs mangent des patates
Les ours avalent de l'ouate
Les autruches gobent des savates
L'écurière croque des aromates
Mais nul
Mais nul ne sait
Le qu'absorbent les acrobates... »³⁷

³⁷ QUENEAU, *Le Cirque* in *Œuvres complètes*, op. cit., montage de deux manuscrits, le premier sans titre forme les quatorze premiers vers et le second, toujours sans titre, forme la fin. 1938.

Mais, chez Queneau, qui fut un disciple du surréalisme qu'il abandonne en 1929, il s'agit aussi de soumettre la création à de dures contraintes... un peu comme celles que le *cirque* impose.

A cette époque – entre 1916 et 1925 – Cendrars, Mac Orlan, Queneau ne sont pas les seuls à emprunter cette voie : Léger ou Apollinaire – *Zone* – s'y essaieront également. L'originalité de leur tâche consiste à avoir appliqué l'esthétique du cirque, thème apparent de leurs poèmes, non à la peinture mais aux mots, d'avoir fait de leurs textes de véritables numéros visuels, des acrobaties linguistiques et verbales. Il n'est guère étonnant que ce soient précisément des artistes touche-à-tout qui se soient engagés dans cette aventure : Mac Orlan, Cendrars et Queneau comme Cocteau, d'ailleurs, ou Prévert, sont fascinés par le cinéma – certains ont d'ailleurs engagé une étroite collaboration avec le septième art –, art de la vitesse et de la technique, art populaire et visuel, art moderne par excellence.

3-2-1-2 Le plaisir enfantin du cirque

Le XIX^e siècle avait choisi la piste pour représenter le monde des saltimbanques, la fin du siècle l'avait transposé sur scène et avait confondu les lieux de la représentation. Désormais, le cirque est dans la ville : fêtes foraines, parades populaires, le cirque est avant tout dans la rue ; les artistes du XIX^e siècle en avaient fait le prétexte d'une allégorie, oubliant parfois que le cirque était avant tout un spectacle populaire. Unaniment, à partir des années 20, les artistes expriment le plaisir d'aller au cirque. Bien sûr, ce plaisir n'est pas nouveau. Mais, au XIX^e siècle, le plaisir est une affaire personnelle et quand, on l'associe au peuple, il se teinte de mépris : Gautier, Banville, Flaubert aiment le cirque ou la pantomime mais sans vouloir associer leur plaisir à celui du peuple, car, finalement, ce qu'ils trouvent au cirque les concerne en tant qu'artistes ; chez Baudelaire, le public se réduit à une foule méprisable et oublieuse – *Le vieux Saltimbanque* – ou à un double du poète, spectateur compatissant ou sadique – *Le Fou et la Vénus* ou *Fancioulle*. Chez Picasso encore, le public est absent ; seul Apollinaire le représente, dans *Un Fantôme de nuées*. Et pour la première fois, poète et peuple sont unis dans la même fraternité et la

même épiphanie. Jusqu'à lui, la figure du saltimbanque apparaît éminemment cérébrale. Elle ne semble que servir de tremplin à une mise en scène de l'artiste. Au contraire, le XX^e siècle s'intéresse plus au cirque dans son aspect populaire et fantaisiste ; dès lors, l'artiste cherche à retrouver dans sa création le même plaisir jubilatoire et enfantin que fait naître le cirque.

Il n'est alors guère surprenant que les œuvres de cette période soient surtout le reflet des *petits riens* de la vie de tous les jours :

« En France, pas de village ou de gros bourg, où par l'odeur et la musique, sinon par des infiniment petits à peine perceptibles, on ne soit, le matin même de son arrivée, prévenu du cirque. Un invisible héraut a parcouru votre sommeil, surtout le sommeil des enfants, et il a fait connaître à ces parties de la sensibilité qui s'intéressent à la chose, que le cirque était là, rond, grisâtre, encombré de ses roulottes, tout sonore de ses animaux, et répandu à la ronde par les émanations si promptes et si significatives de son crottin. Le cirque est là, avec son passé, ses légendes, son pittoresque, et surtout cet air naturel qui fait que personne, dans les plaines ou sur les montagnes, place d'Italie ou sur les remparts de Marseille... personne ne s'en étonne. (...) Le cirque complète l'existence de l'homme sur la

planète (...) Il peut se targuer d'être le premier des divertissements. (...) Par ses fauves et ses funambules, ses chevaux et ses clowns si tristes, si vrais, si purs, le cirque est le dernier chaînon qui nous reste du lien, du cordon ombilical par quoi nous étions, par quoi nous sommes encore en communication avec le commencement du monde, avec le Paradis, avec les premiers tâtonnements des Messieurs et des Dames sur cette terre de serpents, d'éclairs et de littérateurs. (...) Quant aux littérateurs, nous n'insisterons pas. Le cirque est le lieu géométrique de ces énigmes et de ces instincts. »³⁸

Le cirque devient le lieu d'une magie quotidienne ; comme dans la poésie d'Apollinaire, il est le monde du mystère et de l'instinct, un mystère et un instinct que les *littérateurs*³⁹ avaient jusque-là oubliés et que les poètes de cette période tentent de retrouver. Plaisir, beauté, éloge d'une superficialité retrouvée, telles semblent être les constantes de cette production : « *Ce que c'est beau le cirque* », *L'Enfant conduit au cirque*, *La Fête*, *Féerie*, *Au Cirque*, *Le Cirque*, les titres et les thèmes des œuvres

³⁸ FARGUE Léon-Paul, *Cirques et clowns* in *Dîners de lune*, Gallimard, 1952, pp. 39-44

³⁹ Cette distinction entre littérateurs et artistes date, me semble-t-il, du XX^e siècle : au XIX^e, l'écrivain est un artiste ; à la fin du XX^e siècle, il est un intellectuel, le mot *artiste* étant réservé aux arts plastiques ou aux arts du spectacle.

de cette période – essentiellement des poèmes – surprennent par leur simplicité. De forme souvent narrative – comme c’est le cas pour les *Poèmes en prose*, aux titres évocateurs de *Beuglant*, *Cirque*, *Bobèche*, *Décors*, *Le Mime*, etc., de Carco (1886-1958) – ou descriptive, la poésie cherche à retranscrire la magie du lieu sans avoir recours aux images. Elle délaisse également les jeux sur la forme mais ne dédaigne pas une certaine gouaille :

« *La lumière. Ses jeux mouvants*
Et stridents. La clownesse.
Le bar anglais où boit Nénesse.
Quels sont les morts et les vivants ?
(...)
La musique reprend un air qui se trémousse
Pour la jongleuse aux aisselles rousses. »⁴⁰

De ces scènes populaires empruntées au cirque surgit une poésie faite d’émotions immédiates que seule semble pouvoir traduire une sensibilité enfantine : langage enfantin, onomatopées, structures volontairement fautives, l’écriture tente de reproduire la pureté du langage originel, de *celui qui ne parle*

⁴⁰ CARCO Francis (1886-1958), *La Bohême et mon cœur*, Albin-Michel, 1986, cité dans TDC n° 410.

pas encore et qui sait, comme le spectateur d'un *Fantôme de nuées* d'Apollinaire, s'émerveiller :

« *Le soir le cirque vient au village*
On s'amusera
 (...) *Les trapéartistes ! le bel attelage*
De Miss Barbara
Ah ! dis ce qu'elle est longue
la trompe de l'éléphant
Et tu parles ! Le phoque
comment qu'il se défend
 (...) *Les acrobates... Tout vole en l'air*
*Pas possible ! »*⁴¹

D'ailleurs, cette poésie fraîche et naïve qui imite les perceptions enfantines est souvent reprise dans des recueils destinés aux plus petits⁴² comme si poète et enfant se confondaient dans le même élan créatif :

⁴¹ AUDIBERTI Jacques (1899-1965), *Ange aux entrailles*, Gallimard 1964, cité dans TDC n° 410.

⁴² *La Fête en poésie* est édité chez Gallimard Junior ; outre les noms cités plus haut, on y trouve encore des auteurs aussi variés que Werner Renfer (auteur suisse à la courte carrière), Jean Queval, Guy Béart, Maurice Fombeure, Jean Marcenac...

« *Lim ! Lim ! Lim !*
Cymbale sonne et l'on se grime
Le funambule fait la « gym »
Pour s'échauffer, car ça commence

L'éléphanteau entre en sa danse
Et le lionceau fait révérence
 (...)

« *Lim ! Lim ! Lim !*
Le trapéziste est dans les cimes
 (...)

Et que l'on rie quand le clown mime !
Et qu'on écoute sa romance !

Lim ! Lim ! Lim ! »⁴³

Chez Maurice Carême (1899-1978), le cirque apparaît également comme le lieu de l'enfance : sa poésie parle des joies de la vie, de l'amour de la nature, de lumières et de clartés intérieures ; une fois de plus, dans cet univers de poésie retenue

⁴³ VOIDIES Jean-Pierre, *Par la Plume du ballon bleu*, cité dans *La Fête en poésie*, Gallimard, 1979, p. 18.

et pudique d'où la douleur n'est pourtant pas absente, le cirque trouve une place de choix, fête populaire, joie enfantine, amusements innocents :

*« Ah ! si le clown était venu !
 Il aurait bien ri, mardi soir :
 Un magicien en cape noire
 A tiré d'un petit mouchoir
 Un lapin, puis une tortue
 Et, après, un joli canard.
 Puis il les a fait parler
 En chinois, en grec, en tartare.
 Mais le clown était enrhumé :
 Auguste était bien ennuyé
 Il dut faire l'équilibriste
 Tout seul sur un tonneau percé.
 C'est pourquoi je l'ai dessiné
 Avec des yeux tout ronds, tout tristes
 Et de grosses larmes qui glissent
 Sur son visage enfariné. »⁴⁴*

⁴⁴ CAREME Maurice, *Cirque* in *A Cloche-pied*, Bourrellier & Colin, 1968, cité in *La Fête en poésie*, op. cit., p. 21.

La poésie du cirque dit le bonheur de vivre sur la piste – *la vie est belle* « *ce que c'est beau, le cirque* »⁴⁵, semblent chanter ces poèmes – et elle invite au divertissement – « *On s'amusera* »⁴⁶. Mais très vite, elle s'essouffle ; les thèmes rebattus s'affaiblissent, les images s'affadissent : la poésie devient chanson ou poésie d'école et la simplicité qui la caractérisait tantôt se fait mièvre. Alors reste l'humour, comme dans ces chansons de Marcel Saint-Martin :

*« Le cheval du cirque est fatigué
d'être toujours blanc
toujours sale
toujours cheval
(...)
Il voudrait être loup, serpent
que sais-je ? blanc comme neige.
Il restera cheval
et traînera la troupe
dans la carriole couleur de soupe. »*⁴⁷

⁴⁵ AUDIBERTI, *Ange aux entrailles*, op. cit.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ SAINT-MARTIN Marcel, *L'Humour poétique*, La Nef, cité in TDC N° 410.

ou encore :

*« Le petit cirque a levé l'ancre
finie la fête aux bords de mer
le singe a beau faire le cancre
faut fermer boutique l'hiver
le clown a plié le rideau
Lola reprise son maillot
plus de soleil sur son échelle
faut déjà tirer la ficelle... »⁴⁸*

Certes, cette poésie fondée sur l'émotion possède un grand pouvoir d'évocation car la nostalgie du cirque et des fêtes populaires fonctionne encore sur l'imaginaire du public. Être un poète, c'est avoir gardé son âme d'enfant, l'âme d'un être qui goûte aux joies simples du cirque. Le cirque, parce qu'il fascine les enfants, fascine donc les poètes et le mérite de cette poésie est de rétablir une équation dont le Cirque Nouveau se souviendra : le cirque est poésie.

Il est le lieu par excellence de la poésie, d'une poésie du réel que les textes ci-dessus tentent de restituer. Mais, si ces derniers

⁴⁸ SAINT-MARTIN, *Chanson inédite*, op. cit.

ne sont pas dénués d'émotion ou d'humour, peu parmi eux parviennent à exprimer pleinement ce qui fait la magie du cirque. Yannis Ritsos (1909-1990) ou Jean Follain (1903-1971) y parviennent cependant parce que leur poésie, comme celle du petit saltimbanque d'Apollinaire, sait transcender la banalité du quotidien :

*« A la voisine venue pour mener son enfant
au cirque dont roulaient les tambours
Il ne faut pas disait la mère ardente
Qu'il soit mis comme un va-nu-pieds :
Elle tendait donc les plis
Du tablier noir
y grattant d'un ongle brisé
des larmes de boue
Un soir de beauté descendait
qui s'épanouirait
à la fin du cirque
en grande nuit glacée. »⁴⁹*

ou encore :

⁴⁹ FOLLAIN Jean, *L'Enfant au cirque* in *Ici Bas* (1941), Gallimard, 1962, p.163.

« Puis, d'un mouvement traînant, il fait sortir trois cartes derrière son oreille. (...) »

... Il devient transparent. On peut voir dans sa poitrine nager un poisson rouge. Ensuite, exténué, il tombe sur le canapé et ferme les yeux.

« J'ai un oiseau dans la tête, dit-il, je ne peux pas l'en faire sortir. » Les ombres de deux grandes ailes remplissent la pièce. »⁵⁰

et :

« De temps à autre, à l'heure où le jour décline, j'ai la sensation que sous les fenêtres passe le montreur d'ours au pas lourd

à la toison recouverte d'épines et de rasèdes

soulevant la poussière sur le chemin du quartier

un nuage de poussière solitaire qui encense le crépuscule

(...)

et l'ours, las, chemine dans la sagesse de sa solitude sans en connaître le but et la raison — »⁵¹

⁵⁰ RITSOS, *La Sonate au clair de lune*, 1956, Seghers, p. 105.

⁵¹ Idem.

Réalisme poétique où le réel est sublimé, comme il l'est au cirque, par des images insolites⁵², un climat étrange ; cela est particulièrement sensible chez Ritsos. L'évocation de Follain est, en apparence, tout aussi simple ; elle est en fait traversée d'appels à l'insolite, au rêve. Sa poésie est une poésie de la présence discrète, du bonheur quotidien que le thème du cirque lui permet de fixer ici et que l'image finale permet d'amplifier voire de transfigurer.

3-2-1-3 La poésie de la réalité

Chez Prévert transparait la même atmosphère *populaire* ; l'adjectif a d'ailleurs été si souvent pris de façon péjorative dans son cas qu'il convient de redéfinir le travail du poète et le lien qu'il établit entre sa poésie et l'univers de la fête foraine. L'engouement du public – et notamment du jeune public – pour cette œuvre en apparence facile et qui refuse tout intellectualisme et l'intérêt un peu distant des critiques ont fait, bien souvent, de la poésie de Prévert une poésie enfantine. Certes, les thèmes qui parcourent l'œuvre ressemblent à ceux

⁵² Cet insolite n'est pas sans évoquer celui des saltimbanques de Picasso et d'Apollinaire. Les poèmes cités ici se terminent sur la même épiphanie finale.

que nous avons précédemment évoqués, enfance, plaisir de la fête, amour :

« (...) »

*À côté de nous il y a un chien avec un chat
et puis un cheval
et puis un ours brun avec son tambourin
et plusieurs animaux très simples dont j'ai oublié le nom
Il y a aussi la fête
des guirlandes des lumières des lampions
et l'ours brun tape sur son tambourin
et tout le monde danse une danse
tout le monde chante une chanson. »⁵³*

Mais, au contraire de certains de ses contemporains, l'apparente naïveté de ses poèmes dissimule une certaine insolence et beaucoup d'humour :

*« Heureux comme la truite remontant le torrent
Heureux comme le cœur du monde
Sur son jet d'eau de sang »*

⁵³ PRÉVERT Jacques, *La Couleur locale* in *Spectacle* in *Œuvres complètes I & II*, Gallimard, 1993.

*Heureux le limonaire
Hurlant dans la poussière
De sa voix de citron
Un refrain populaire
Sans rime ni raison
Heureux les amoureux
Sur les montagnes russes
Heureuse la fille rousse
Sur son cheval blanc
Heureux le garçon brun qui l'attend en souriant
Heureux cet homme en deuil
Debout dans sa nacelle
Heureuse la grosse dame
Avec son cerf-volant
Heureux ce vieil idiot
Qui fracasse la vaisselle
Heureux dans son carrosse
Un tout petit enfant
Malheureux les conscrits
Devant le stand de tir
Disant le cœur du monde
Disant leur propre cœur
Disant le cœur du monde*

*En éclatant de rire. »*⁵⁴

Car le thème de la fête foraine n'est pas simplement le prétexte chez le poète à une évocation pure et naïve ; elle révèle aussi la cruauté des hommes que Prévert dénonce ici avec beaucoup de tendresse. « *Quelle connerie la guerre !* » dit l'anarchiste humaniste qui condamne pêle-mêle armée et Eglise :

*« Derrière la foire aux pains d'épices
et en néo-latin qui proclame l'honnêteté
un veto est gravé
Plus loin au bas des murs
sur d'autres édifices
d'autres vetos sont affichés*

*Tours de passe-passe et saints offices
Panem et circenses. »*⁵⁵

Ou encore ce poème intitulé ironiquement *Vous allez voir*
ce que vous allez voir :

⁵⁴ PREVERT, *Fête foraine* in *Paroles*, I, op. cit., p. 123.

⁵⁵ PREVERT, *Chevaux aux yeux bleus...* in *Grand bal de printemps*, I, op. cit., p. 476.

*« Une fille nue nage dans la mer
Un homme barbu marche sur l'eau
Où est la merveille des merveilles
Le miracle annoncé plus haut ? »⁵⁶*

Ici, la guerre, l'Église, la vie entière ont des allures de fête
foraine :

*« Emigrants de l'enfance
partis bien malgré eux pour les terres promises de la longévité
dans la fête foraine de la vie quotidienne où tant de pipes en
terre s'envolent en éclats
ils ont tenu leur rôle au Guignol des Saisons
(...)
La Baraque de la Mort leur faisait concurrence*

*Entrex Entrex Entrex
Attraction éternelle Spectacle permanent
La Rivière Mystérieuse on ne paye qu'en passant
Entrex Entrex Entrex
La Vie quand elle s'ennuie la Mort est son passe-temps
(...)*

⁵⁶ PREVERT, *Vous allez voir...* in *Paroles*, I, op. cit., p. 119.

*Le Bonheur est parti
 on le demande ailleurs
 Mais la Terre est trop petite
 Le Bonheur en partant
 a dit qu'il reviendrait*

Toujours ils l'attendaient. »⁵⁷

Chez Prévert, si le bonheur a un air triste, c'est parce qu'il est en lien direct avec la réalité et l'événement. La poésie de Prévert est faite de *paroles* et refuse toute spéculation intellectuelle parce qu'elle isole l'homme dans ses pensées et que Prévert veut rester présent dans le monde, capable de s'émerveiller – en cela, on peut le rapprocher de l'Apollinaire du *Fantôme des nuées* et de *Crépuscule* mais aussi – et c'est ce qui le distingue d'Apollinaire – capable de colère. Tel est le parti pris d'un poète qui ne recherche pas le réalisme poétique mais la poésie de la réalité, même – et peut-être surtout – si cette réalité est cruelle. Prévert inverse donc, ce faisant, les lois de la poésie pure, comme le cirque bouscule les lois de la bienséance et de la

⁵⁷ PRÉVERT, *Émigrants de l'enfance* in *Charmes de Londres*, I, op. cit., pp. 503-504.

pesanteur. Si la réalité devient poétique, la poésie n'a d'autre choix que d'être « *elle-même événement* »⁵⁸ :

*« Une horloge sonne doux coups
Qui sont ceux de minuit
Adorable soleil des enfants endormis*

*Dans une ménagerie
Ab la fête de Neuilly
Un ménage de dompteurs se déchire
Et dans leurs cages
Les lions rugissent allongés et ravis
Et font entre eux un peu de place
Pour que leurs lionceaux aussi
Puissent jouir du spectacle
Et dans les éclairs de l'orage
Des scènes de ménage des maîtres de la ménagerie
Un pélican indifférent
Se promène doucement
(...)
Un grand singe triste et seul
Aperçoit dans le ciel*

⁵⁸ L'expression est de BATAILLE in *Critique* n°3, cité par L. Pinhas, in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984, p. 1791.

La lune seule comme lui
La lune éblouie par la terre
Baignant de ses eaux claires les maisons de Neuilly
Baignant de ses eaux claires
Toutes les pierres de lune des maisons de Paris

Une horloge sonne six coups
Elle ajoute un petit air
Et c'est six heures et demie
Les enfants se réveillent
Et la fête est finie
Les forains sont partis
La lune les a suivis. »⁵⁹

Ici, l'événement que constituent l'arrivée et le départ des forains inaugure et clôt *l'événement poétique* aux deux sens du terme : la strophe centrale coïncide avec le déroulement de cette nuit magique qui voit se révéler la poésie du monde et celle du texte. Ainsi, les jeux verbaux ne sont jamais gratuits ou purement formels : ils disent, sous l'apparence d'événements fortuits, la poésie involontaire du monde. Jeux de mots – « *les scènes de ménage des maîtres de la ménagerie* » –, métaphores –

la métaphore filée de la fête foraine, identifiée clairement comme le lieu du jeu –, et autres procédés – interprétation littérale, mots à double sens – contribuent à l'émergence de l'insolite : par le pouvoir des mots, les animaux apparaissent ici plus humains que les hommes, et Paris devient sœur de la lune. Le poète se fait illusionniste : cela n'est guère surprenant car l'œuvre de Prévert associe souvent ce terme à des noms d'artistes ; Miró est « jongleur », Picasso « roi de la piste ». Dans *Le Cirque d'Isis*⁶⁰, il compose ainsi des textes illustrés par Chagall. Pour le poète, le cirque est une démonstration de vie : émotion, rire, émerveillement, amour, cruauté, la vie est variété et il s'agit pour l'artiste de saisir ses couleurs et sa richesse. Pour Prévert, c'est aussi l'occasion d'opposer deux conceptions du théâtre, l'une polie, soumise aux règles classiques, à laquelle il refuse de se plier, l'autre « bestiale et forcenée », comme le cirque ou comme le théâtre de Shakespeare : « *du massacre avec des têtes à faire rire des têtes à faire peur, des têtes à massacrer.* »⁶¹ Sa poésie tente alors de renouer avec cet

⁵⁹ PREVERT, *La Fête à Neuilly* in *Histoires et d'autres histoires*, I, op. cit., p. 832.

⁶⁰ PREVERT, *Le Cirque d'Isis*, II, op. cit., pp. 652-659. On notera également deux autres textes, l'un en hommage à Miró, *Cirque Miró*, pp. 525-527 et *Cirque*, p. 297-301, II, op. cit.

⁶¹ PREVERT, *Le Cirque d'Isis*, II, op. cit., p. 655.

émerveillement populaire : elle ne cherche plus la réalité comme modèle vraisemblable de représentation :

« Captif, un jeune lion grandissait et plus il grandissait, plus les barreaux de sa cage grandissaient, du moins c'est le jeune lion qui le croyait... En réalité, on le changeait de cage pendant son sommeil. »⁶²

...mais comme le lieu où l'in vraisemblable – celui de la poésie et du cirque – s'impose comme réalité nouvelle.



⁶² PREVERT, *Histoires*, I, op. cit., p. 791.

3-2-2 LA PLATISQUE DU CIRQUE

3-2-2-1 La poésie-peinture du cirque

Parmi les principaux peintres à avoir traité le thème du cirque se trouve Marc Chagall. Ses toiles sont riches en symboles reposant sur la connaissance de l'iconographie russe et de l'art byzantin. Lorsque le peintre arrive à Paris, il a l'impression de « *de naître une seconde fois en France* ». Il subit en effet l'influence des artistes de l'époque, grands noms de l'Avant-garde, tels que les Fauves ou les cubistes. Aux Fauves, il emprunte la dynamique et la force de la couleur, aux cubistes la composition des formes qui donnera à sa peinture une solide ossature : une toile datant de son premier séjour à Paris, *L'Acrobate* (1914)⁶³ reflète cette double inspiration mais conserve encore une facture très appliquée et peu personnelle. Très vite, cependant, il se libère de ces modèles : il conserve les techniques françaises qu'il associe à un imaginaire spirituel fécond. Sur ce fond de folklore russe, la couleur revêt alors une valeur symbolique. Lorsque Apollinaire, en 1913, visite l'atelier

⁶³ Annexe 57.

de Chagall, il qualifie ses tableaux de « *sur-naturels* »⁶⁴. Les images de l'œuvre du peintre puisent abondamment dans son subconscient, imaginaire culturel, mémoire onirique. Les surréalistes, une dizaine d'années plus tard, puiseront dans le même répertoire. D'ailleurs, il fut une source d'inspiration pour eux, bien qu'il demeurât toujours sceptique face à la théorie de l'automatisme.

Un premier tableau datant de 1926 et intitulé *Les trois Acrobates* dépeint l'univers du cirque. Par la suite, Ambroise Vollard, grand marchand d'art parisien, l'invite régulièrement dans sa loge au cirque d'Hiver et lui commande un projet sur le cirque. En 1927, il réalise dix-neuf gouaches auxquelles il donne le titre de *Cirque Vollard*. Le travail se poursuit durant l'hiver 1927-1928 avec *L'Acrobate* (1930), *L'Écuyère de cirque* (1927), entre autres. Le thème est réactivé en 1955 après que Chagall eut pu assister au tournage d'un film au cirque d'hiver ; de 1943 à 1985, date de sa mort il signe encore huiles et tapisseries sur le thème du cirque : *Le Jongleur*⁶⁵ (1943), *La Reine du cirque* (1958), *Le Cirque* (1962)⁶⁶, *Le Cheval de*

⁶⁴ Le terme a été défini précédemment.

⁶⁵ Annexe 57.

⁶⁶ Annexe 58.

cirque (1964)⁶⁷, L'Ecuyère à cheval (1966), Le Clown aux cerceaux (1966), Cirque I (1966), Le Cirque (1967), Cirque au cheval rouge (1968), Le grand Cirque⁶⁸ (1968), Confidences au cirque (1969), L'Entrée en piste (1968-1971), Le Clown allongé (1968-71), Le Coq violet (1966-72), Cirque II (1974-75), Carnaval nocturne (1979), La grande Parade (1979-80)⁶⁹, Le grand Cirque⁷⁰ (1985), Les Arlequins (1993).

L'intérêt de Chagall pour le cirque date de sa petite enfance : un homme, accompagné de deux enfants, venait à Vitebsk, la ville où il est né, pour donner de petites représentations devant un public très restreint :

« Les clowns, ces acrobates, ces cavaliers qui montent à cru se sont installés dans ma vision. Pourquoi ? Pourquoi suis-je tant ému par leurs fards et leurs grimaces ? Avec eux, je peux m'élancer vers de nouveaux horizons, attiré par leurs couleurs et leurs grimaces. Je rêve de peindre de nouvelles distorsions psychiques. »⁷¹

⁶⁷ Annexe 58.

⁶⁸ Annexe 59.

⁶⁹ Annexe 59.

⁷⁰ Annexe 60.

⁷¹ CHAGALL, cité par J. Baal-Teshuva, Chagall, Taschen 1998, p. 195.

Premier constat, le thème du cirque chez le peintre trouve un parfait exemple de ce syncrétisme imaginaire et formel. Les couleurs d'abord, chaudes et éclatantes, héritées du Fauvisme et la composition des formes – justaucorps à damiers, cerceaux, contours cernés de noir délimitant les formes, agencement des formes... – permettent à la manière de Chagall de trouver dans la peinture du cirque un parfait moyen d'expression.

Mais, plus encore le monde du cirque semble coïncider avec l'univers imaginaire de l'artiste. Ainsi, l'œuvre de Chagall est pénétrée de mythologie et de mysticisme. Son imaginaire trouve ses racines dans le passé judéo-russe de l'artiste. Malgré la multitude d'idées qu'il puisa à Paris, il demeura fidèle à ses origines marquées par un hassidisme⁷² féru de contes et d'histoires. Sans adhérer formellement à ce courant, Chagall est attiré par sa conception panthéiste et surtout par « *son affirmation de la joie comme sens suprême de l'existence* » (Kamenski). Les scènes de la vie quotidienne laissent apparaître un sentiment d'extase qui fait – littéralement – perdre la tête

⁷² Hassidisme : (de l'hébreu *hassidim* : les pieux) Courant religieux juif, né en Pologne au XVIII^e siècle qui s'inspire des croyances et principes de la Kabbale et privilégie la prière plutôt que l'étude. Il s'agit d'un mouvement populaire. À l'inverse du judaïsme officiel il est fondé à la fois sur la domination de l'élément magique et surnaturel et sur la foi mystique.

aux personnages ; l'enchantement préside à toute chose : bestiaire imaginaire, fête et musique omniprésentes instaurent entre l'homme et Dieu, à l'image de cette doctrine, une relation de familiarité voire de convivialité. Ce lien indéfectible entre Dieu et l'homme permet à l'homme d'accomplir des miracles. Ce sont ces miracles que dépeint l'œuvre de Chagall. Miracles au quotidien, sur les toits, dans les champs, dans la chambre des amants... Des hommes, des poules, des vaches flottent, heureux, dans les airs. C'est au cirque, bien sûr que le miracle se réalise avec le plus de force et le plus de naturel : hommes volant au-dessus de la piste, violonistes et musiciens de toutes sortes, bestiaire insolite – jongleur ou clown à tête d'oiseau, vache verte, coq violet, chevaux à sourire d'homme... Pour Chagall, le cirque est un monde magique, le haut lieu de la joie et du divertissement :

« Le cirque me semble être le spectacle le plus tragique de la terre. À travers les siècles, il a constitué le cri le plus poignant de l'homme dans sa quête de divertissement et de joie. Il prend souvent la forme de la grande poésie. »⁷³

⁷³ CHAGALL, cité par Jacob BAAL-TESHUVA, *Chagall*, Taschen, 1998, p. 195.

Les tableaux de cirque de Chagall se distinguent de ceux de ses contemporains par leurs couleurs et leur théâtralité : les corps sont en mouvement, les formes en équilibre ; parfois même, cet équilibre semble défier toutes les lois de la pesanteur comme c'est le cas pour *L'Acrobate* (1930) ou *Le Cheval de cirque* (1964). Les corps semblent littéralement propulsés dans l'espace, comme suspendus dans les airs.

Cet état d'apesanteur qui n'est pas sans rappeler celui du *Luftmensch* – littéralement *l'homme de l'air* – traduit bien sûr l'euphorie du cirque, l'enchantement issu du hassidisme. Mais, ce personnage volant qui flotte dans le vide, sans jamais toucher le sol, est aussi, chez le peintre, une figure de style. Cette invention picturale trouve sa source dans la langue et la littérature yiddish⁷⁴. Comme le juif errant ou comme le violoniste, le *Luftmensch* est l'allégorie d'un peuple contraint à l'*équilibre instable*. L'acrobate apparaît comme une sorte d'homme de l'air hyperbolique et pourtant normalisé, dans l'univers du cirque. Il est par excellence familier de l'équilibre

⁷⁴ Dans une pièce de Scholom Aleïchem, pionnier de cette littérature, le héros est un rêveur qui délaisse la vie réelle et croit aux miracles de la Bible.

instable et, à ce titre, il peut incarner lui aussi la fragilité et l'errance du peuple juif.

D'ailleurs, le *Luftmensch* est à rapprocher du violoniste, personnage récurrent de l'œuvre de Chagall mais également omniprésent dans les scènes de cirque au même titre que le flûtiste ; *Carnaval nocturne*, *La grande Parade*, *Le Grand cirque*, *Le Cirque*, *L'Entrée en piste*, *Le Jongleur*... montrent des musiciens. Ces violonistes et ces flûtistes font, à l'origine, partie du folklore juif, il s'agit de musiciens ambulants, les *Kleitzmers*, qui voyagent d'un village à l'autre et se produisent pendant les fêtes :

*« Figure emblématique de Chagall, [ils] incarnent le détachement de la réalité quotidienne et de son prosaïsme. Familier et marginal, séduisant et inquiétant, le violoniste, un vagabond professionnel, reste comme le peintre, en marge de la société. »*⁷⁵

Autre double du juif errant, il va également trouver dans les représentations du cirque un univers à sa mesure. Artistes de cirque, violonistes, hommes de l'air ne sont d'ailleurs que

⁷⁵ GOLDBERG Itzhac, « *Le petit Chagall illustré* » in *Beaux Arts* n° 133, avril 1995, p. 67.

différents masques du même peuple, du même artiste, Chagall lui-même. Il peut parfois se confondre également avec le *Badchan*, sorte de bateleur présent dans *L'Introduction au théâtre juif* (1920)⁷⁶. Ce personnage symbolise l'imagination débridée de l'artiste puisqu'il invite à la fête, une fête où l'ivresse est de rigueur. Mais plus encore, ces clowns, ces acrobates apparaissent, aux yeux du peintre, comme des êtres tragiques, comme les personnages de certains tableaux religieux. Et ce n'est nullement étonnant car les saltimbanques de Chagall sont habités d'une joie surnaturelle : les postures, paumes de mains ouvertes tournées vers le ciel – *Le Jongleur* –, têtes baissées et mains sur le cœur en signe de dévotion – *Le Grand cirque* –, homme s'élançant dans les airs comme un ange – *La grande Parade* –, corps en lévitation – *L'Entrée en piste* – témoignent du caractère pieux de ces scènes. Certes, ces postures peuvent simplement se lire comme les signes de la représentation : mains ouvertes du jongleur, salut de l'artiste, sauts de trapéziste... Mais, ce serait omettre le caractère éminemment sacré de ces tableaux que Chagall a voulu peindre comme des icônes. En cela, il me semble qu'il est possible de rapprocher l'œuvre de

⁷⁶ Annexe 57.

Rouault de celle de Chagall, même si les références culturelles et religieuses semblent éloignées et les factures radicalement différentes. Les icônes font d'ailleurs partie du paysage culturel de Chagall pendant tout son séjour en Russie et laissent sur lui une profonde impression. Elles préfigurent d'ailleurs l'art de Chagall car elles ne cherchent pas à représenter un univers qui se réfère à l'espace physique mais un monde surnaturel. La peinture de Chagall participe donc d'une réalité reconstruite par l'imagination de l'artiste : perspectives renversées, proportions subjectives, richesse chromatique la rapprochent de l'art de l'icône. Dans le cas des scènes de cirque, cela est particulièrement vrai, surtout pour la deuxième série de toiles – après 1955 – plus foisonnantes que les premières œuvres. Chagall ne peint pas des acrobates dans un souci de vérité : à travers le cirque, il peint sa spiritualité⁷⁷. Chagall ne cherche pas la représentation ; ses origines juives posent son interdit. Or, Chagall refuse l'abstraction qu'il qualifie de « *crachat* ». Il lui faut donc trouver un moyen d'expression qui s'accommoderait de cet interdit de la représentation. Il prend ainsi le texte

⁷⁷ Si l'on songe au choix, fortement connoté du point de vue spirituel, de ses supports – vitrail, tapisserie –, ce parti surprend moins. Notons que d'autres artistes de cette période, eux aussi attachés à bâtir une nouvelle mythologie, choisiront la tapisserie ou le vitrail (Picasso, Matisse).

biblique à la lettre où il est avant tout question de « *l'image sculptée* » :

« Ses êtres de nuées, aux têtes détachées ou renversées, échappent à toute pétrification et évoluent dans un univers qui ignore les lois de la pesanteur : « Je faisais des tableaux à l'envers. J'ai coupé des têtes et des personnages en morceaux qui, dans mes tableaux, volaient dans l'air ». Si l'homme dont parlait la Bible est formé de poussière ou de terre, celui de Chagall est fait à partir de « l'étoffe des songes ». »⁷⁸

De ces scènes de cirque émane une poésie pure : elles sont un concentré de la culture et de l'imaginaire de Chagall ; le cirque devient le lieu où il est possible de condenser toutes les images chères au poètes car le cirque est le lieu par excellence de toutes les rencontres, même les plus improbables. C'est pour cette raison que le cirque occupe une place importante dans l'œuvre du peintre car il est un reflet de notre monde intérieur :

« Tout notre monde intérieur est réel — peut-être même plus réel que le monde visible. »⁷⁹

⁷⁸ GOLDBERG, « *Le petit Chagall illustré* », op. cit., p. 64.

⁷⁹ CHAGALL Marc, cité dans *Chagall, tapisseries*, Taschen, 1999, p. 80.

Le cirque représente pour Chagall un condensé de la vie, une vie plus spirituelle que charnelle. D'ailleurs, la tapisserie intitulée *La Vie* (1989)⁸⁰ reprend bien l'imaginaire du cirque : acrobates marchant sur les mains, funambules, musiciens, bateleurs, jongleurs, animaux surnaturels, hommes à têtes d'animaux, corps suspendus dans les airs, couleurs chatoyantes et zones d'ombre éclairées de candélabres sacrés, représentent tour à tour la fragilité de l'existence et la richesse de la vie intérieure.

La peinture de Chagall exprime l'extase et la joie auxquelles l'artiste voulait croire ; véritable icône, elle emprunte à l'esthétique du cirque son éclectisme pour traduire la richesse et la polyphonie culturelle de l'artiste ; le thème du cirque lui permet de recréer un monde imaginaire dans lequel communique, l'humain et le divin, le profane et le sacré. Comme Apollinaire et Picasso, il confère à la figure du saltimbanque – et en filigrane à celle de l'artiste – un rôle quasi surnaturel, le dynamisme et la théâtralité en plus. La richesse de la vie intérieure et spirituelle de l'artiste trouve dans le foisonnement des images du cirque l'adéquation parfaite de son

⁸⁰ Annexe 61.

propre foisonnement imaginaire car l'hétéroclite du cirque correspond, dans son caractère fantastique, à l'archétype de l'art de Chagall.

3-2-2-2 L'enfance de l'art

Le cirque apparaît donc en peinture comme le retour à une vie antérieure ; pour Chagall, il s'agira d'une recombinaison imaginaire de toutes ses influences culturelles, spirituelles ou artistiques. Pour d'autres, le cirque est encore le lieu du *retour en arrière* paradoxal puisqu'il est donné à voir dans l'immédiateté du présent de l'œuvre.

L'inspiration de Van Dongen (1877-1968) est multiple. Orientalisme, d'abord : selon Apollinaire qui, par ailleurs, n'est pas toujours tendre avec le peintre⁸¹, il est « *europhéen ou exotique à son gré* » ; sa « *peinture sent souvent l'opium et l'ambre.* » Elle procède à la fois d'un « *sentiment personnel et violent de l'orientalisme* »⁸² mais aussi d'une « *magie occidentale* »,

⁸¹ « *La Vulgarité de Van Dongen* » in *Chroniques et paroles sur l'art*, 1910, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 145. Plus loin, en 1911, il parlera, lors d'une exposition du peintre, de ses tableaux « *les plus inutiles du monde* ».

⁸² APOLLINAIRE, « *Les Arts à Paris* » in *Échos sur les lettres et les arts*, op. cit., p. 1405.

manifeste dans les scènes de danses contemporaines sous la lumière électrique. Primitivisme⁸³ ensuite comme s'efforce de le mettre en évidence la préface de Marius-Ary Leblond (nom qui unit deux frères) pour l'exposition à la galerie Bernheim-jeune en 1908. Apollinaire parle d'un « *art aux confins de l'art populaire.* »⁸⁴ L'œuvre de Van Dongen mélange d'ailleurs de façon un peu confuse bien des cultures : l'Océanie, les sculptures africaines, javanaises ou cambodgiennes. Elle évoque des nus très parisiens, même baudelairiens – Apollinaire cite à son propos *L'Invitation au voyage* – et très sauvages, primitifs, qui transportent vers « *les ciels tumultueux des Zélandes.* »⁸⁵ A propos des corps où s'opposent des surfaces de couleurs différentes, son œuvre traduit à la fois la polychromie de certaines sculptures africaines et l'effet produit sur les chairs par la lumière électrique – Apollinaire parlera des « *danses*

⁸³ Au milieu de 1906, selon Jack D. Flam, un groupe d'artistes français connus sous le nom de Fauves, Matisse, Derain, Vlaminck, « découvre » l'art primitif ou tribal. A la recherche d'une alternative aux images narratives et surchargées d'effets optiques et des détails circonstanciels du monde matériel, ils vont s'inspirer de ces arts. Jusque là, il existait également une dichotomie entre art pictural – couleurs – et art sculptural – modelé. Le style fauve, qui atteint son apogée entre 1905 et 1906, était essentiellement pictural et lié à la perception. C'était une forme tardive du post-impressionnisme où les effets optiques étaient privilégiés au détriment du modelé. A partir de 1906, les Fauves parviennent à un équilibre entre couleurs et modelés.

⁸⁴ APOLLINAIRE, « *Les Arts à Paris* », op. cit., p. 1405.

⁸⁵ Idem.

infiniment balancées dans les teintes crues que mûrit la lumière électrique. »⁸⁶ Cette lumière électrique, il la retrouvera au cirque et au music-hall. Comme beaucoup d'artistes de son temps, le peintre apparaît à la fois ouvert aux arts anciens ou primitifs et tourné vers les mouvements qui annoncent l'avenir.

Les œuvres concernant le cirque ou des thèmes voisins sont assez nombreuses dans l'œuvre du peintre entre 1903 et 1907 : Le Clown rouge (1906), Le Clown (1905-1907), La Parade (1903-05), Ecuyères au cirque Médrano (1904)⁸⁷, La Gitane (1906), La Ballerine borgne⁸⁸ (1905), La Danseuse indienne (1907), La belle Fatima (1905-1907) et La belle Fatima et sa troupe (1906) ... Phénomène de mode certainement : tous les artistes de cette période, ou presque, vont au cirque ou au music-hall. Mais, d'une façon plus précise, le cirque intéresse Van Dongen pour plusieurs raisons. Avant tout, le personnage du clown, l'artiste de music-hall – au centre de ses œuvres – continue à incarner une image de l'artiste⁸⁹ pris dans la modernité de son temps ; il est encore en cela une

⁸⁶ APOLLINAIRE, « *Les Arts à Paris* », op. cit., p. 1405.

⁸⁷ Annexe 62.

⁸⁸ Annexe 62.

⁸⁹ Les titres sont descriptifs et désignent encore des personnages ; ce qui ne sera plus toujours le cas avec Miró ou Klee.

représentation allégorique de l'artiste. En outre, et l'évolution qui existe entre les œuvres de 1904 – comme *Ecuyères du cirque Médrano* – et celles d'après 1905 l'atteste bien, le cirque se prête parfaitement à la combinaison des couleurs et du modelé : palettes ocres, rouges et orangées, couleurs vives, chaleur des compositions s'opposent au contraste des masses, au détachement des silhouettes peintes, au dessin en mouvement des corps. Le cirque, parce qu'il échappe aux conventions et aux interdits académiques, permet au peintre de renouer avec une liberté de mouvements, de couleurs et de trouver :

« L'équilibre des lignes dans un corps toujours en puissance de mobilité et l'équilibre des couleurs à la surface de la chair sur laquelle se posent ou se balancent les colorations de la lumière. »⁹⁰

Car, Van Dongen, s'il recherche les couleurs des Fauves et les modelés des primitifs, ne se départit pas d'un goût pour l'artificiel : de ce monde de la facticité, il tirera d'ailleurs de surprenants effets. Fernande Olivier, visitant l'atelier du

⁹⁰ LEBLOND, *Préface* pour l'exposition de 1908 à la galerie Berneim-jeune, cité in *Van Dongen*, Musée d'Art Moderne, 1990, p. 39.

peintre, rapporte que les toiles étaient éclairées d'une lampe à arc qui les *éclaboussait* littéralement d'une lumière artificielle, crue et violente. Van Dongen veut surprendre, éblouir. Bien qu'irradiés par cet éclairage moderne, ses personnages sont aussi toujours enveloppés par la douceur d'un halo lumineux. *Le Clown rouge* est à ce titre significatif : le personnage principal est aurolé de deux nuances de rouge qui lui confèrent l'apparence d'une bête sauvage, créant autour de lui l'ambiance tout à la fois irréaliste et poétique que, seuls, le cirque et la danse peuvent créer. Le thème du cirque chez Van Dongen met donc au jour une triple inspiration : d'une part, son art renoue avec un certain primitivisme – couleurs chaleureuses, modelé. D'autre part, il reste fondé sur l'artificiel – lumière artificielle. Enfin, il ne dédaigne pas non plus les références passées – Rembrandt pour les jeux de transparence et de trouble, Baudelaire pour le choix de ses personnages et leur transcription métaphorique, femmes lascives ou clowns abattus. L'œuvre de Van Dongen joue donc sur les effets de rupture ; elle exprime à partir d'arts passés ou primitifs, l'essence de la modernité.

Lorsque Joan Miró (1893-1983) et Paul Klee (1879-1940) représentent des scènes de cirque, les mêmes intentions poétiques semblent les guider. Le premier trouve son inspiration

dans les peintures rupestres espagnoles voire même africaines, ainsi que dans l'art de la calligraphie, tandis que le second étudie chez les peintres chinois et dans la calligraphie musulmane. Mais, dans leurs tableaux sur le cirque, ils s'attachent tous deux à définir un ensemble de lignes.

Klee utilise une écriture idéogrammatique extrêmement sensible. Pour lui, le cirque est le monde de l'enfance⁹¹ et du rêve : *Le Funambule* ou *Équilibriste* (1923), *Pierrot prisonnier*⁹² (1923), *Ventriloque et crieur dans le désert* (1923)⁹³, *Portrait d'un acrobate* (1927), *Theater der exoten* (1922), *Grand cirque* (1928), *Singes musiciens* (1919) ou *L'Équilibriste au-dessus du marécage* témoignent de l'inspiration primitiviste du peintre et ne sont pas dénués d'un humour attendri sur ces personnages fragiles⁹⁴. Klee revendique clairement, à travers deux déclarations, l'innocence de son art et son rapport au primitivisme :

« (...) il se produit encore des commencements primitifs dans l'art tels qu'on en trouverait plutôt dans les

⁹¹ Klee est sensible à ce monde. En 1916, il réalise même pour son fils de neuf ans des marionnettes.

⁹² Annexe 48.

⁹³ Annexe 63.

⁹⁴ Ses personnages de cirque, Pierrot, funambules, acrobate... apparaissent toujours fragiles et prisonniers d'une situation délicate et incertaine à travers laquelle il est possible de voir une métaphore de la condition humaine.

collections ethnographiques ou simplement, chez soi, dans la chambre d'enfant. »⁹⁵

et :

« (...) les enfants, les fous, et les primitifs ont conservé – ou retrouvé – la faculté de voir. Et ce qu'ils voient et les formes qu'ils en tirent sont pour moi la plus précieuse des confirmations. Car nous voyons tous la même chose, bien que nous la voyions tous de côtés différents. »⁹⁶

Klee ne cherche pas à imiter ces arts primitifs mais à retrouver la façon de voir des enfants ou des tribus primitives ; ainsi, quand il peint un clown, comme *Senecio* (1922), il emprunte la composition aux dessins d'enfant mais choisit un mode d'expression plus raffiné qui utilise la ligne souple alliée à la matière colorée. De la même façon, ses scènes de cirque cherchent à retrouver l'humour et la mélancolie propres aux arts naïfs et enfantins, comme le cirque. *L'Équilibriste* (1923) évolue sur une corde raide, au-dessus d'un échafaudage

⁹⁵ KLEE Paul, *Journal*, Grasset, 1959, p. 300.

⁹⁶ Entretien avec Lothar Schreyer, rapporté par Jean LAUDE dans « Paul Klee » in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Flammarion, 1991, p. 487.

schématique, sans aucun signe apparent d'effort ; les lignes rigoureuses et précises suggèrent l'aisance. Elles rappellent également, comme dans *Singes musiciens* et *Les Jongleurs* (1916), les silhouettes très épurées, fragiles de Calder : proches par l'esprit de légèreté, ses œuvres surprennent, comme celles du sculpteur, par leur caractère comique. De ces constructions dérisoires naissent en effet des attitudes si étonnamment réalistes qu'elles font rire mais dérangent aussi, car le trait maigre souligne toujours la fragilité de l'homme, à l'image de ce poème de Norge (1923-1973) :

*« Un sentier de fil tendu et si mince qu'un ange n'y
pourrait cheminer que les ailes ouvertes ;
Bien que l'espace alentour —, très bas et très haut l'espace
charmeur et mortel.
Ô funambule, il n'est pas de solitude comparable à la tienne et
tu n'as d'autre compagnon
Que cette mort toujours te parlant à l'oreille et te pressant de
lui céder.
Ah ! quelle danse étrange où le moindre faux pas punit de
mort le danseur !
(...)*

Si ta main va s'emparer de quelque visible pêche, tu sais la fondre en toi-même et goûter son jus profond de la terre au bout des pieds.

*Ô prince du suspens, ô maître de l'audace, chaque pas que tu fais engendre des musiques en des lieux bercés hors du temps ;
(...) »⁹⁷*

Comme le funambule de Norge, les saltimbanques de Klee « *poursui[vent] un voyage dans la pure vérité* »⁹⁸, celle des signes : comme lui, leur art est un art d'équilibre, de *balance* entre le *visible* et l'*invisible* ; comme lui, ils n'ont « *qu'un fil nié par les yeux, le plus frêle fil du monde.* »⁹⁹ Mais ce fil, dans les toiles de Klee, est avant tout celui du trait.

Chez Miró, les procédés sont sensiblement analogues à ceux de Klee ; il s'inspire quant à lui des peintures préhistoriques car il pense devoir « *se rapprocher, par la peinture, des masses humaines.* »¹⁰⁰ Le peintre espagnol est influencé, comme Léger

⁹⁷ NORGE Géo, *Le Funambule* in *Le Vin profond* (1968), *Œuvres poétiques*, Seghers, 1978, p. 451-452. C'est moi qui souligne ; le parallèle avec le *Pierrot lunaire* est ici accentué. La présentation du *Pierrot lunaire* (1921) d'Arnold Schönberg, présente le même dépoillement, l'absence de lignes mélodiques, les silences et surtout l'utilisation de la voix, tantôt déclamatoire, tantôt chantante.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ « *Entretiens avec G Duthuit* », in Cahiers d'Art, cité in « *Le Monde du cirque...* », op. cit., p. 430.

ou Lipchitz, par le Cubisme ; entre 1920 et 1930, Miró personnalise son expression artistique. Alors que Léger recherche la composition savante et le modelé précis, Miró semble davantage tirer ses images vers un univers ouvert et céleste. Sa peinture est toute d'apesanteur, comme en témoignent *Au Cirque* (1925), *Cheval de cirque* (1927) et *Le Cirque* (1934)¹⁰¹. Dans ces œuvres, il s'attache à définir des silhouettes animées sur fond vivement coloré. Le dessin crée une série d'arabesques mouvantes soutenues par des tons clairs opposés brutalement l'un à l'autre :

« Il est le lieu d'un mouvement très rapide, et continu qui se rapproche de l'esthétique du dessin animé par l'espèce de gaîté – presque comique – dont il témoigne. »¹⁰²

Les œuvres de Klee et de Miró révèlent donc un art réduit – ou devrait-on dire *ouvert* – à des signes – ce ne sont plus *les signes fous auxquels personne ne répond* du Pierrot de Verlaine – mais des *signes vides* – taches, lignes en mouvement, formes

¹⁰¹ Annexe 04.

¹⁰² LAUDE, « *Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture* » in *Revue d'Esthétique*, op. cit., p. 430-431.

dépouillées –, images secrètes et étranges d'un univers imaginaire. Le signe vide est ici utilisé comme espace du rêve infini, il est le lien affiché entre l'univers visible et concret de la toile et l'univers invisible et abstrait de l'imaginaire. Tout comme le funambule travaille sur cette corde tenue entre le vide et l'image-spectacle, le peintre-funambule travaille à abstraire son imaginaire, à le rendre universel car le signe est aussi proposition d'un langage nouveau pour un monde en quête de sens. Ce n'est pas un hasard si ces peintres – notamment Miró – ont travaillé, dans leur œuvre, à l'émergence de mythes nouveaux : en ce début de siècle où le merveilleux est encore à reconstruire, les *signes* – lignes et couleurs – que proposent ces artistes sont une tentative nouvelle de langage. Et que ce langage soit emprunté à l'art tribal ou enfantin, à la matière ou au cirque, ne doit pas nous surprendre.

Chez Matisse (1869-1954), avant 1945, l'influence de l'art tribal est essentiellement venu d'Afrique dans les peintures et les sculptures. Après cette date, c'est encore l'art océanien qu'on rencontre dans les papiers découpés. Tandis que l'art africain se reflétait principalement dans les figures humaines, les formes mélanésiennes semblent l'avoir assisté dans la création d'un espace abstrait, sans matérialité, caractérisé par la répétition

d'un semis de motifs décoratifs semblables. L'art tribal suggère à Matisse des solutions neuves et originales aux problèmes formels et expressifs qui le préoccupaient. Comme Van Dongen, Matisse confronte couleurs, dessin et sentiment en quête d'un équilibre. Son art est donc en perpétuelle interrogation ; comme beaucoup d'artistes de cette époque, il tente de concilier, à travers des techniques – Matisse s'est essayé à la sculpture – ou des sources d'inspiration toujours nouvelles, forme et expressivité. C'est à la fin de sa vie qu'il utilise la technique des papiers découpés qui lui permet de réaliser une forme d'expression de l'espace et du mouvement par aplats nets. Livre de commande réalisé à la demande de l'éditeur Tériade¹⁰³, l'album *Jazz* (1947)¹⁰⁴ est composé de vingt *images* extraites de l'univers du cirque, clown, Monsieur Loyal, animaux, Pierrot, écuyères, lanceur de couteau... Le livre réunit le travail du coloriste – les couleurs sont vives et nettes – à celui du sculpteur :

« *Dessiner avec des ciseaux* »

¹⁰³ Tériade demande à Chagall, Léger et Matisse un livre obéissant aux mêmes principes : le thème en est le cirque, l'artiste produit le texte et les images.

¹⁰⁴ Annexes 65 & 66.

Découpage à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs. Le livre a été conçu dans cet esprit. »¹⁰⁵

Le livre reflète la volonté de Matisse de parvenir à un art décoratif qui s'éloignerait de toute considération verbale ou intellectuelle pure sans négliger pour autant les sentiments. Ainsi, le texte qui accompagne les planches n'a-t-il d'autre fonction que de mettre en valeur les planches ; lui aussi décoratif, comme en témoigne le choix d'une écriture manuscrite exagérément large, le texte ne sert qu'à l'accompagnement des découpages :

« Pourquoi après avoir écrit : « Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue », ai-je besoin d'employer d'autres moyens que ceux qui me sont propres ?

Cette fois j'ai à présenter des planches de couleur dans des conditions qui leur soient les plus favorables. Pour cela, je dois les séparer par des intervalles d'un caractère différent. J'ai jugé que l'écriture manuscrite convenait le mieux à cet usage. La dimension exceptionnelle de l'écriture me semble obligatoire pour être en rapport décoratif avec le caractère des

¹⁰⁵ MATISSE, *Jazz*, Verve, 1947, pp. 73-74.

planches de couleur. Ces pages ne servent donc que d'accompagnement à mes couleurs comme des asters aident à la composition d'un bouquet de fleurs d'une plus grande importance.

LEUR ROLE EST DONC PUREMENT SPECTACULAIRE. »¹⁰⁶

Le texte en accord avec l'image, ne fait qu'amplifier la valeur de la planche : espace, liberté, bonheur, amour, accord entre l'acte créatif et le sentiment :

« Si j'ai confiance en la main qui dessine, c'est que pendant que je l'habituais à me servir, je me suis efforcé à ne jamais lui laisser prendre le pas sur mon sentiment. (...) »

La main n'est que le prolongement de la sensibilité et de l'intelligence. »¹⁰⁷

Jazz n'est pas *simplement* une œuvre plastique, elle est le fruit d'un imaginaire sensible. A ce titre, elle ne dédaigne pas l'abstraction du rêve – celle des formes – mais s'appuie toujours sur l'objet ou la figure charnelle – celle des couleurs et du

¹⁰⁶ MATISSE, *Jazz*, op. cit., pp. 9-21.

¹⁰⁷ Idem, pp. 65-67.

dynamisme. En cela, l'œuvre de Matisse peut bien se réclamer du primitivisme, en cela aussi, elle coïncide avec le travail du cirque :

« *Jazz*

Ces images aux timbres vifs & violents sont venues de cristallisations de souvenirs du cirque, de contes populaires ou de voyage. J'ai fait ces pages d'écritures pour apaiser les réactions simultanées de mes improvisations chromatiques et rythmées, pages formant comme un « fond sonore » pour qui les porte, les entoure et protège ainsi leurs particularités. »¹⁰⁸

Rêve d'une harmonie visuelle et sonore, *Jazz* est un spectacle abstrait et moderne qui mélange – comme le cirque ou le jazz – les réminiscences enfantines à celles des arts populaires ou primitifs¹⁰⁹. Et de ce mélange naît un bestiaire mythologique étrange où l'on enterre Pierrot, où le clown ressemble étrangement à Icare¹¹⁰ et où le destin a des allures de toboggan de fête foraine.

¹⁰⁸ MATISSE, *Jazz*, pp. 141-146.

¹⁰⁹ Annexe 66.

¹¹⁰ Annexe 65.

La peinture du cirque délaisse donc progressivement le saltimbanque en tant qu'allégorie de l'artiste : seuls Chagall, Van Dongen et Klee proposent encore une image de l'artiste en saltimbanque ; mais si, chez les deux premiers, il est encore possible de parler de *portrait*, chez Klee déjà, le saltimbanque devient un *signe*. La peinture du cirque, en lorgnant vers le primitivisme et l'abstraction, abandonne la représentation du saltimbanque pour s'attacher à créer un univers de signes : motifs religieux – chez Chagall –, signes idéogrammatiques – chez Klee ou Miró –, motifs décoratifs – chez Matisse – se mettent au service d'une mythologie nouvelle, assemblage d'éléments modernes et primitifs, religieux et profanes ; le choix du cirque va dans ce sens en permettant la rencontre insolite de ces signes.

3-2-2-3 Les acrobaties de la sculpture

La qualité dynamique est omniprésente au cirque ; nombre de ses activités relèvent d'ailleurs de ce que Roger Caillois appelle l'*lilix* – le vertige – :

« ... la voltige, la chute, la projection dans l'espace, la rotation rapide, la glissade, la vitesse, l'accélération d'un mouvement rectiligne ou sa combinaison avec un mouvement giratoire. »¹¹¹

Ce vertige désorganise la perception habituelle du monde, que ce soit dans l'espace ou le temps. Dans, l'œuvre du sculpteur Lipchitz (1891-1973), le vertige apparaît maîtrisé. En 1917, le sculpteur, d'origine lituanienne, réalise une série de Pierrots et d'Arlequins. Les jeux sur les creux et les pleins, sur l'ombre et la lumière mettent au jour le masque et l'être profond. Mais, ce n'est pas l'approche psychologique ou métaphorique qui intéresse Lipchitz. Cette série de personnages, lui permet avant tout de se lancer dans une recherche sur la forme et les couleurs. Pierrots et Arlequins sont donc des sujets plastiques. Ce qui intéresse l'artiste ce sont les ponts qu'il peut établir entre cirque et sculpture : mouvement, équilibre, légèreté et transparence.

Dès 1914, le sculpteur aborde une recherche de l'équilibre avec notamment *L'Acrobate à cheval*¹¹² : les lignes obliques des trois jambes tendues de l'animal sont contrebalancées par un

¹¹¹ CAILLOIS, *Des Jeux et des hommes*, Gallimard, 1967, p. 70.

¹¹² Annexe 67.

système de courbes : en bas, les plis du tapis ; au milieu les courbes de sa jambe repliée et de son encolure ; en haut le cercle ouvert formé par le corps de l'acrobate. L'ensemble crée l'impression du mouvement, d'un geste en train de s'accomplir pris sur le vif. Le caractère immédiat et instantané du numéro de cirque semble ici figé – ou plus exactement fixé – par une sculpture dont la tension suscite des jeux d'équilibre entre la masse et la transparence. Acrobate et sculpteur cherchent à s'affranchir tous deux de la pesanteur : « *Je plane avec ce plus lourd que moi qu'est la sculpture.* »¹¹³

Nombreux sont d'ailleurs les artistes de cette période à intégrer ces notions de transparence et d'équilibre associées au thème du cirque, Man Ray (*La Danseuse de corde s'accompagne de ses ombres* 1918), Masson, Archipenko (*Médrano* 1914)¹¹⁴, Henri Laurens (*Le Clown* 1915)¹¹⁵. Chez Archipenko, des formes géométriques en verre, bois ou métal polychrome, semblent assemblées dans un montage vertical en apparence déséquilibré (la partie la plus basse est paradoxalement la plus

¹¹³ LIPCHITZ, cité dans le *Catalogue*, NRF, 1927, p. 86.

¹¹⁴ Annexe 68.

¹¹⁵ Annexe 68.

creuse) : l'équilibre résulte ici de l'alliance de différents matériaux et de différentes formes orchestrées quasi mécaniquement dans l'espace. Le choix de l'aéroggraphie chez Man Ray révèle, par un jeu d'ombre et de lumière la figure centrale d'une danseuse de corde et de ses ombres : l'espace est ici doublement investi par les courbes des formes et les surfaces des ombres. Enfin, chez Laurens, la silhouette du clown se dresse au moyen de disques, de pyramides et de tiges de bois polychrome qui se touchent à peine. La construction apparaît elle aussi fragile, les creux alternent et contrastent avec les volumes comme si la sculpture elle-même était le fruit d'un numéro d'équilibre.

Cependant, l'originalité de Lipchitz et de Calder est d'avoir associé mouvement et sculpture. En 1927, Lipchitz intitulait en effet une de ses sculptures *J'aime le mouvement qui déplace les formes*¹¹⁶ qu'il rebaptisera *Joie de vivre*. Il s'agit d'une forme verticale :

¹¹⁶ Annexe 67.

« *The line, or thin-band, remains, not to describe a volume but to present, in an open, well-defined space, a movement.* »¹¹⁷

Car c'est bien le mouvement qui caractérise les *Transparents*¹¹⁸ en bronze, non au détriment de la forme mais à partir de la matière elle-même. La forme semble s'évanouir, se fondre littéralement dans la suggestion du mouvement ; la matière s'aère, se fait *transparente*¹¹⁹ : au-delà de sa chair, elle laisse apparaître le mouvement. L'*Acrobate de cirque* (1926) et la *Scène de cirque* (1927)¹²⁰ sont construits sur un mouvement giratoire, spiralé pour l'un, ascensionnel suivant une oblique pour l'autre. Les deux œuvres se présentent comme un enroulement de lignes serpentine. Ces serpentins, images de légèreté, sont probablement empruntés au cirque : lasso, corde, chambrière, fouets, cordages, rênes, rubans... Dans *Acrobate sur boule*¹²¹, la boule est simplement signalée par un anneau à partir duquel s'élèvent des lignes courbes et des arcs de cercle.

¹¹⁷ A.M. HAMMACHER, Jacques Lipchitz : « La ligne – ou la mince bande – demeure non pour décrire un volume mais pour mettre en évidence, dans un espace ouvert et bien défini un mouvement. », cité par M. Coutarel-Picard in *Les Transparents de Lipchitz*, Paris, 1982.

¹¹⁸ Parmi ces *Transparents*, on notera une série d'*Arlequins*.

¹¹⁹ C'est le sens étymologique du mot qui est ici à rechercher : *trans*, au-delà de et *appareo*, être visible.

¹²⁰ Annexe 67.

¹²¹ Annexe 67.

Lipchitz cherche à *s'évader du sol*, à insuffler un potentiel de vie et d'énergie dans un art réputé statique, la sculpture :

« Comme Lipchitz, c'est le potentiel de vie, d'énergie, que Calder veut insuffler à sa sculpture, mais contrairement au sculpteur russe, il cherche la représentation de cette chose vivante par un autre moyen que la sculpture traditionnelle classique : il invente le cinétisme, la mobilité réelle et non plus suggérée. »¹²²

Chez Calder la sculpture se fait *mobile* ; de son expérience dans la fabrication des jouets, Calder, ingénieur en mécanique, puise l'idée de faire bouger la sculpture. Son œuvre faite de bouts de ficelle et de matériaux de récupération n'est pas exempte d'humour et de fantaisie. De 1926 à 1931, il recrée, à l'aide de fils de fer, de bobines, de tissus et d'objets usés, le cirque de ses souvenirs d'enfance, *Barnum and Bailey* ; son *Cirque*¹²³ comprend deux cents figurines de quelques centimètres de hauteur. Le *Lion*, premier figurant de son *Cirque*, est constitué de quelques bouts de tissus, de ficelles, de bois et de

¹²² SARTRE, J.P., *Mobile de Calder*.

¹²³ Annexe 69.

laines ; son *Cheval*¹²⁴ – plus tardif – de bouchon, de ficelle et de fer : économie de moyens matériels, économie d'éléments plastiques pour ces personnages ou ces objets que la ligne seule semble définir. Pendant la guerre, lorsque Fernand Léger, Marcel Duchamp, Hans Richter, Max Ernst et Man Ray décident de réaliser un film où chacun exprimera librement ce qui lui paraît être la nature profonde de ses préoccupations à l'intérieur d'un scénario élaboré en commun, Calder présentera son cirque ; il anime, en effet, image par image ce cirque : le résultat est un film d'animation – avec bruitages à l'appui – de deux heures. Le *Cirque* de Calder est un théâtre de poupées¹²⁵, d'ombres chinoises mobiles par le jeu des projecteurs. Les seules masses sont la roulotte et la barrière circulaire, appelée *banquette* par les gens de cirque. Quant aux spectateurs, ce sont les artistes de l'époque : Cocteau, Léger, Miró... Calder prolonge ainsi les gestes de l'enfance, il poursuit le jeu en le perfectionnant : les animaux et les personnages sont articulés et mis en mouvement comme de minuscules marionnettes. Deux éléments retiennent l'attention. Tout d'abord, comme au cirque, les structures de ses œuvres sont hétéroclites : tour à tour

¹²⁴ Annexes 69 & 46

¹²⁵ Annexe 69.

souples et rondes – cordes, bannières... – ou rigides et géométriques – trapèzes... –, filiformes ou massives, humaines ou mécaniques, elles apparaissent, à la lumière du jour, comme des structures de pacotille que le feu illusoire des projecteurs vient animer et sublimer. D'autre part, comme le corps de l'acrobate, les sculptures de Calder sont en lutte contre la pesanteur, à la recherche de l'équilibre. La conception de la sculpture se trouve ainsi dynamitée à plus d'un titre : pas de matériaux nobles, classiques ou précieux, pas de modelé, pas de prétention pour passer à la postérité, pas de référence au passé, à la tradition ; au contraire, un jeu de lignes ténues, un souci du détail amusant, un art de la récupération. En cela, l'œuvre de Calder peut être rapprochée de celle de Prévert : comme cette dernière avec les règles de la poésie, elle subvertit celles de la sculpture traditionnelle en abandonnant les thèmes et les matériaux nobles ; comme Prévert, Calder, autre artiste jugé authentique, connaît un succès populaire indéniable ; comme la poésie de Prévert, la sculpture de Calder repose sur le jeu et la fantaisie. Humoristiques – comme l'œuvre de Miró –, dérisoires, populaires, les mobiles de Calder sont des mouvements à l'état pur :

« Un mobile : une petite fête locale, un objet défini par son mouvement et qui n'existe pas en dehors de lui, une fleur qui se fane dès qu'elle s'arrête, un jeu pur de mouvement comme il y a des jeux purs de lumières. »¹²⁶

Le Cirque de Calder propose des lignes épurées qui semblent reproduire le principe de dynamisme et de fantaisie absolue du spectacle circassien. Là où Lipchitz suggère le mouvement mais en reprenant les techniques, les procédés et les matériaux de la sculpture, Calder, lui, reprend les principes du cirque et des arts populaires pour les appliquer à son art : choix d'un matériau pauvre et simplicité de la technique d'assemblage qui renvoient aux petits métiers de l'artisanat, de la quincaillerie et du bric-à-brac. Calder ne représente pas le cirque, il reproduit son mouvement :

« La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien : il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes : ils sont, voilà tout ; ce sont des absolus. »¹²⁷

¹²⁶ SARTRE J.P., *Mobile de Calder*, cité dans *La Sculpture moderne*, Scala, 1995, p. 53.

¹²⁷ SARTRE, cité dans *La Sculpture moderne*, op. cit., p. 53.

Calder minimalise l'objet sculpté et le référent évoqué¹²⁸ en les réduisant à des lignes, des fils de fer ou des bouts de ficelle, en leur refusant toute épaisseur et toute préciosité ; reste alors le signe pur¹²⁹ :

« Quand nous considérons une armature, une esquisse en fil de fer, douée de l'intensité physionomique de toutes les abréviations, comme aussi des signes vides d'images, d'alphabet, ornement pur, notre vue les habille, bon gré, mal gré, de leur substance... »¹³⁰

Son intention est satirique : elle procède d'un art de récupération et détourne la machine de sa fonction première, comme le fait Chaplin, dans les *Temps Modernes*. Mais, elle participe également de l'émerveillement causé par les mouvements réglés automatiquement. Joie de vivre et succès populaire sont ainsi les corollaires de cet art suggéré par la machine, comme ils le sont du cirque. Avec la sculpture, l'artiste

¹²⁸ Ce n'est pas un hasard si les titres que le sculpteur choisira par la suite pour ses œuvres soient, comme chez Miró, sans référent : *Mobile*, *Sans titre*.

¹²⁹ Le terme évoque bien sûr l'œuvre de Klee ou de Miró.

¹³⁰ FOCILLON H., *Vie des formes*, PUF, 1970, p. 37.

semble avoir définitivement investi son statut d'artiste-saltimbanque : d'une part, en abandonnant les matériaux nobles, il emprunte au cirque son caractère populaire ; d'autre part, il revêt tour à tour la défroque de Monsieur Loyal – Calder animant son cirque de pacotille ou Archipenko –, du jongleur – Laurens – ou de l'illusionniste – Lipchitz.

3-2-2-4 Un rêve de spectacle total

Léger a lui aussi toujours été fasciné par le cirque, comme il l'est par les nouvelles formes de loisir et de communication – affiche, cinéma... Déjà en 1919, il peint deux acrobates. Mais c'est seulement les vingt dernières années qu'il se consacre à l'exploration des possibilités plastiques du cirque. La matrice de La grande Parade existe dès 1935 et Acrobates et musiciens s'enrichiront progressivement de tous les figurants de cirque. En 1933, Marie, l'acrobate ouvre le cycle des *humains dans l'espace*. La permanence du thème du cirque peut être suivie jusqu'en 1954, date de La grande Parade¹³¹. Parallèlement au thème du cirque, deux autres sources inspirent Léger ; il s'agit

¹³¹ Annexe 72.

de la danse et de la *petite reine* (*Les quatre Cyclistes*), que le peintre associe aux autres formes de spectacle comme dans *La grande Julie*¹³² (1945) ou *La Danse* (1942).

Le thème apparaît d'ailleurs dans l'œuvre de l'artiste chaque fois qu'il tente de résoudre un problème de composition et s'amalgame au thème des plongeurs. Le monde moderne et citadin s'inscrit dans la discontinuité. Or, le cirque apparaît pour Léger comme « *la révélation de la beauté mécanique* », de celle de la modernité ; il est lui aussi un spectacle discontinu mais sa discontinuité retrouve une unité dans l'émotion qu'il suscite. Surprise, rapidité, mobilité, toutes les caractéristiques propres à la vie moderne sont rassemblées dans le spectacle de cirque : à partir d'expériences extérieures à la peinture, le peintre resserre le lien entre la vie et l'œuvre. Le travail sur le cirque permet ainsi de confronter « *les effets du spectacle réel sur Léger-spectateur à ceux que Léger-peintre veut créer sur la toile.* »¹³³ De ce fait, le cirque peut être considéré comme le creuset de l'esthétique de Fernand Léger, développée à partir de

¹³² Annexe 70.

¹³³ PENCENAT Corinne, *Fernand Léger et le thème du cirque*, EHESS, 1990, p. 64.

ses réflexions sur le spectacle. Cette esthétique repose, elle aussi, d'une part sur certaines recherches cubistes, d'autre part sur une inspiration primitiviste : Léger s'intéresse au rythme, rythme des collages cubistes mais aussi rythme emprunté aux civilisations nègres – on pense au jazz¹³⁴ car le rythme apparaît comme le moteur de la vie moderne. Il est aussi le principe qui régit le cirque. L'artiste va donc chercher non à reproduire l'exploit du rythme mais à traduire son rythme ; chez Léger, c'est le tableau lui-même qui entre en action selon les lois du cirque. Parmi ces lois, il convient d'en retenir cinq qui apparaissent tant au cirque que dans la peinture de Léger, la mobilité, la vitesse, la lumière, la composition spatiale et la couleur.

La mobilité est l'élément primordial, mobilité des objets, mobilité des corps, humains et animaux, qui se confondent d'ailleurs avec les accessoires. Comme dans un numéro réglé au geste prêt, cette mobilité est toute mécanique, elle est orchestrée *« comme une machine où chacune des bielles et des roues se meut dans une direction définie. »*¹³⁵ Les corps-objets qui sont en mouvement sur la piste ne s'agitent que par rapport à une action

¹³⁴ Le mot sert de titre au livre-album de Matisse, comme nous l'avons vu plus haut.

¹³⁵ LAUDE Jean, *« Les Peintres et les jeux du cirque »*, op. cit., p. 425.

globale à laquelle ils participent de façon autonome. Ce faisant, ils intensifient le mouvement ainsi créé :

« Les cuisses rondes (incorporées au vélo), ce sont des leviers qui montent et s'abaissent vite. (...) »

« Un vélo en action dans la lumière, il commande des jambes, des bras, un torse qui s'agite sous lui, à côté, en dessus. »¹³⁶

Chez Léger, la mobilité est comme au cirque, savamment étudiée, partagée entre des phases fixes et un mouvement maîtrisé de façon à créer « *une agression dynamique d'une masse collective qui attaque le spectateur.* »¹³⁷ L'Acrobate et sa partenaire (1948)¹³⁸ participe de cette *agression dynamique* : la partenaire sur la gauche de la toile est fixe et soutient une échelle qui sert à l'acrobate de point d'appui pour une acrobatie. Son corps se love sur lui-même dans un mouvement de spirale, les membres en hélice se détachent sur un cercle qui ressemble à une cible. A droite, au-dessous de lui, un chat est couché sur une chaise et paraît quant à lui un appui improbable pour

¹³⁶ LEGER, *Fonctions de la peinture*, Gonthier, 1965, pp. 151-154.

¹³⁷ Idem, op. cit., p. 154.

¹³⁸ Annexe 70.

l'artiste. La mobilité apparente du tableau procède autant du déséquilibre des éléments fixes que du mouvement en hélice de l'acrobate qui semble être projeté vers le spectateur, comme le serait le vrai corps de l'acrobate pendant le numéro. La cible en fond sur laquelle se détachent les formes renforce la violence du mouvement.

La rapidité est la seconde caractéristique essentielle :

*« Vitesse, élévation, retour au sol instantané et départ à nouveau... Cette vitesse saisit le spectateur immobile. Il est d'autant plus fixe que l'action est violente. Il baigne dans ce jeu rapide et frivole pour lequel il est venu. »*¹³⁹

Le spectacle du cirque est conçu comme une *minutie réglée* qui ne connaît aucun temps mort ; ces œuvres réunissent souvent deux thèmes associés au mouvement et à la vitesse, ceux de la ville et du cirque, qui s'orchestrent sur l'écran de la toile.

La lumière elle aussi est cependant tout aussi importante parce qu'elle génère les formes et les illusions : *« Sous la lumière, le vélo prend sa forme et sa magie colorée. »*¹⁴⁰ Elle les

¹³⁹ LEGER, *Fonctions de la peinture*, op. cit., p. 155.

¹⁴⁰ Idem, p. 153.

génère, comme tous les numéros de cirque, le montage et le démontage du chapiteau, de façon fugace, quasi miraculeux.

Mais, l'aspect le plus intéressant, parmi les analogies que Léger développe à partir du cirque, est celui de l'organisation spatiale, ainsi que le montre fort justement Corinne Pencenat. D'abord, au spectacle de cirque, il reprend l'unité scénique : tous les acteurs d'un même numéro de cirque tendant vers le même effet visuel, les éléments d'une même composition picturale – lumière, couleurs, mouvements, formes – tendront également vers le même objectif de conquête de l'espace. *La grande Parade* restitue fort bien cette unité scénique : d'une part, les études (*Grande Parade sur fond rouge* ou *sur fond jaune*) permettent de visualiser l'enchevêtrement des personnages entre eux mais aussi par rapport au décor. Au début, chaque élément a été posé sur la feuille par groupe séparé, sans aucune liaison : trois musiciens ensemble sur la gauche, deux couples d'acrobates au milieu et à droite. Par la suite, les éléments deviennent solidaires du décor et donc des autres éléments non seulement grâce à la permanence du contour noir mais aussi grâce aux aplats de couleurs. *Le Cirque Médrano*, *Le Clown* (1918), *Les Acrobates* (1918), *Les Acrobates dans le cirque* (1918), *Les*

Acrobates (1920-21)¹⁴¹ reprennent le même style de composition : une colonne – un mât, un poteau ou une barre verticale – parfois légèrement inclinée divise l'espace en deux, comme le ferait un mât de chapiteau.

Pour maintenir la cohésion symbolique de ces compositions, il faut aussi inventer, comme au cirque une forme qui sera la plus adéquate au mouvement, à la vitesse, à l'unité et sur laquelle les lumières et les couleurs pourront circuler ; cette forme, comme au cirque encore, ce sera le cercle : Scène de cirque (1953), L'Équilibriste (1953). Pour léger, il existe « une satisfaction visuelle tactile [de la] forme ronde. »¹⁴² Chez le peintre, le rond est lyrique et renvoie à la fois à l'esthétique du cirque et à un principe de vie :

« Tout est rond, le commencement touche à la fin, la vie est un circuit. »¹⁴³

Le cercle évoque la liberté de l'espace fluide et celle de l'espace aérien où la droite ne peut s'inscrire. La ligne courbe par sa mobilité s'associe souvent aux lignes du corps, à

¹⁴¹ Annexe 72.

¹⁴² LEGER, Fonctions de la peinture, op. cit., p. 153.

l'ondoiement de l'eau, en somme à toute courbe sensuelle et enveloppante – « *L'eau, la mobilité de l'eau, le corps humain dans l'eau, jeux de courbes sensuelles et enveloppantes.*¹⁴⁴ L'espace dessiné par le cercle n'est plus un espace circonscrit ; il devient un espace libre¹⁴⁵. Léger emploie la figure du cercle comme une métaphore de la perception de l'espace que nous vivons aujourd'hui, l'espace du mouvement :

« *Le cheval tourne, l'acrobate bouge, l'ours passe dans son cerceau et le jongleur passe ses anneaux dans l'espace. Un cirque est un roulement de masses, de gens, d'animaux et d'objets. L'angle ingrat et sec s'y comporte mal. Allez au cirque. Vous quittez vos rectangles, vos fenêtres géométriques et vous allez au pays des cercles en action. C'est si humain de casser les limites, de s'agrandir, de pousser vers la liberté.* »¹⁴⁶

Rouler, nager, voltiger, bouger, lancer, le mouvement qui décrit une courbe produit de l'énergie ; *La grande Parade* semble correspondre à la description ci-dessus : boules d'acrobates,

¹⁴³ LEGER, *Fonctions de la peinture*, op. cit., p.151.

¹⁴⁴ Idem, p. 153.

¹⁴⁵ Cette ouverture de l'espace n'est certes pas propre à Léger ; on la retrouve également chez Chagall, Klee ou Miró.

¹⁴⁶ LEGER, cité in *Léger*, Cercle d'art, 1991, p. 60.

hublots, parties du corps, courbes des bras, arrondis des jambes, sourires, cible... le cercle est bien ici en action, soutenu encore par la couleur.

La technique de la couleur en dehors est utilisée à maintes reprises par Léger et coïncide avec l'apparition du thème du cirque¹⁴⁷ dans l'œuvre de Léger : *L'Acrobate au cheval* avec couleur en dehors, *La Danseuse autour du cheval*, *L'Écuyère noire* avec aplats colorés hors de la forme, *Deux Acrobates et trois oiseaux*, *La danseuse aux oiseaux*, *Les quatre Acrobates*, *Le Chien sur la boule* avec couleur en dehors, excepté pour les maillots où la couleur est répartie par taches, *Le Jongleur et la danseuse* et *Les Clowns et chevaux* avec aplats en dehors de la forme. Dans *La grande Parade*, comme au cirque, le corps des acrobates disparaît sous les aplats de couleur qui sont distincts des formes : la couleur semble précéder le mouvement, le devancer. Léger recrée ainsi la vivacité du corps des acrobates réduits sur la piste à des taches de couleurs en mouvement.

Pour le peintre, persuadé que « *le spectacle domine la vie courante,* »¹⁴⁸ le tableau doit être vu au même titre qu'un

¹⁴⁷ Annexes 71 & 72.

¹⁴⁸ LEGER, « *Actualités* » in *Variétés* 15/02/29, p. 522.

spectacle¹⁴⁹ de cirque ou que le spectacle de la vie moderne. Le peintre anime donc, à la façon d'un illusionniste, le tableau statique et bi-dimensionnel : comme au cirque, l'effet visuel – dût-il être trucage grossier – doit l'emporter. Le peintre se fait alors saltimbanque, puisqu'il confère à la toile le caractère spectaculaire du cirque : lumière, couleur, mobilité, vitesse, le tableau doit recréer l'agitation de la vie moderne ; il se doit d'être un *spectacle total* qui agit sur le spectateur comme le ferait un spectacle de cirque. Léger est peut-être l'artiste qui a poussé le plus loin le rêve de *spectacle total* : son livre, *Cirque*, paru chez Tériade, est celui qui se rapproche le plus du livre-objet. En effet, alors que chez Chagall, le texte reproduit, à l'aide de caractères d'imprimerie courants, un commentaire des images et que chez Matisse, la valeur est essentiellement accordée au travail du peintre, « *l'œuvre de Léger est conçue comme un tout : l'écriture reproduit la main de l'artiste, émaillée de dessins qui entourent la page, tandis que les lithographies interviennent comme sollicitées par le texte.* »¹⁵⁰

¹⁴⁹ C'est d'ailleurs l'étymologie du mot : spectacle < specto : regarder.

¹⁵⁰ PENCENAT, *Léger...*, op. cit., p. 65.

Le travail de Léger ne consiste donc pas à reproduire, à représenter la réalité mais il cherche à appliquer à la toile les lois du cirque ; « être un peintre et devant ce spectacle se sentir impuissant à résoudre cela sur la toile, »¹⁵¹ voilà le défi que se propose de remporter le peintre. Son propos, contrairement à Chagall, qui considère encore le cirque comme une métaphore de la condition humaine, consiste en un travail dynamique et plastique du cirque. Chez Chagall, même si les scènes de cirque ne sont pas simplement réductibles à une transcription allégorique, le clown peut encore être appréhendé comme image psychologique de l'artiste ; Léger n'y voit lui qu'un masque, il n'en retient que la valeur spectacle :

*« Dernièrement dans le cirque, j'ai même fait des bouches souriantes, mais il n'y pas à se tromper : le sourire sur la bouche d'un clown, ce n'est pas de l'expression mais du métier. »*¹⁵²

Ce qui intéresse Léger, c'est de recréer le moment où s'accomplit l'acte de perception ; l'esthétique du beau, du

¹⁵¹ LEGER, *Fonctions de la peinture*, op. cit., p. 156.

¹⁵² VALLIER Dora, « La vie fait l'œuvre de Fernand Léger » in Cahiers d'Art, tome 29, 1954, p. 172.

sublime a cédé la place à la voie du spectaculaire. Mais si au cirque, le spectacle est *gratuit*, il ne l'est pas ici : il dit la modernité du monde, sa mécanique. Et si les saltimbanques sont encore présents dans l'œuvre de Léger, ils ne sont ainsi là que comme objets d'un spectacle, rouages d'une même mécanique.

En ce sens, il me semble que la représentation du saltimbanque évolue : si Chagall et même Van Dongen perpétuent une représentation allégorique de l'artiste, Klee et Miró d'une part, le travail des sculpteurs comme Lipchitz d'autre part, Léger enfin, délaissent la figure du saltimbanque qui cesse d'avoir une valeur en lui-même : le saltimbanque – et l'évocation du cirque – ont désormais perdu leur valeur psychologique ; sa présence sur la toile, réduite à des lignes, des formes ou des couleurs, a valeur d'abstraction de la pensée. Elle propose un langage nouveau, inspiré directement de celui du cirque, fait de signes universels parce que populaires et visuels ; il me semble que le travail plastique des mots participe de cette recherche de signes universels parce que tissés entre les arts. L'intérêt pour la calligraphie de Klee ou Miró est, à mon sens, à rapprocher des jeux sur la typographie et des calligrammes

d'Apollinaire, Cocteau ou Cendrars¹⁶³ : les artistes s'intéressent ainsi à la plasticité des signes linguistiques ; le référent importe alors moins que le signe lui-même ; à la perte du signifié de la Décadence par prolifération du signifiant répond la matérialisation du signe.

Le cirque se nourrit d'exotisme, s'enrichit de la rue, et des places de foire ; couleurs vives, lumière éblouissantes, formes en mouvement, transparence des corps, univers de signes, musique gaie et enlevée, scène de l'exploit, du rire, de l'étrange, du jeu avec la mort, corps transcendés, hommes métamorphosés, le cirque est tout à la fois un spectacle total et une métaphore de la vie. Le cirque montre ; il ne raconte pas ; ses signes ne sont pas assimilables à des mots mais à des gestes. A son instar, les artistes du début du XX^e siècle proposeront une démarche d'investigation instinctive et plastique, au service d'une mythologie moderne : poésie humaine, chez Chagall, Klee, Miró ou Prévert ; poésie de la modernité, chez Léger principalement mais aussi chez Calder et Van Dongen, Mac Orlan et Cendrars ; projection du rêve ou de la spiritualité chez Klee, Miró ou Chagall ; retour au primitivisme, chez Van

¹⁶³ Annexe 46.

Dongen, Matisse, Klee, Miró et aux arts populaires et enfantins, chez Léger ou Calder ; désir de spectacle total, chez Cocteau et Léger ; analyse et expression des couleurs et des formes, chez Matisse, Léger ; transcription du mouvement chez Calder, Léger, Lipchitz... les arts plastiques ont la part belle, ils dominent largement la production artistique de cette première partie du siècle, répondant peut-être en cela à l'impuissance du langage de la fin du XIX^e siècle. « *Qui veut se donner à la peinture doit se couper la langue* » disait Matisse ; qui veut faire l'acrobate n'a pas besoin de mots : ses yeux et ses mains suffisent à créer.



3-2-3 LE CIRQUE DE L'IMAGE

3-2-3-1 « Le cinéma n'aime pas le cirque...

Les ressources plastiques et visuelles infinies du cirque ont bien sûr conduit de nombreux cinéastes à s'y intéresser et la rencontre entre le cinéma et le cirque promettait d'être féconde. Les plasticiens ont très vite perçu les liens étroits qui existaient entre ces deux arts de l'image : *Le Ballet mécanique* de Léger¹⁵⁴ et *Le Cirque* de Calder en sont des exemples significatifs. Cinéma et cirque semblaient mutuellement s'offrir un mode d'expression conjoint qui reposait sur le spectaculaire, c'est-à-dire sur l'utilisation du visuel. Parmi les premiers artistes du cinéma muet, nombreux sont d'ailleurs, à l'origine, des saltimbanques de cirque : Méliès présenta ses premiers films dans des baraques de foire, Chaplin avait été formé à la pantomime acrobatique ; mais il faut encore citer Browning, Ettaix... Tous pensèrent faire du cinéma leur propre piste de cirque.

¹⁵⁴ Annexe 73.

Pourtant, selon Philippe Azoury, dans un article récent publié dans la revue *Art Press* consacrée au cirque, « *le cinéma n'aime pas le cirque* »¹⁵⁵. Selon lui, les films sur le cirque sont « *tristes, amers, cruels, objets d'une grande méchanceté.* »¹⁵⁶ A partir de ce constat¹⁵⁷ – discutable, nous l'avons vu plus haut –, il montre ces deux arts comme deux *frères ennemis* aux origines trop proches pour ne pas devenir rivaux¹⁵⁸ : l'un comme l'autre partagent les mêmes racines populaires puisque le cinéma est né des foires où il n'est d'abord qu'une simple attraction. Pourtant, leur évolution diffère : le cirque est le règne de la couleur, le cinéma le filmera très souvent en noir et blanc, de Chaplin à Wenders ; le cirque retourne au silence, le cinéma deviendra parlant. Les antagonismes du cirque et du cinéma tiendraient ensuite à leur centre même d'intérêt : alors que le cirque, selon Azoury, vise à l'efficacité, mise sur l'adresse, le cinéma filme la maladresse :

¹⁵⁵ AZOURY, « *Le Droit du plus fort* » in *Art Press*, n° 20, p. 146.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Ce constat me semble en partie discutable.

¹⁵⁸ Le cinématographe était à l'origine un spectacle donné dans les baraques de foire. *Annexe 73*

« *Le cirque est le théâtre de l'adresse, le cinéma celui de la maladresse.* »¹⁵⁹

Le Cirque de Chaplin ne montre pas autre chose, selon lui, qu'un clown de cinéma ruinant les numéros des clowns du cirque : le clown noir, celui de la pellicule, s'oppose aux clowns blancs. Enfin, le cirque est le monde de l'anormalité et du monstrueux, le cinéma a la culte du beau et de la norme : durant le tournage de *Freaks*, les comédiens, monstres de foire, sont ainsi installés dans des baraquements à l'écart du studio et en 1932, à sa sortie, le film déclenche une vive réaction du public. Mais, l'écart irrémédiable qui existe entre le cirque et le cinéma tient à son essence même : le premier est « *sans récit, sans autre souci que sa logique de gestes, sa répétition* »¹⁶⁰ ; il se moque de raconter, il propose des attractions, des images et son domaine d'action est l'expérimentation, celle des couleurs, du mouvement, celle des corps aussi. Le second, au contraire, lorgne en direction du théâtre, du verbe et du roman : il raconte, organise. Je suis assez d'accord avec ce dernier point : le cinéma

¹⁵⁹ AZOURY, « *Le Droit du plus fort* » in *Art Press*, op. cit., p. 148.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 146.

monte un sens de toutes pièces ou plutôt de toutes scènes, il procède par *montage*, le cirque, lui, s'intéresse au *démontage*, démontage des corps, des mouvements, des formes et des couleurs. C'est en cela qu'il rejoint les arts plastiques. Mais, c'est aussi pour cela que le cinéma ne peut s'intéresser à la piste, il ne peut en rendre sa circularité et son caractère immédiat. Le cirque propose un processus de fragmentation et de recomposition dans le propre imaginaire de chacun. Or, l'esthétique du cinéma procède, par essence, d'un écran plat et rectangulaire, d'images différées et montées. Seul, selon Azoury, le cinéma expérimental peut trouver grâce aux yeux du cirque :

« Le cirque, art mineur, a la puissance de la moquerie et du déguisement et le cinéma expérimental, cinéma artistique et bricolé est celui du détournement, du coup monté. »¹⁶¹

Pour que cirque et cinéma puissent s'entendre, il faut retrouver la puissance de cet art enfantin : pour cela, il lui faut être ou redevenir muet – à l'image du *Friquet* de Tourneur

¹⁶¹ AZOURY, « *Le Droit du plus fort* », op. cit., p. 149.

(1913) –, il lui faut aussi « *faire disparaître l'individu pour utiliser le matériel humain* », selon l'expression de Léger. Il lui faut enfin penser le cinéma, comme ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être, c'est-à-dire un spectacle total : c'est le pari d'*Entr'acte* (1924) : Picabia¹⁶² (1879-1953), inventeur de l'esprit Dada, premier à avoir pratiqué dans ses poèmes l'écriture automatique, en rupture pourtant avec le surréalisme de Breton qu'il juge trop sérieux, crée avec René Clair un film, exercice de style dadaïste, burlesque et décousu qui s'achève par une poursuite derrière un corbillard emballé. Ce court-métrage est destiné à servir d'*entracte cinématographique* au ballet de Picabia, *Relâche*, créé par les ballets suédois de Rolf de Maré, au théâtre des Champs-Élysées. La musique est signée Erik Satie et le film symbolise tout le cinéma français d'Avant-garde. On y reconnaît de nombreux artistes et écrivains : Picabia, Satie, Marcel Duchamp, Man Ray... Le public est convié, sur le carton d'invitation, à siffler ! Le film est, on l'aura compris, comme l'œuvre de Picabia, une provocation aux convenances et aux règles artistiques établies ; il doit aussi être compris comme

¹⁶² Annexe 54.

« l'emblème d'un droit à l'enfance, à l'enfance de l'art. »¹⁶³ Le « montage des attractions » d'Eisenstein en 1948, « était déjà une exagération cubiste (...), un montage clownesque pour repenser le futur, la modernité, la révolution, la guerre. »¹⁶⁴ En 1966, Jonas Mekas, dans *Notes on the circus*, explore les principes de vitesse et de mouvement : son montage fait de battements d'images et de surimpressions s'apparente au démontage du spectacle circassien. Ici, point de travail impressionniste de la pellicule mais bien un art expressif qui renoue avec « l'hébètement infantin »¹⁶⁵ du cirque.

Les artistes du XIX^e siècle l'avaient parfaitement pressenti mais leur art avait jusque-là exploré le versant symbolique et psychologique de la figure du clown ; ils cherchaient à représenter ou à symboliser. Il s'agissait d'une démarche intellectuelle et verbale puisqu'essentiellement littéraire. C'est cette démarche que le cinéma a reprise en traitant le cirque comme la littérature du XIX^e siècle – alors en questionnement – l'avait traité : par des récits, récits de gloire ou de déchéance.

¹⁶³ AZOURY, « *Le Droit du plus fort* », op. cit., p. 150.

¹⁶⁴ Idem, p. 150.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 151.

Or, le cirque n'est pas récit linéaire, il est, comme la vie, fragmentaire. Le cinéma n'est alors qu'un « *art en trompe l'œil* »¹⁶⁶, c'est-à-dire qu'une tentative pour reproduire la vie ; le cirque, lui, est la vie. De là, peut-être leur divergence, non leur haine, car je ne crois pas que les cinéastes n'aiment pas le cirque ; je crois plutôt qu'en quête de lettres de noblesse, l'art cinématographique, art populaire, recherche au cirque la même chose que la littérature, une figure mythique de l'artiste ; il ne trouvera que des clowns¹⁶⁷.

3-2-3-2 Quand le théâtre rejoint le cirque

Le saltimbanque disparaît donc des représentations ; désormais, il a acquis une réalité artistique propre : il crée au cinéma, en peinture, en sculpture. Il se confond avec l'artiste du XX^e siècle à qui il prête ses techniques issues du cirque, ses intentions spectaculaires. Il n'est dès lors pas étonnant de le voir investir le théâtre des années 20-30. Fasciné par le cirque, ce

¹⁶⁶ APOLLINAIRE, *Préface des Mamelles de Tirésias* in *Œuvres poétiques*, Gallimard, 1965, p. 869.

¹⁶⁷ Des Marx Brothers à Keaton, de Tati à Jerry Lewis, de Charlot à Danny Kayes, interprète du *Fou de cirque*, d'Étaix à Gelsomina, les clowns au cinéma incarnent souvent des anti-héros, comme nous l'avons vu précédemment.

dernier va reprendre à son compte ses techniques et ses images. Jusqu'à présent, le cirque n'avait intéressé le théâtre que comme une source pittoresque d'intrigues colorées donc pittoresques, exotiques donc dramatiques : *Les Saltimbanques* (1831), parade en trois actes, est un prétexte pour camper des personnages pittoresques et des situations comiques ; l'opéra du XIX^e siècle n'est pas en reste, outre les œuvres destinées à Pierrot que nous avons mentionnées en deuxième partie, on trouve *La Fiancée vendue* de Smetana, qui fait intervenir les saltimbanques pour favoriser la révélation de la vérité et amener un dénouement heureux, *Paillasse* de Leoncavallo et *Les Saltimbanques* de Louis Canne, ou une adaptation de la nouvelle d'Anatole France *Le Jongleur de Notre-Dame* de Massenet. Ces œuvres correspondent à la recherche du merveilleux et de l'exotique en vogue à cette époque. Après les pantomimes de la fin du XIX^e siècle, la danse continue de mener une étroite relation avec le cirque ; les Ballets Russes reprennent ainsi les thèmes de la commedia dell'arte – *Carnaval*¹⁶⁸, *Petrouchka*, *Pulcinella* – et surtout créent *Parade*¹⁶⁹ dont nous avons longuement parlé.

¹⁶⁸ Annexe 54.

¹⁶⁹ Le thème est d'ailleurs repris par Roland Petit sur une musique de Sauguet en 1945, il s'agit des *Forains*. Une reprise de *Parade* a également lieu au Metropolitan Opera de New York (rideau de scène de

Apollinaire, lui, imagine une pièce de théâtre dont les procédés et l'argument – énorme – sont empruntés au cirque, *Les Mamelles de Tirésias* (1906-1917)¹⁷⁰. Une clownesse, Thérèse, se révolte contre son mari ; ses mamelles s'envolent « *comme des ballons d'enfant* »¹⁷¹ et Thérèse devient Tirésias. Apollinaire, pour qualifier son *drame*, invente le mot de *surréalisme*. Le théâtre imaginé par le poète utilise les « *raccourcis et les grossissements qui s'imposent si l'on veut frapper le spectateur* »¹⁷² et qui sont ceux du cirque ou de la « *revue* »¹⁷³ ; il définit ainsi un art théâtral moderne, simple et rapide :

*« On tente ici d'infuser un esprit nouveau au théâtre
 Une joie une volonté une vertu
 Pour remplacer ce pessimisme vieux d'un siècle
 (...)
 La pièce a été faite pour une scène ancienne
 Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau*

David Hockney) et une adaptation moderne du ballet voit le jour en 1992 (chorégraphie d'Angelin Preljocaj et décors et costumes d'Aki Kuroda). Annexe 42

¹⁷⁰ Picasso dessine la couverture du programme : une écuyère faisant se dresser son cheval.

¹⁷¹ APOLLINAIRE, *Les Mamelles de Tirésias*, op. cit., p. 885.

¹⁷² APOLLINAIRE, *Préface des Mamelles de Tirésias*, op. cit., p. 868.

¹⁷³ Idem, p. 866.

*Un théâtre rond à deux scènes
 Une au centre l'autre formant un anneau
 Autour des spectateurs et qui permettra
 Le grand déploiement de notre art moderne
 Variant souvent comme dans la vie
 Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
 La musique la danse l'acrobatie la peinture
 Les chœurs les actions et les décors multiples. »¹⁷⁴*

Apollinaire souhaite donc un théâtre rond comme la piste d'un cirque, violent et burlesque comme lui. Dans l'Europe des années 20 à 50, les tentatives pour unir le théâtre et le cirque sont nombreuses ; à une époque où l'art dramatique et la littérature sont encore très proches, la réflexion des poètes, metteurs en scène et acteurs va dans le sens d'une assimilation des techniques du cirque et du saltimbanque.

En France, Pierre Albert-Birot crée *L'Homme coupé en morceaux* (1920), drame comique en trois actes dédié aux clowns et aux jongleurs. Albert-Birot adhère aux idées d'Apollinaire et imagine un théâtre dans lequel les acteurs seraient formés aux techniques du cirque et constitueraient une

¹⁷⁴ APOLLINAIRE, Prologue des *Mamelles de Tirésias*, op. cit., p. 881.

troupe « *d'acteurs-acrobates-jongleurs-équilibristes.* »¹⁷⁵ Cocteau, lui aussi, après l'échec de *Parade*, veut écrire une vraie farce intégrant la pantomime, la danse, sur des airs populaires brésiliens réunis par Darius Milhaud : ce sera *Le Bœuf sur le toit* qui emprunte au burlesque de Chaplin et veut donner l'impression de l'improvisation. Cocteau, persuadé que le cirque peut renouveler le théâtre – « *Le théâtre sera-t-il sauvé par le cirque ?* »¹⁷⁶ s'interroge-t-il en 1927 ? – en confie l'interprétation à des clowns de Médrano. L'initiative n'est pas isolée. Du côté des acteurs, Dullin¹⁷⁷ (1885-1949), qui affirme l'importance des créations théâtrales de Cocteau – *Parade*, *Les Mariés de la Tour Eiffel* –, demande à Marcel Achard d'écrire une pièce sur le cirque ; ce sera *Voulez-vous jouer avec môa ?* : le cirque n'y apparaît que comme un élément accessoire¹⁷⁸, mais c'est le prétexte pour Dullin de mettre en pratique une mise en scène inspirée du cirque – il s'assure en effet des conseils des Fratellini – car « *il recherche [dans le cirque] la sûreté du*

¹⁷⁵ ALBERT-BIROT Pierre, *L'Homme coupé en morceaux*, Rougerie, 1978, p. 10.

¹⁷⁶ COCTEAU, Préface à *Les Peintres du cirque, Cirque d'hiver*, Catalogue comprenant deux poèmes et quatre dessins inédits de Georges Rouault, Keller, 1927, non paginé.

¹⁷⁷ Dullin est d'abord, avec Jouvet – lui aussi fasciné par les clowns – le disciple de Copeau. Par la suite, il fondera en 1922 son théâtre, *L'Atelier*.

¹⁷⁸ L'intrigue raconte l'histoire de deux clowns et d'un apprenti-clown amoureux d'une écuyère.

rythme, la précision du jeu, l'adresse grotesque des silhouettes, la variété des tableaux, l'intervention active de la musique. »¹⁷⁹ Par la suite, il réemploie ces techniques dans la mise en scène de *Plutus* d'Aristophane, en 1938, et du *Camelot* de Vitrac, en 1936. Copeau (1879-1949), quant à lui, intègre, le jeu des clowns dans le jeu de l'acteur : « *j'allais au cirque pour cela (...) voilà le vrai acteur ! ainsi j'aurais voulu être.* »¹⁸⁰ Dans sa réflexion, il affirme l'importance du corps dans le travail de l'acteur et dénie celle de la diction et du jeu cérébral. A l'école du Vieux-Colombier qu'il dirige, il ajoute donc aux disciplines habituellement dispensées, la gymnastique et l'acrobatie. Michel de Ghelderode¹⁸¹ (1898-1962) enfin propose plusieurs pièces pour le music-hall, dont *Transfiguration dans un cirque* qui montre une révolution de clowns et son échec :

« Le directeur : Massacrez les Clowns ! C'est la fin des gugusses ! (Fusillade. Obscurité complète. La voûte du cirque s'illumine. ...) Aux barres et aux trapèzes, les six

¹⁷⁹ SUREL-TUPIN Monique, *Dullin, le cirque et le music-hall* in *Du cirque au théâtre, Théâtre années 20*, L'Age d'homme, 1983, p. 202.

¹⁸⁰ COPEAU Jacques, *Registros III*, Gallimard, 1979, p. 342.

¹⁸¹ Auteur dramatique belge de langue française.

clowns, ailes, aériens, voltigent comme des esprits dans la clarté bleutée. »¹⁸²

Même si Ghelderode reconnaîtra par la suite que ce recours aux techniques du cirque était systématique et que beaucoup y sacrifiait par mode, le cirque devait permettre aux artistes de renouveler un art dramatique figé : rejet des règles d'unité, éclatement du temps et de l'espace, agression des spectateurs par la lumière crue et les entrées en scènes fracassantes, disparition de la psychologie, devaient assurer l'éclatement des formes classiques. Le saltimbanque retrouvait là une partition qu'il pouvait jouer en orfèvre, la subversion ; l'artiste, qui ne faisait plus qu'un avec lui, accédait enfin au rôle politique et créatif qu'il avait jadis perdu.

En Allemagne, des artistes font également appel au cirque : Wedekind (1864-1918) fréquente assidûment les cirques, les music-halls et les lieux de variétés : la pantomime de cirque est ainsi le point de départ de plusieurs de ses œuvres¹⁸³. Mais il utilise aussi un autre élément emprunté aux foires, le

¹⁸² Ghelderode Michel de, *Transfiguration dans un cirque* in *Théâtre II*, La Renaissance d'Occident, p. 44.

¹⁸³ Ses œuvres sont toutes représentées entre 1891 et 1894 : *Bethel*, *Le Philtre d'amour*, *L'Impératrice de Terre-Neuve*... intègrent toutes des arguments directement liés au cirque, à la pantomime ou au music-hall.

Bankelsänger : il est l'équivalent du banquiste, celui qui, monté sur un banc, est chargé d'annoncer l'histoire en prose et de chanter les épisodes en strophes versifiées ; il se fait également le relais de la morale établie. Ce procédé, repris et amplifié dans le théâtre de Wedekind, est aussi détourné, puisque le *Bankelsänger* profite de sa proximité avec le public qui le reconnaît pour dénoncer la bourgeoisie. Le saltimbanque-artiste retrouve ici encore un rôle politique fort et le théâtre devient, grâce au cirque, un outil de subversion visuelle que Brecht (1898-1956) revendiquera pleinement. Admirateur du cabaret et de l'art de Charlie Chaplin parce qu'il était dénué de psychologie, il reconnaît ainsi sa dette au théâtre Karl Valentin¹⁸⁴, au cirque et à la foire, quand il monte *La Vie d'Edouard d'Angleterre* (1924).

En Russie, Maïakovski d'abord, sous l'influence conjuguée de la Révolution russe et du Futurisme, cherche à épurer l'art dramatique et utilise pour ce faire le dépouillement du cirque ; *Mystère-bouffe*, condensé de la Révolution russe, est construit sur le principe d'une revue : succession rapide de scènes, dialogues brefs et importance accrue du corps. Meyerhold¹⁸⁵

¹⁸⁴ Valentin était un clown de cabaret munichois qui ambitionnait d'être le « Chaplin allemand ».

¹⁸⁵ Annexe 74.

(1874-1942), contemporain de Maïakovski, travaille aussi à la rénovation de l'art dramatique mais d'une façon beaucoup plus radicale, influencée, il est vrai, par la politique révolutionnaire. D'une part, il fait *travailler* l'acteur comme un saltimbanque : utilisation des accessoires, acrobaties, équilibre, gestes minutés, l'acteur doit tendre vers le burlesque ; d'autre part, il utilise le *Balagan*¹⁸⁶, équivalent russe du *Bankel*.

Ce sont ces bouleversements qui influencent encore aujourd'hui le théâtre de Tadeusz Kantor, d'Ariane Mouchkine, du Piccolo Teatro de Milan... Entre les années 20 et 50, le théâtre récupère donc le jeu du saltimbanque et les techniques du cirque ou du théâtre de foire. Les décadents avaient commencé à lorgner vers la foire en écrivant pour la pantomime : Wedekind, par exemple, est encore joué dans des théâtres dits populaires. Ce qui change, en ce début de XX^e siècle, c'est justement que le cirque fait irruption au théâtre soit qu'il en réforme les règles, soit qu'il en subvertisse le sens. L'artiste – acteur, metteur en scène, dramaturge – devient clown : la rénovation du jeu de l'acteur passe par l'importance

¹⁸⁶ Je renvoie ici à l'article très complet de Béatrice Picon-Vallin, « *La Baraque de foire ou les enfants du Paradis* » in *Art Press*, n°20, 1999. La baraque de foire, sur le déclin dans les théâtres populaires, a été réutilisée sous différentes formes, chez Copeau, plus tardivement chez Kantor ; elle apparaît aussi au cinéma dans *Les Enfants du paradis*, *La Strada* et *Molière* de Mnouchkine.

accrue du corps, celle du théâtre par la place faite aux images, brèves et violentes, comme celles du cirque. Les investigations du cirque convergent donc vers celles des arts plastiques, donnant au public un sens fragmenté à reconstruire. Cette renaissance de l'artiste en saltimbanque doit permettre le renouvellement des formes artistiques, et particulièrement des formes théâtrales. De façon significative, c'est à un saltimbanque, Chaplin, formé à la pantomime acrobatique, d'incarner ce modèle de l'artiste fait saltimbanque : on assiste ainsi à un retournement du rôle de l'artiste qui délaisse le texte au profit du travail sur le corps. L'acteur et le dramaturge sont saltimbanques, le théâtre se fait cirque, capable d'assumer la convergence des arts plastiques et des arts du spectacle. La répercussion des techniques circassiennes sur le théâtre est grande. Elle contribue à bouleverser totalement le jeu des acteurs mais elle permet également au théâtre de retrouver une fonction politique qu'il avait perdue.

3-2-3-3 Vers une mythologie nouvelle : le funambule et la corrida

Et la littérature dans tout cela ? Puisque c'est par là que tout a commencé... et qu'il faut bien en finir. Le thème, on l'a vu, disparaît progressivement et les apparitions du saltimbanque demeurent ponctuelles. Le saltimbanque est entièrement récupéré par les images : moins par celles du cinéma trop linéaires, trop narratives, trop figées que par celles matérielles des arts plastiques ou celles charnelles et vivantes du théâtre.

Et les mots ? Que leur reste-t-il aux mots ? Il leur reste, peut-être, à théoriser : et le saltimbanque et le cirque de reparaître encore, dans les écrits d'Artaud par exemple, qui imagine le *théâtre de la cruauté* :

*« Nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. »*¹⁸⁷

Quand, dans le théâtre, reparaît l'ombre du cirque, la prédominance du corps, du geste – Artaud préconise l'utilisation

¹⁸⁷ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 134.

de la danse, de la pantomime et de la mimique¹⁸⁸ – c'est encore une fois pour « *en finir avec les chefs d'œuvres* »¹⁸⁹, non cependant avec les mots mais avec le respect pour les œuvres du passé et l'écrit : « *La poésie vaut une fois et ensuite qu'on la détruisse* »¹⁹⁰, proclame Artaud qui revendique les images – même celles faites avec des mots¹⁹¹ – et « *l'action violente et ramassée.* »¹⁹² Ces images, comme des appels à l'inconscient, favoriseraient l'émergence des grands mythes. A l'art – théâtre et poésie – de renouer donc avec le langage primitif que le cirque n'a jamais cessé d'employer :

*« Une énorme bête, remontée des époques diluviennes se pose pesamment sur les villes : on entre, et le monstre était plein de merveilles mécaniques et cruelles : des écurières, des augustes, des lions et leur dompteur, un prestidigitateur, un jongleur, des trapézistes allemands, un cheval qui compte, et toi. »*¹⁹³

¹⁸⁸ Idem, p. 139.

¹⁸⁹ C'est le titre de l'un des textes réunis dans *Le Théâtre de la cruauté* en 1938, op. cit.

¹⁹⁰ ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 121.

¹⁹¹ Idem, p. 133.

¹⁹² Ibidem, p. 127.

¹⁹³ GENET Jean, *Le Funambule*, L'Arbalète, 1958, p. 25.

Aux artistes d'être, comme le funambule de Genêt, « *les résidus d'un âge fabuleux* »¹⁹⁴ :

« *Vous revenez de très loin. Vos ancêtres mangeaient du verre pilé, du feu.* »¹⁹⁵

A eux de devenir les alchimistes de ce mystère nouveau et de révéler les forces vitales de l'univers d'une façon violente. Et pour cela, « *dévoués corps et âme à leur art* »¹⁹⁶, ils doivent « *risquer une mort physique définitive* »¹⁹⁷ :

« *La dramaturgie du cirque l'exige ; il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent.* »¹⁹⁸

Le saltimbanque rétablit donc dans la littérature et la réflexion théâtrale, un danger qui n'est ici plus métaphorique

¹⁹⁴ GENET Jean, *Le Funambule*, p. 25.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ LEIRIS Michel, *L'Age d'Homme*, Gallimard, 1939, p. 77

¹⁹⁷ GENET, *Le Funambule*, op. cit., p. 15.

¹⁹⁸ Idem.

mais aussi tangible qu'au cirque car lié intrinsèquement à l'exposition de l'artiste ; danger physique au théâtre, danger psychologique dans le cas de la poésie ou de l'autobiographie :

« Qui s'il est normal et bien pensant marche sur un fil et s'exprime en vers ? C'est trop fou. Homme ou femme ? Monstre à coup sûr. »¹⁹⁹

*Le danger a ses raisons*²⁰⁰, dit Genêt, il oblige à une parfaite exactitude qui tendra vers la beauté, c'est-à-dire la poésie, mais une poésie qui soit un acte²⁰¹ ; acte de révélation de l'inconscient psychique ou collectif. Cette poésie du geste renoue donc avec la fonction cathartique des anciens jeux du cirque.

Dès lors, l'art – littérature, théâtre – exige de mourir avant de créer :

« La Mort dont je te parle n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. Celui qui dansera sera mort – décidé à toutes les beautés, capables de

¹⁹⁹ GENET Jean, *Le Funambule*, p. 16.

²⁰⁰ Idem, p. 15.

²⁰¹ « Faire un livre qui soit un acte », dit Leiris in « *La littérature considérée comme une tauromachie* », p. 14, suivi de *L'Âge d'homme*, op. cit. L'œuvre de Leiris est la négation d'un roman, il l'envisage comme un « condensé de faits et gestes, [assemblés] comme un photo-montage », p. 15 et 20. En 1859, les frères Goncourt disaient au sujet des saltimbanques : « *Leur talent est un fait* ».

toutes. C'est alors que ta précision sera parfaite. Plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber mais veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil »²⁰²

C'est à ce *fantôme* qu'incombe de révéler le mystère de la vie, à travers des signes qui lui échappent, que ces signes soient des mots ou des gestes.

Il semble donc qu'en disparaissant des représentations et en s'incarnant dans les visages de l'artiste du XX^e – plasticiens, poètes, cinéastes ou hommes de théâtre – le saltimbanque ait acquis une réalité propre et charnelle : cette matérialisation marque la matérialisation des mots, matérialisation de la création et la naissance d'un art qui ne peut plus construire des allégories mais des symboles vides, « *comme dans les oracles sibyllins* »²⁰³ ; au *spectateur* – qu'il le soit de mots, de toiles ou de gestes – d'en rétablir *le sens qu'il veut*. La déconstruction du mythe de l'artiste, que les écrivains du XIX^e siècle eux-mêmes ont pressenti et à laquelle ils ont ardemment travaillé, s'achève donc. Un mythe nouveau s'est, semble-t-il, substitué à lui,

²⁰² GENET, *Le Funambule*, op. cit., p. 12.

²⁰³ APOLLINAIRE, *Préface aux Mamelles de Tirésias*, op. cit., p. 867.

celui du saltimbanque, un mythe moderne puisque, comme lui,
protéiforme et ubiquiste.



CONCLUSION

« Un théâtre rond à deux scènes
 Une au centre l'autre formant un anneau
 Autour des spectateurs et qui permettra
 Le grand déploiement de notre art moderne
 Variant souvent comme dans la vie
 Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
 La musique la danse l'acrobatie la peinture
 Les chœurs les actions et les décors multiples. »
 Guillaume Apollinaire

Un itinéraire s'achève : celui d'une figure allégorique qui naît avec le Romantisme et accède, un siècle après, en s'émancipant de sa représentation littéraire, à une réalité artistique.

Un itinéraire s'achève, qui permet l'accomplissement d'une métamorphose eschatologique : la mutation d'un imaginaire annonce, avec le démantèlement et la reconstruction des mythes, la mort et la renaissance de l'artiste.



De son apparition, dans la littérature du milieu du XIX^e siècle, à sa disparition progressive, après le milieu du XX^e siècle, la figure du saltimbanque a toujours collé à l'imaginaire de l'époque comme le reflet permanent de ses changements, de ses évolutions. En considérant quelques-uns des thèmes évoqués tout au long de cette étude – temps, espace, mouvement, couleurs, corps, dialectique vie/mort, parole, rire, masque... pour ne citer que les plus significatifs¹ –, il est possible, pour chacun d'eux, de suivre la transformation cohérente de son traitement, en fonction des courants et sensibilités artistiques traversés. Mais, ce travail serait vain si cette évolution ne soulignait en fait une mutation plus décisive.



De Musset à Baudelaire, les représentations s'embarrassent peu de la réalité du saltimbanque et recherchent surtout un double possible de l'artiste : sa figure se construit, non sans clichés, dans les écrits du milieu du XIX^e siècle ; poésie, roman, souvenirs de théâtre lui donnent, *littéralement* du moins, vie.

¹ Un tableau retraçant l'évolution de ces thèmes et motifs est présent en [annexe 0](#).

Création poétique, elle devient le *pré-texte* d'une réflexion sur la création artistique et le statut du poète : l'exploit du saltimbanque symbolise en effet la quête du poète vers un idéal poétique, la chute du clown son échec et la conscience d'une perte, celle de sa fonction sociale et créative. Mais, l'identification n'est jamais totale et la distance ironique, toujours préservée entre le poète et son double, révèle une image ambiguë de l'artiste : la figure allégorique du saltimbanque déstabilise en effet le poète en remettant en cause une esthétique fondée sur le Beau ; se représenter en clown déchu, c'est en cela pressentir l'inanité de la parole poétique. La question du démantèlement des mythes – dans un premier temps ironiquement contestés – va, me semble-t-il, de pair avec la déconstruction concomitante du sens et de la figure de l'artiste : l'acrobate devient une nouvelle version du mythe d'Icare² ; le héros antique prend les traits déformés du bouffon romantique³ ; Vénus elle-même est une statue de marbre vénérée par un fou⁴.

² On songera ici au *Saut du tremplin* de Banville.

³ Je fais allusion au *Fantasio* de Musset et au *Gwynplaine* d'Hugo.

⁴ Il s'agit bien sûr du *Fou et la Vénus* de Baudelaire.

Ce questionnement s'amplifie avec la fin du siècle et l'intuition de Baudelaire et des artistes de cette période est clairement confirmée par l'esthétique décadente : la récurrence du thème de la pantomime et l'engouement pour les arts populaires, comme l'affiche ou la parade de foire, résonnent comme la *chronique d'une mort annoncée* de la littérature et des mythes. L'identification artiste/saltimbanque devient projection schizophrénique, toute distance entre saltimbanque et artiste est ainsi niée et sa négation même, mal assumée : l'artiste n'est qu'un bonimenteur, le monde moderne naissant qu'un monstre hybride et dénaturé, et l'art, impuissant à le maîtriser, qu'une parade de fête foraine. La cacophonie des foires et la monstruosité des corps disent ainsi l'anéantissement et le renversement des valeurs esthétiques. De même, l'effondrement des mythes se poursuit et s'achève avec la fin-du-siècle : nombreux sont les mythes antiques et chrétiens à être retranscrits sur le mode parodique. L'aphasie du mime elle-même dit la mort de l'écrit et du sens, en proposant à l'artiste un nouveau langage, celui des gestes, celui du corps, ce corps qu'ils déforment ou qu'ils cachent sous le maquillage blanc du Pierrot, mais qui n'a jamais été aussi *montré*. Or, c'est ce corps rejeté ou fardé qui va servir de tremplin à l'émergence d'un art

nouveau, d'une nouvelle conscience artistique, car la figure du saltimbanque décadent porte paradoxalement en elle les prémices de la renaissance de l'artiste, par l'importance qu'elle accorde conjointement aux arts populaires et à l'inconscient.

Après la déchéance de Pierrot, c'est-à-dire après la mort de l'artiste, il ne reste plus aux artistes du début du XX^e siècle, notamment Apollinaire et Picasso, qu'à reconstruire une image harmonieuse du saltimbanque : corps et spiritualité se retrouvent unis dans la même vision messianique du poète/saltimbanque à qui incombe la tâche – légère – de révéler au peuple la modernité du monde. L'artiste doit inventer une nouvelle langue, de nouveaux codes qui permettent à l'homme de comprendre un monde composite et effrayant. La reconstruction de nouveaux mythes se réalise alors, dans un syncrétisme de fantaisie, autour de la figure du saltimbanque qui inaugure les fondements d'une nouvelle mythologie, mélange de symboles religieux et profanes, poétiques et modernes, dans laquelle les avions remplacent Icare⁵, l'ange se fait acrobate⁶ et le clown revêt les traits du Christ⁷.

⁵ Je fais ici allusion au texte d'Apollinaire sur l'Esprit Nouveau, déjà cité plus haut.

⁶ Allusion aux clowns-acrobates de Cocteau.

⁷ On pense alors aux clowns de Rouault.

Dès lors, la question du Beau est remplacée par celle de la modernité, une modernité désormais pleinement assumée dont l'artiste devient le prophète, un prophète-saltimbanque. L'art doit alors, à la manière des numéros du cirque, *montrer*, non démontrer, proposer des images et un sens à recomposer, non imposer une signification ; il se pose alors en art spectaculaire – il doit être vu – : l'artiste revendique son statut de montreur, de saltimbanque, réintroduisant par là même le rôle du spectateur et la notion de populaire que l'élitisme du dandy romantique et le narcissisme du dandy décadent avaient peu à peu oubliés.

La matière propose alors de nouveaux codes pour un nouveau langage universel, pour un spectacle total : langage du corps et des couleurs, syntaxe des gestes ou des lignes, rythme des images disent le mouvement, le danger du monde moderne. Car, cet art qui se réclame du cirque s'ancre, comme lui, dans la vie ; comme lui, il crée le mouvement et l'exploite ; comme lui, il a partie liée avec le danger et la mort⁸ ; comme lui, il est un art d'investigation ; la toile, la feuille – dans une moindre mesure –, la partition ou la scène, s'assimilent à la piste circulaire en devenant lieux de tentatives, lieux de péril et d'exposition.

⁸ Ce lien avec la mort et la cruauté est, me semble-t-il, le seul lien que la littérature conserve encore avec le cirque.



En un siècle donc, le saltimbanque, simple double littéraire et distancé du poète, prend la place de l'artiste. Le saltimbanque n'est plus une création poétique, il devient un être de chair et de sang, il est celui qui crée. Mais, son art est fait pour être vu non pour être lu, pour être perçu non compris : de là sans doute la désaffection des écrivains du milieu du XX^e siècle pour le thème des saltimbanques. Littérature et cinéma, à quelques rares exceptions près, n'en proposent que des transcriptions linéaires ou narratives ; or, l'art du saltimbanque est un art fragmentaire : arts plastiques et arts du spectacle – au moment où cirque et théâtre se rejoignent – prennent donc le relais, dans cette tentative pour dire, à la façon du cirque, la réalité et la matérialité du monde qui nous entoure.

Un itinéraire s'achève donc qui va de la représentation à l'abstraction. Mais, à l'abstraction de l'allégorie succède l'abstraction de la chair ; animalité du mouvement, instinct retrouvé, le cirque ne représente pas, il est le réel, il est la vie.

L'art suivra donc la voie du cirque et du music-hall, les artistes celle du jongleur, de l'acrobate ou du clown.



Il me semble que cette conception de l'artiste/saltimbanque est celle dont a hérité notre monde moderne. Depuis les années 70, les investigations des plasticiens et des troupes de théâtre, approfondissent cette voie du *spectaculaire* : happenings, performances de plasticiens... changent radicalement le rapport de l'art au cirque qui cesse, grâce à eux, d'être le simple terrain d'exploits clinquants et futiles pour devenir un lieu de création personnel et original. Si les artistes ne représentent plus le cirque, ne l'imitent plus, c'est parce qu'ils *font du cirque*, ils le créent.

Le Cirque Nouveau⁹ devient ainsi un art à part entière, au même titre que la danse, le théâtre ou les arts plastiques, au sens où c'est désormais sur la piste, et non plus sur la feuille blanche, sur la toile ou sur la scène, que se crée l'événement artistique.

⁹ Le Cirque Nouveau est, selon l'expression de Yan Ciret, *Art Press* n° 20, cette *forme mutante* du cirque qui allie les techniques traditionnelles des arts de la piste à celles des autres arts, danse, littérature, arts plastiques... Il apparaît en France dans les années 1980.

L'outil n'est plus la plume, le pinceau, il est avant tout un corps. Et cette reconquête de la chair n'est pas seulement physique comme elle l'est, me semble-t-il, dans le cirque traditionnel ; elle obéit à un processus d'investigation réfléchi. Il me semble que ce Cirque Nouveau doit beaucoup à l'Esprit Nouveau et à l'Avant-garde du début du siècle. Se rejoue actuellement, selon un schéma inverse, ce qui se jouait en littérature, au siècle dernier ; l'art empruntait au cirque et à la vie ; c'est au cirque d'emprunter désormais aux autres arts et au monde moderne, de devenir cet art hybride capable d'intégrer tous les autres¹⁰, sans dédaigner toutefois les techniques traditionnelles comme l'acrobatie ni les plus modernes comme la vidéo.

Parce qu'il emprunte aux autres arts, le Cirque Nouveau semble avoir réalisé le rêve de spectacle total et universel de *Parade* ; parce que son langage est fragmentaire, il donne des clés immédiates pour comprendre le monde – il renoue en cela, me semble-t-il, avec le sens profond des Mystères du Moyen Age ; parce qu'il parle par images, il s'adresse à tous.

¹⁰ *Que CirQue*, Nadj ou Découfflé possèdent une formation pluridisciplinaire et mêlent avec bonheur la danse à l'acrobatie, la poésie de l'image à l'exploit physique ; chez Archaos, ce sont l'image et la technique qui sont récupérées, au Cirque Baroque ce sera le récit littéraire : leur spectacle *Candides* est ainsi une mise en images du conte de Voltaire. Annexe 74.

En 1970, Starobinski terminait son ouvrage par ces quelques mots :

« Car la fonction du clown telle que je viens de la décrire, présuppose l'existence d'une société organiquement structurée à laquelle il est possible d'apporter la contradiction, sous une autre forme et un déguisement institutionnels. Quand l'ordre social se dissout, la présence du clown s'atténue sur la scène ou sur la toile ; mais le clown descend alors dans la rue : c'est chacun de nous. Il n'y a plus de limites, donc plus de franchissement.

Subsiste la dérision. »¹¹

En cette fin de siècle, il me semble au contraire que l'artiste/saltimbanque est train de renouer avec le rôle politique et poétique que le début du siècle lui avait assigné :

« J'ai mieux aimé donner libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature, fantaisie, qui, selon les jours se manifeste avec plus ou moins de mélancolie, de satire et de lyrisme, mais toujours, et autant qu'il m'est possible avec un

¹¹ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 144.

bon sens où il y a assez de nouveauté pour qu'il puisse choquer et indigner, mais qui apparaîtra aux gens de bonne foi. »¹²

Son rôle – il est vrai – n'est plus celui du contradicteur mais celui du *moniteur* : sa poésie est une poésie qui parle aux hommes de leur monde, une poésie du geste et de l'image, une poésie que n'aurait pas reniée l'Esprit Nouveau.



¹² APOLLINAIRE, *Préface* à la pièce de théâtre *Les Mamelles de Tirésias*, op. cit., p. 866.

ANNEXES

Figure de l'artiste	Temps	Espace	Mouvement	Couleurs	Corps	Dialectique vie/mort	Parole	Rire	Masque	Famille
Le bouffon hugolien/ L'acrobate de Banville	Nostalgie d'un passé créatif: mélancolie	L'espace du cirque s'élargit aux hauteurs du ciel.	L'envol de l'acrobate correspond à un mouvement vertical ascendant.	Azur Bleu/blanc	Sublimé par l'exploit	L'élan de vie, élan créatif, domine ; la mort n'est qu'un risque	Prédominance d'une parole poétique toute puissante qui s'exprime par le lyrisme de la métaphore.	Ironie de l'artiste vis-à-vis des bourgeois et des philistins.	La grimace du bouffon romantique cache une nature noble. Saltimbanque = Prince déchu (comparaison)	Famille artistique recomposée
Le clown déchu	Nostalgie d'un passé créateur : le spleen est l'autre versant de l'idéal.	La rue et le sol coïncident avec un rétrécissement de l'espace.	La chute du clown correspond à un mouvement vertical descendant.	Noir /sombre	Affaissé et humilié	La mort menace sans cesse la création	La parole poétique est menacée d'aphasie.	La double ironie concerne les bourgeois et l'artiste lui-même	Janus : l'artiste conserve une distance avec le clown, même s'il se reconnaît en lui.	Opposition entre le foyer maternel rassurant et la famille du père liée à l'errance.
Pierrot décadent	Fin des temps : neurasthénie, névrose, folie	La collusion des lieux de représentation (foire, cirque, salon, scène) signale un espace fantasmatique.	Tourbillon, agitation, inversion	Noir & blanc	Il est détruit ou nié (monstres), il annonce aussi un autre mode d'expression. (pantomime)	La mort est omniprésente et fait l'objet de tous les fantasmes de déchéance et de décomposition.	La parole est morte : mutisme de la pantomime (langage des gestes) ou cacophonie de la foire.	Humour noir, fumisterie, fun, parodie.	Maquillage du mime (dandy) ; règne de l'artificiel. Le Pierrot est un double schizophrénique. Règne du poète-pitre.	Solitude de Pierrot, célibat.

	Temps	Espace	Mouvement	Couleurs	Corps	Dialectique vie/mort	Parole	Rire	Mas- que	Famille
Viveur lunaire de Laforgue	Fin des temps/ Temps de la prophétie : Fuite dans l'inconscient	Espace imaginaire poétique.	Laisser-aller, abandon, glissement, éparpillement mais aussi régression ad utero.	Absence de couleur : lumière de la lune.	Oublié, corps stérile. (lune)	Regressio ad utero et promesse d'une renaissance	Incohérente ou fantaisiste?	Ennui et dérision	Masque vide : Pierrot dévore le poète	Secte des blêmes
Paradis retrouvé	Eternité = temps de la prophétie temps du renouveau : Langueur	No man's land	Passage mouvement horizontal équilibre	Rose Pastels	Corps androgyne ou sanctifié, en harmonie avec âme	Passage entre vie et mort, entre divin et animal	Musique et corps	Superficialité revendiquée	Masques vides ou masques révélant l'humanité du clown	La famille du père coïncide avec celle de la mère.
Fantaisie populaire	Temps présent, temps modernes	L'espace est celui de l'œuvre qui s'assimile à la piste.	Le mouvement circulaire domine. (rapidité)	Couleurs vives, couleurs du cirque	Revendiqué non pour lui-même mais comme signe ou rouage d'une mécanique.	Vie (mort intégrée à la vie)	Langage du corps assumé : langage plastique ou langage de l'acteur.	fantaisie	L'artiste est un saltimbanque. Le saltimbanque est un artiste	Rêve d'un spectacle qui rassemblerait tous les arts.

ANNEXE 0 : Tableau retraçant l'évolution des principaux thèmes.

ANNEXES

1 & 2



Spectacle forain de Vasilij
PEROV, XIX^e siècle,
Galerie Tétrjakov, Moscou.

*La Diseuse de bonne
aventure* de Claude
BONNEFOND, 1831,
huile sur bois, 66 x 75
cm, Musée national du
château de Compiègne



ANNEXE 3



*Les Roulottes ou Campement de
bohémiens / Etude d'une halte de
forains (détail), 1888, Musée du
Louvre, Paris.*

ANNEXE 4



Gilles de Jean-Antoine
WATTEAU, 1718-1720,
huile, 184,5 x 149,5 cm,
Louvre, Paris

ANNEXE 5



Le Clown d'Auguste
RENOIR, huile sur toile,
1868. - 192 x 128 cm.
Rijksmuseum Kröller-
Muller, Otterlo.

Au Cirque Fernando
d'Auguste RENOIR, huile
sur toile,
1879. - 131,5 x 99,5 cm.
Art Institute of Chicago,
Mr and Mrs Potter
collection.



ANNEXES 6 & 7



Le Cirque ambulat
de Charles-Edouard
Elmerich (1813-
1889), collection
particulière

L'Amateur de cirque de
James TISSOT, XIX^e siècle,
Museum of fine art, Boston



ANNEXE 8



Le Cirque ambulante de Jean
HAIER, 1882, Musée de la ville
de Munich

ANNEXE 9



Miss Lala au cirque Fernando de
Hilaire-Germain-Edgar
DEGAS, vers 1879, 117 x 77,5
cm, Londres, National Gallery

ANNEXE 10



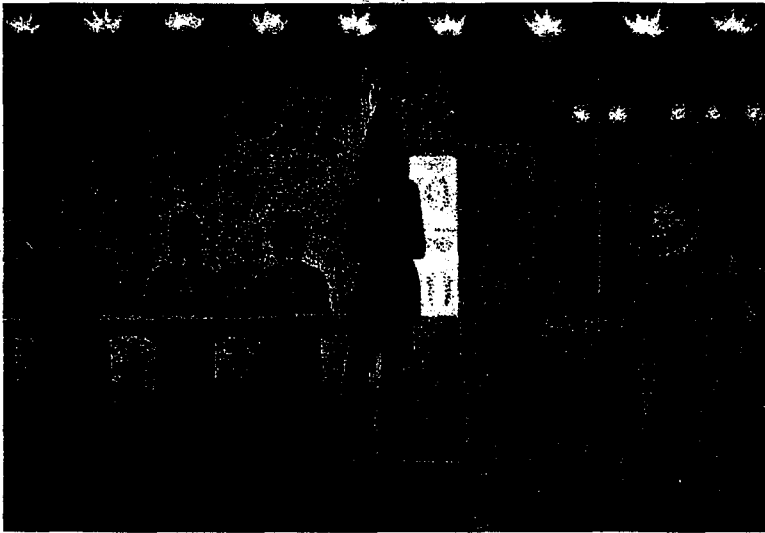
*Le Cirque de G.P. SEURAT, 1890-91, huile,
185,5 x 152,5 cm, Musée d'Orsay, PARIS*

ANNEXE 11



Les Saltimbanques de
Gustave DORE, 1874,
huile, Musée Bourgoin,
Clermont-Ferrand.

ANNEXE 12



Parade de Georges-Pierre
SEURAT 1887-1888,
huile, 99,7 x 149,9 cm,
Metropolitan Museum of
Art, New York.



Le Chahut de G. P.
Seurat, 1889-1890,
huile, 169,1 x 141 cm,
Otterlo, Rijksmuseum
Kröller-Müller.

ANNEXE 13



Les Saltimbanques
d'Honoré DAUMIER,
vers 1866-67, fusain,
plume, lavis, aquarelle et
crayon Conté, 33,5 x
39,2 cm, Londres, The
Victoria and Albert
Museum



La Parade d'Honoré
DAUMIER, vers 1865-66,
fusain, plume, lavis,
aquarelle, gouache et crayon
Conté, 44 x 33,4 cm,
Collection particulière.



Déplacement de saltimbanques
d'Honoré DAUMIER, vers 1866-
67, fusain, lavis, aquarelle et
crayon Conté, 36 x 27,1 cm,
Hartford, Wadsworth Atheneum.

ANNEXE 14



*Parade de
saltimbanques*
d'Honoré
DAUMIER, 1860-
64, huile, 25 x 33
cm, collection
particulière



La Parade d'Honoré DAUMIER, vers 1865,
plume, encre, aquarelle, sanguine, lavis gris,
pierre noire, 27 x 36,8 cm, Paris, Musée du
Louvre.

ANNEXE 15

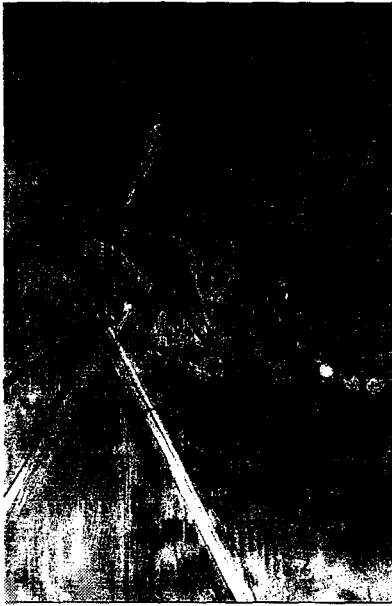


Le Lutteur d'Honoré
DAUMIER, vers 1852-
53, huile, 42 x 27,5 cm,
Copenhague,
Ordrupgaard.



*Hercule de foire ou Une Parade de
saltimbanques d'Honoré*
DAUMIER, vers 1865-67, huile,
Washington, The Philips
Collection.

ANNEXE 16



La Danseuse de corde
d'Henri de
TOULOUSE-
LAUTREC, 1899,
crayons, 35 x 25 cm,
collection particulière



*Ballet de TOULOUSE-
LAUTREC, 1899, crayons,
pastel, aquarelle, 25 x 35,5 cm ,
USA, Collection Danforth.*

ANNEXE 17



L'Entrée en piste
d'Henri de
TOULOUSE-
LAUTREC, 1899,
crayons, pastel, 35,5 x
25 cm, collection
particulière

Cheval et singes dressés de
TOULOUSE-LAUTREC, 1899,
craies, gouache, 44 x 26,7 cm ,
USA, Collection particulière.



ANNEXE 18



Le Salut d'Henri de
TOULOUSE-
LAUTREC, 1899,
craies, crayons, 44 x
26,7 cm, Cambridge.



Travail de tapis de TOULOUSE-
LAUTREC, 1899, crayons et
pastel, 35,5 x 25 cm , USA,
Collection E. Marshall Field



Travail de l'ours au panneau de
TOULOUSE-LAUTREC, 1899,
crayons, 35 x 25 cm , USA,
Collection Edwin C. Vogel, New
York.



Le Rappel de TOULOUSE-LAUTREC, 1899,
crayons, 35,5 x 25 cm , collection particulière.

ANNEXE 19



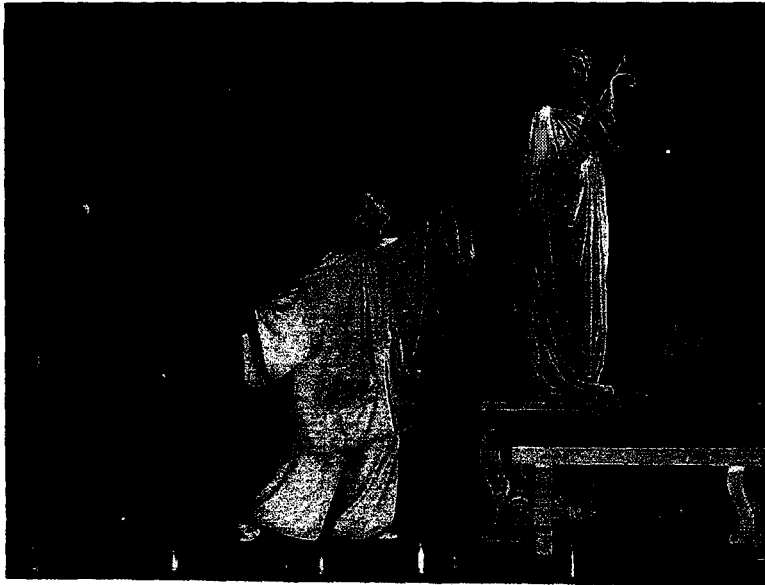
Au cirque Fernando : L'Ecuyère de
TOULOUSE-LAUTREC, 1888, huile, 100,3
x 161,3 cm, The Art Institute of Chicago.

ANNEXE 20



La Clownesse CHA-U-KAO de TOULOUSE-LAUTREC, 1896, lithographie, 52 x 40,5 cm.

ANNEXE 21

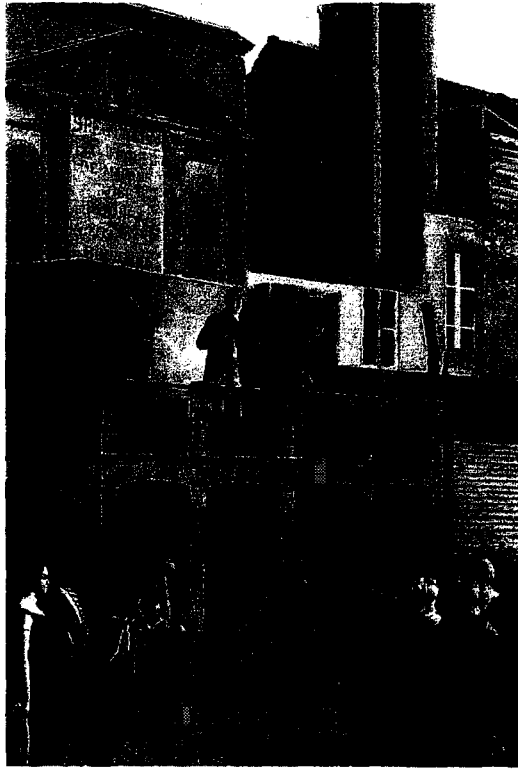


Les Enfants du Paradis
de MARCEL CARNE,
1945.

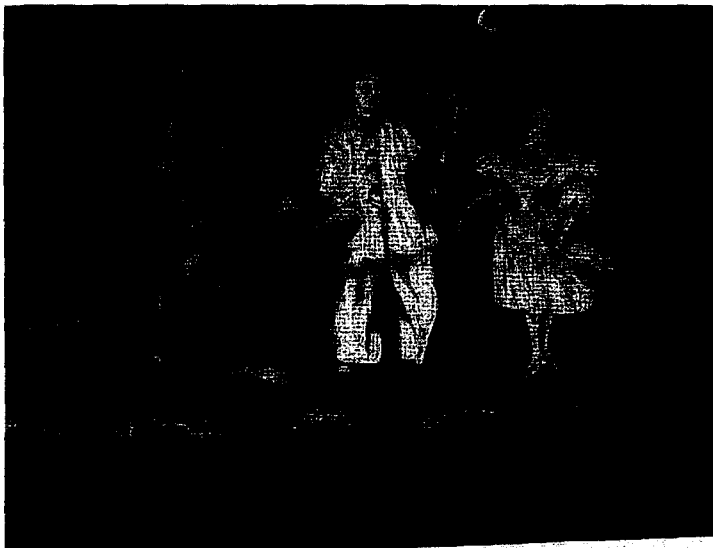


Le mime Jean-Baptiste
DEBUREAU (1796-
1846), créateur du Pierrot.
Lithographie de Delanois,
Bibliothèque de l'Arsenal,
Paris

ANNEXE 22



Le Boulevard du Temple,
ici la parade de Bobèche et
Galimâfré, Jean ROLLER,
vers 1820, Musée de la
ville de Paris.



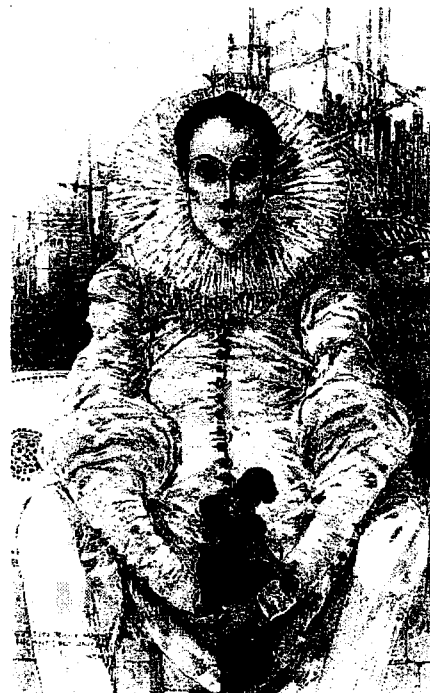
*Une Scène de pantomime. (Le
Mort vivant avec Debureau) de
Lucien LAPEYRE, 1832,
huile, Paris, BNF, collection
Farina.*

ANNEXE 23



Lui de G. A. MOSSA, aquarelle,
mine de plomb et gouache, 1906,
69 x 48, Nice, Musée des Beaux-
Arts.

Pierrot et sa poupée de G. A.
MOSSA, aquarelle, 1907.



ANNEXE 24



Marchande d'amour de G. A. MOSSA,
aquarelle, mine de plomb et encre, 1904, 47,5 x
70,5. Nice, Musée des Beaux-Arts.



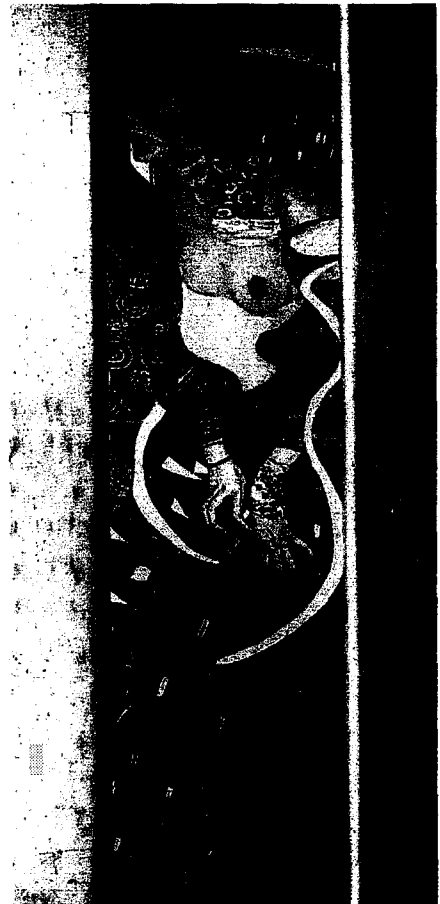
Photos extraites du film de
Max OPHULS, *Lola
Montès*, 1955, Ph. K.
Vogelman, BIFI.



ANNEXE 25



La Danse de Salomé
d'Aubrey BEARDSLEY,
1893, dessin à l'encre,
22,5 x 17 cm, Fogg Art
Museum, Cambridge.



Judith II (Salomé) de
Gustav KLIMT, 1909,
huile, 178 x 76 cm,
Galeria d'Arte Moderna,
Venise.



L'Art ou Le Sphinx ou Les Caresses de
Fernand KHNOPIFF, huile, 50 x 150
cm, Musée Royaux des Beaux-Arts,
Bruxelles.

ANNEXE 26



Pornokratès de Félicien
ROPS, 1878, aquarelle,
pastel et gouache, 69 x 45
cm, collection particulière.

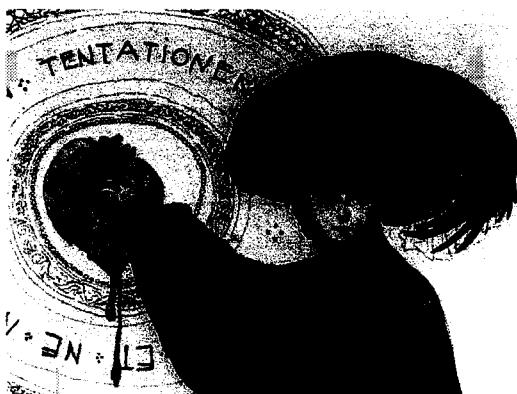
ANNEXE 27



Samson et Dalila de G.
A. MOSSA, huile sur
toile, 1906, 90 x 65,
Collection particulière.



La Sirène repue de G.
A. MOSSA, huile sur
toile, 1906, 81 x 54,
Nice, Musée des Beaux
Arts.



*Et ne nos inducas in
tentationem* de G. A.
MOSSA, aquarelle, mine
de plomb et encre 1906,
49,5 x 33,5, Nice, Musée
des Beaux Arts.



Judith et Holoferne de G.
A. MOSSA, aquarelle,
mine de plomb et dorure
1904, 32 x 50, Nice,
Musée des Beaux Arts.



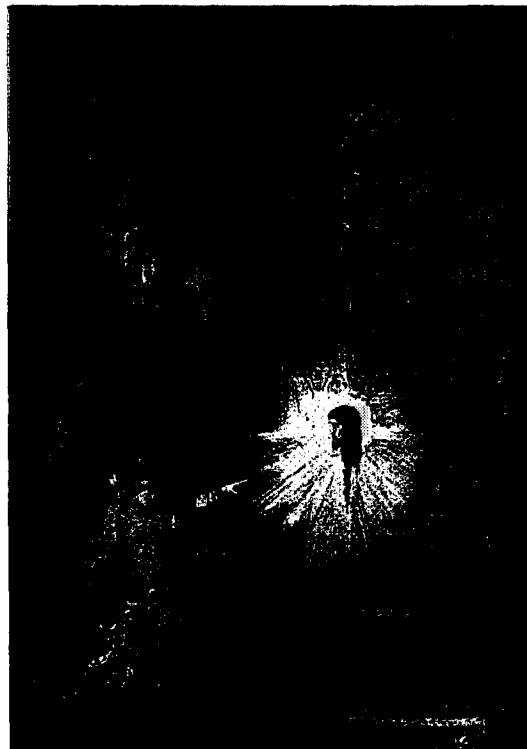
Salomé : le goût du sang
de G. A. MOSSA,
aquarelle, mine de plomb
et encre 1904, 50 x 34,
Collection particulière.

ANNEXE 28



Le Pantin d'Angel
ZARRAGA, 1913.

L'Apparition de Gustave
MOREAU, huile, 1876,
142 x 103 cm, Musée
Gustave Moreau, Paris.



ANNEXE 29



— D'après le nouveau règlement, m'est avis que la particulière ferait une chouette cantinière.

*Militaires et femme à
barbe*, dessin, 1886,
Bibliothèque historique
de la ville de Paris

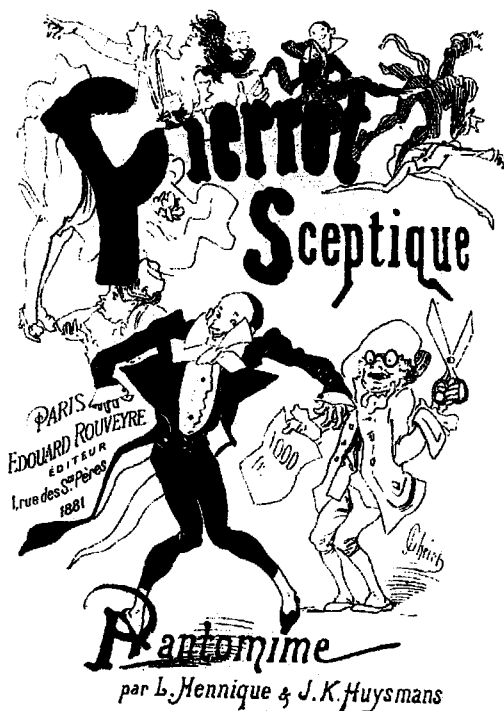


Pierrot (JACQUELUX) 1927-
1929).



Louise Brooks qui
donna ses traits au
célèbre personnage de
Loulou dans le film
éponyme de Pabst
(1929) joue ici dans *A
girl in every port* (1928)
de Howard Hawks.

ANNEXE 30



Couverture pour *Pierrot sceptique* (1881) de Hennique et Huysmans, par Jules CHERET.

ANNEXE 31



Pierrot dans la publicité ; affiches du début du siècle, collection Bibliothèque Forney et Labbé, respectivement.



Debureau dans la pantomime : Le boeuf enragé de KOTRA, XIX^e siècle, terre cuite colorée, B.N.F., Collection Farina.

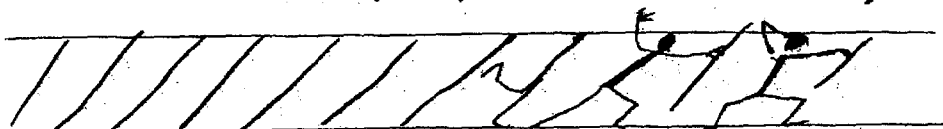
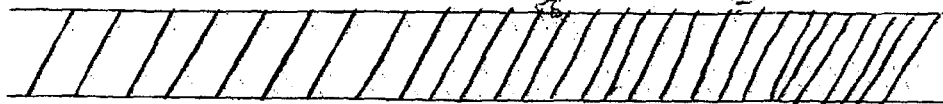
ANNEXE 32

Préface de l'auteur

à mon maître d'école

aaaaaa

bbbbbb



adolphe Willette 7.

Pauvre Pierrot (1882) d'Adolphe WILLETTE,
planche I, "Préface de l'auteur".

ANNEXE 33



Eloge de la folie de G. A.
MOSSA, huile sur toile, 1906,
116 x 76 cm, Collection
particulière.

Pierrot et la chimère de G. A.
MOSSA, aquarelle, mine de plomb et
dorure, 1906, 53 x 29 cm, Collection
particulière.

légende en bas à droite :

*“Par instants brille, et s’allonge, et
s’étale*

*Un spectre fait de grâce et de
splendeur.*

*A sa rêveuse ALLURE orientale,
Quand il atteint sa totale grandeur,
Je reconnais ma belle visiteuse
C’est elle ! Sombre et pourtant
lumineuse.”*

Baudelaire, *Spleen et Idéal*.



ANNEXE 34



Pierrot s'en va de G. A. MOSSA, huile sur toile,
1906, 80 x 65, Nice, Musée des Beaux-Arts.

ANNEXE 35

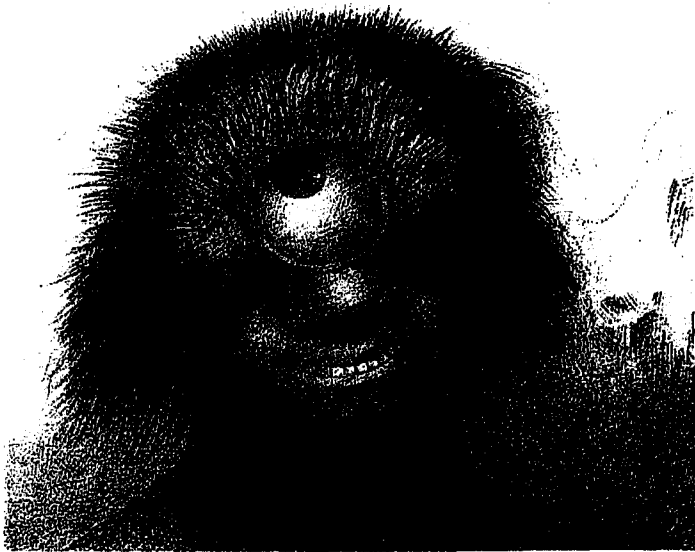


Tête sur tige, dit aussi La Fleur étrange ou La petite Soeur des pauvres, d'Odilon REDON, 40,2 x 33 cm, fusain, Museum of Art of Chicago, Chicago.

La Fleur du marécage, une tête humaine et triste, Hommage à Goya, planche II, 1885, d'Odilon REDON, lithographie sur Chine, 29 x 23,8 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



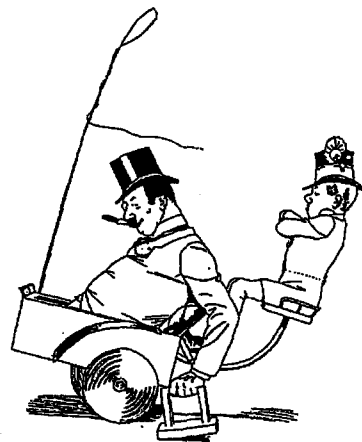
ANNEXE 36



*Le Polype difforme flottait
sur les rivages, sorte de
cyclope souriant et hideux,*
d'Odilon REDON, 1883,
lithographie, 21,3 x 20 cm,
Bibliothèque Nationale,
Paris.



La Femme à trois têtes,
gravure, La Nature, 1882,
Bibliothèque de la ville de
Paris.



"Cul-de-jatte", dessin pour
Mac-Nab d'Henri
GERBAULT, dans
*Nouvelles chansons du
Chat Noir*, 1891.

ANNEXE 37



*Le Mime Séverin en Pierrot pendu
dans la pantomime du Marchand
d'habits de Charles-Lucien
LEANDRE, 1896, lithographie,
B.N.F., collection Farina.*

ANNEXE 38



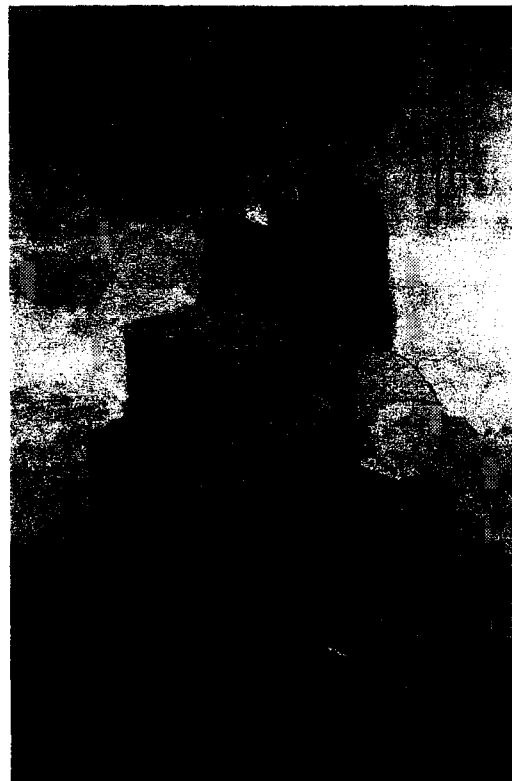
Christus de G. A. MOSSA, aquarelle, mine de plomb et encre, 1906, 64,5 x 44, Collection particulière.

ANNEXE 39



*Les Pauvres au bord de la
mer* de Pablo
PICASSO, 1905, huile, The
National Gallery of Art,
Washington.

Le Joueur d'orgue de Barbarie
de Pablo PICASSO, 1905,
gouache, Kunsthaus, Zurich



ANNEXE 40



*Famille d'acrobates avec
singe de Pablo*
PICASSO, 1905, gouache,
aquarelle et pastel, Göteborgs
Konstmuseum.

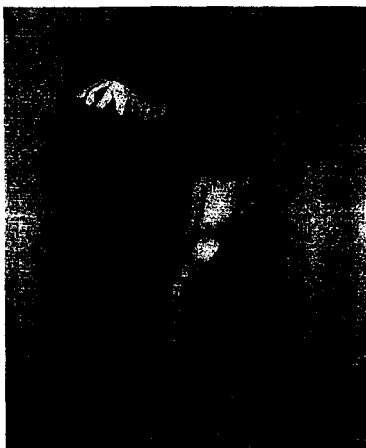


*Acrobate sur une boule de
Pablo PICASSO, 1905,
huile, Musée Pouchkine,
Moscou.*

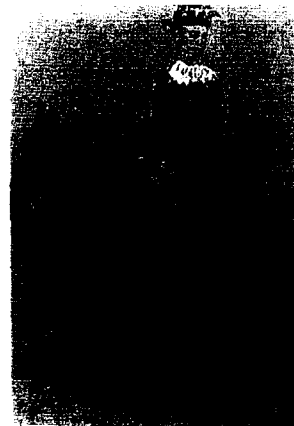
ANNEXE 41



Famille d'Arlequins ou *La Toilette de la mère* de Pablo PICASSO, 1905, gouache, et encre de chine, Collection privée.



Bouffon et jeune acrobate de Pablo PICASSO, 1905, fusain, pastel et aquarelle, The Baltimore Museum of Art, Baltimore.



Arlequin à cheval de Pablo PICASSO, 1905, huile, collection M & Mrs Paul Mellon.



ANNEXE 41

bis

La Funambule de Marie
LAURENCIN (1926),
aquarelle, Genève, Petit
Palais.



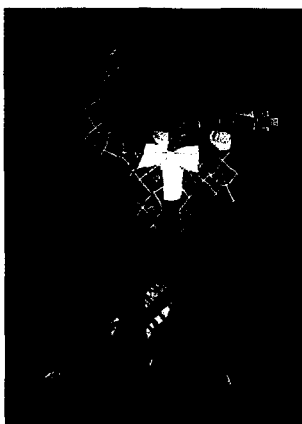
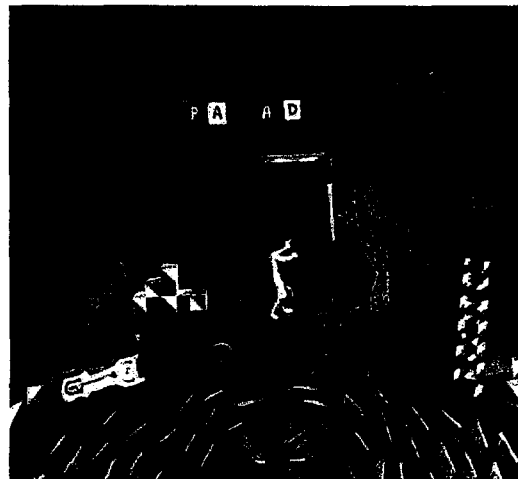
Les Bateleurs ou *Famille de saltimbanques* de Pablo
PICASSO, 1905, huile, Museum of French Art, New
York.

ANNEXE 42



Rideau de scène de *Parade* réalisé
par PICASSO, 1917

Projet de rideau de scène
réalisé par David
Hockney, 1980



Monsieur Loyal interprété par A.
Preljocaj, pour la première
représentation de *Parade* en
1992 à Avignon

ANNEXE 43



Novak et Oumanski, le cheval



Léon Woïzиковsky, le manager
français



Maria Chabelska, la
petite fille américaine



Statkiewicz, le manager
américain



ANNEXE 44

Nicolas Zverez, l'acrobate.



Costume de Pablo
PICASSO pour
l'acrobate

Costume d'Acrobate du ballet "PARADE"
Aquarelle de Picasso.



ANNEXE 45

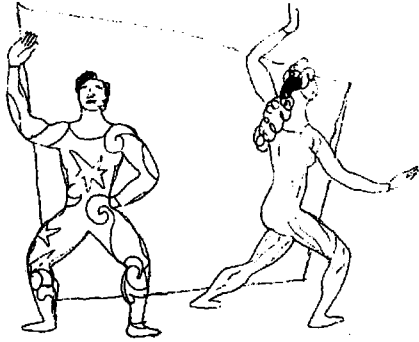
Leonide Massine, le
prestidigitateur chinois



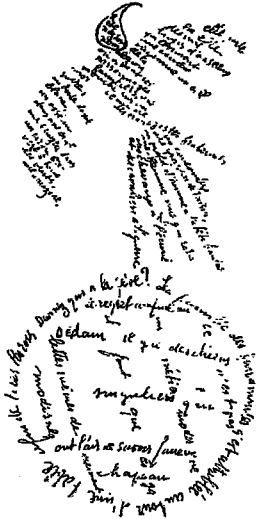
Costume de Pablo
PICASSO pour le
prestidigitateur chinois

Costume de Chinois du ballet "PARADE"
dessiné de Picasso

ANNEXE 46

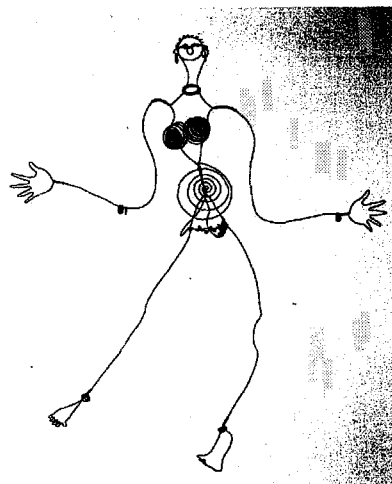


Les Acrobates de Jean COCTEAU, pendant une répétition de *Parade*, 1917, encre, collection particulière.



Calligramme (Irène Lagut) in *Poèmes retrouvés*, 1917.

Joséphine Baker d'Alexander CALDER, fil de fer, Centre Georges Pompidou, Paris.



ANNEXE 47



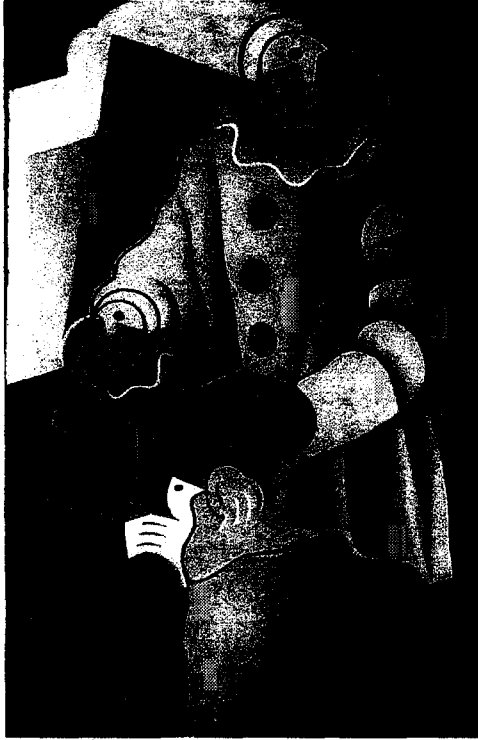
Arlequin et Pierrot d'André
DERAIN, huile sur toile,
1924, 175 x 175 cm,
Collection Jean Walther & Paul
Guillaume

Portrait de clown de Maurice
UTRILLO, 1921, huile.



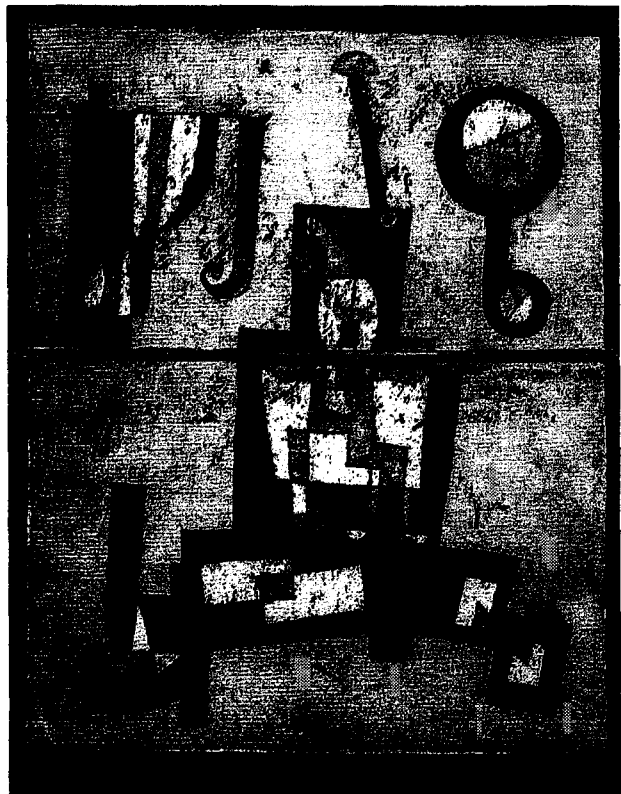
Arlequin de Pablo PICASSO,
1914.

ANNEXE 48



Les deux Pierrots de Juan
GRIS, 1922, huile, 100 x 65
cm, Galerie Louise Leiris,
Paris.

Pierrot prisonnier de Paul
KLEE, 1923, aquarelle et
huile, 40 x 30 cm, The Detroit
Institute of Art.



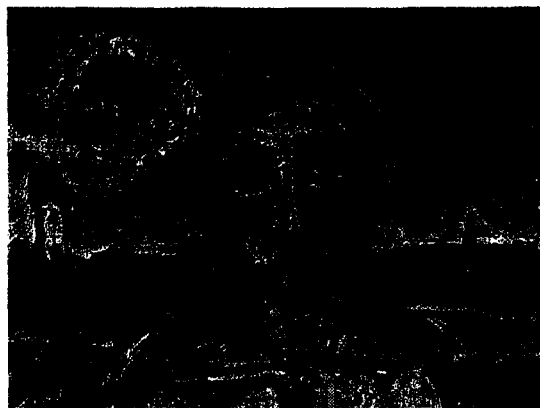
ANNEXE 49



Le vieux Clown au chien, Jean
ROUAULT, vers 1925, huile,
73 x 48 cm, collection
particulière, Suisse.



Pierrot aristocrate, Jean
ROUAULT, 1941, huile,
112,5 x 70,7 cm, collection
particulière, France.



Christ aux outrages, Jean
ROUAULT, 1942, huile,
105,5 x 75,5 cm, Stattsgalerie,
Stuttgart.

ANNEXE 50



"Qui ne se grime pas ?" Jean ROUAULT, 1923, planche gravée,
in *"Misere"*, 56,7 x 42,9 cm.

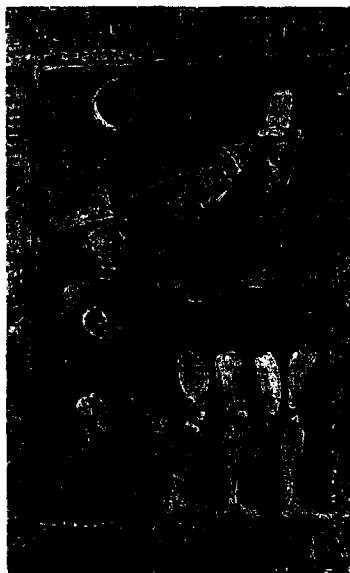
ANNEXE 51



Tête de Clown tragique, Jean ROUAULT, vers 1904, aquarelle et pastel, 37 x 26,5 cm, Kunsthaus, Zurich.



Pierrot de profil, Jean ROUAULT, 1932, huile, 64 x 46 cm, collection particulière, Suisse.



Le Clown blessé, Jean ROUAULT, 1932, huile, 200 x 120 cm, collection particulière, Paris.



Au Clair de la lune, Jean ROUAULT, 1948, huile, collection Ahrenberg, Stockholm.

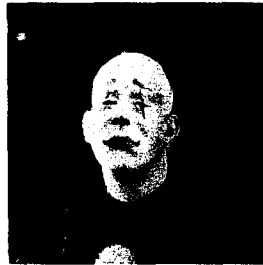


ANNEXE 52

Lon Chaney est
*Celui qui reçoit
des gifles de V.*
SEASTROM en
1924.



Gliutta Massina dans le
rôle de Gelsomina, dans *La
Strada* (1954) de Frederico
Fellini.



Les Clowns de FELLINI,
1970.



*Le Cirque de
CHAPLIN, 1928.*



Calvero dans Limelight
de CHAPLIN, 1952.

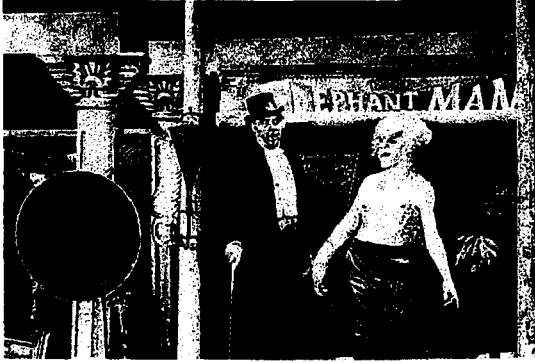
*Yoyo de Pierre
ETAIX, 1965.*



James Stewart dans *Sous le
plus grand Chapiteau du
monde* de C.B. De Mille,



ANNEXE 53



John, Elephant Man, et le bonimenteur, dans Elephant Man, 1980, David LYNCH.

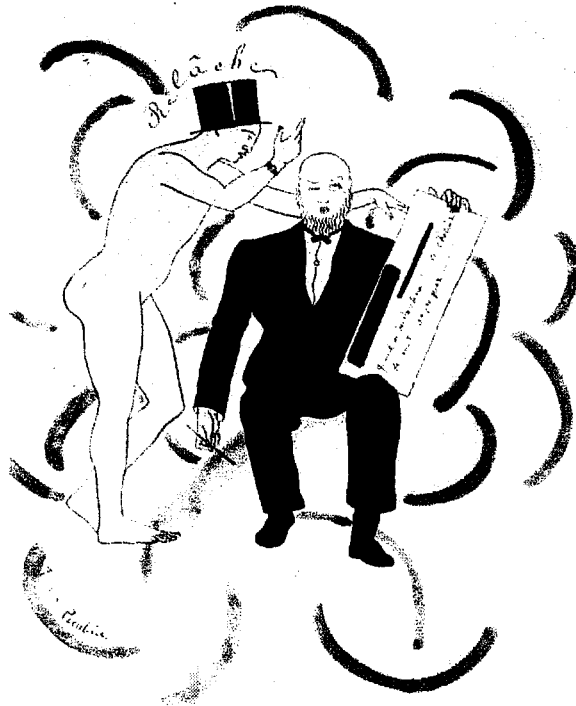


Cleo, oiseau de paradis et poule face au nain Hans, Freaks, 1932, T. BROWNING.



Le Clown et l'un des monstres dans Freaks de T. BROWNING, 1932.

ANNEXE 54



Affiche réalisée par
Francis PICABIA pour
Relâche, 1924.

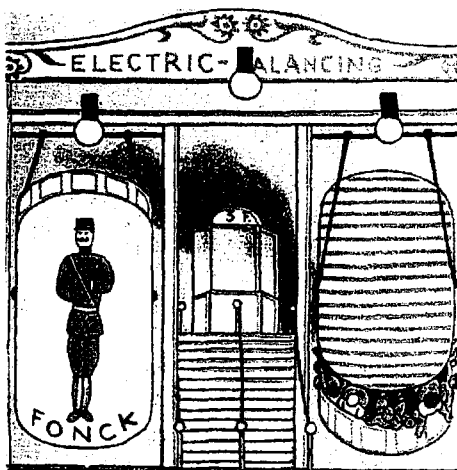


Projet pour l'affiche de
Carnaval réalisé par
Pablo PICASSO, fin
1899.

ANNEXE 55



Le Grand Tir Parisien.



Electric-balancing.

LA FEMME LA PLUS GRANDE
ET LA PLUS BELLE DU MONDE



Baraque des Phénomènes.

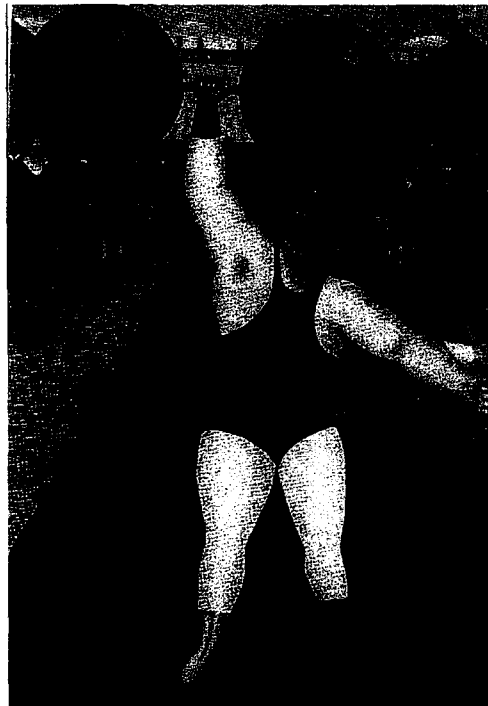
Lithographies de Lucien BOUCHER pour les *Boutiques*
de la foire de Mac Orlan. 1926, collection particulière.

ANNEXE 56



La Dompteuse de
FOUJITA (1930), huile,
Genève, Petit Palais.

L'Athlète forain de
BOMBOIS, vers 1930.



ANNEXE 57



*L'Acrobate, Marc CHAGALL,
1914, huile, 42,4 x 33 cm,
Buffalo, Albright-Knox Art
Gallery.*



*Le Jongleur, Marc
CHAGALL, 1943, huile,
109 x 79 cm, The Art
Institute, Chicago.*



*Esquisse pour l'Introduction au théâtre d'art juif,
Marc CHAGALL, 1920, crayon, gouache,
17,5 x 48 cm, collection de l'artiste.*

ANNEXE 58



Le Cheval de Cirque, Marc CHAGALL, 1964,
gouache sur papier, 49,4 x 61,8 cm, collection
particulière, New York.

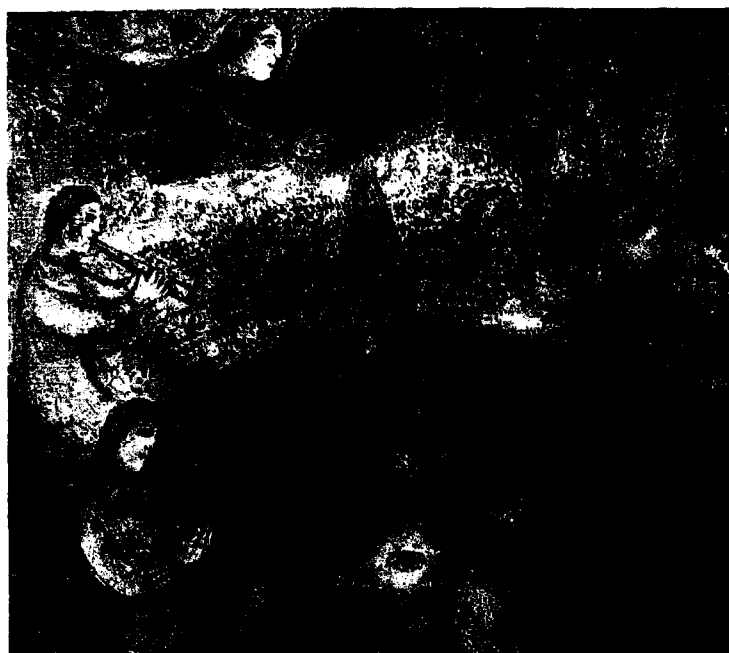


Le Cirque, Marc CHAGALL, 1962, huile, 41 x 53 cm,
collection particulière, New York.

ANNEXE 59



Le grand Cirque, Marc CHAGALL, 1948, huile, 170 x 160 cm, Pierre Matisse Gallery, New York.



La grande Parade, Marc CHAGALL, 1979-80, huile, 130 x 162 cm, Pierre Matisse Gallery, New York.

ANNEXES

60 & 61



La Vie, Marc CHAGALL, 1990, tapisserie
réalisée par Y. Cauquil-Prince, 361 x 485
cm, collection particulière.



Le grand Cirque, Marc CHAGALL, 1993,
tapisserie réalisée par Y. Cauquil-Prince, 300 x
600 cm, collection particulière.

ANNEXE 62



La Ballerine borgne de Kees
VAN DONGEN, 1905, huile
sur toile, 81 x 54 cm,
collection particulière.



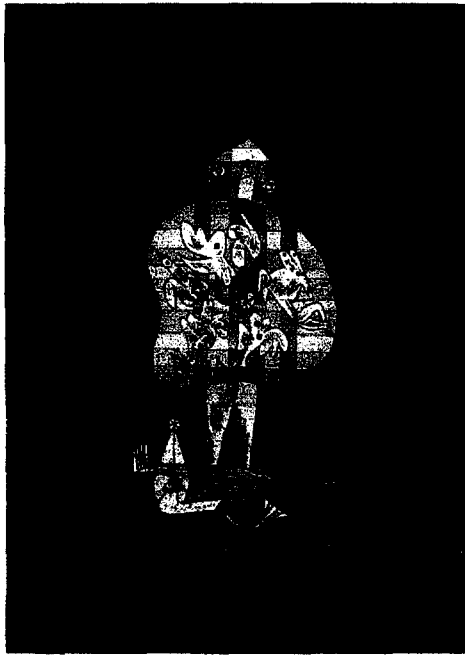
Ecuyères du cirque Médrano de Kees
VAN DONGEN, 1904, huile, 73 x 61
cm, collection particulière.



Le Clown rouge de Kees VAN
DONGEN, 1905, huile sur
toile, 74 x 60 cm, collection
particulière.

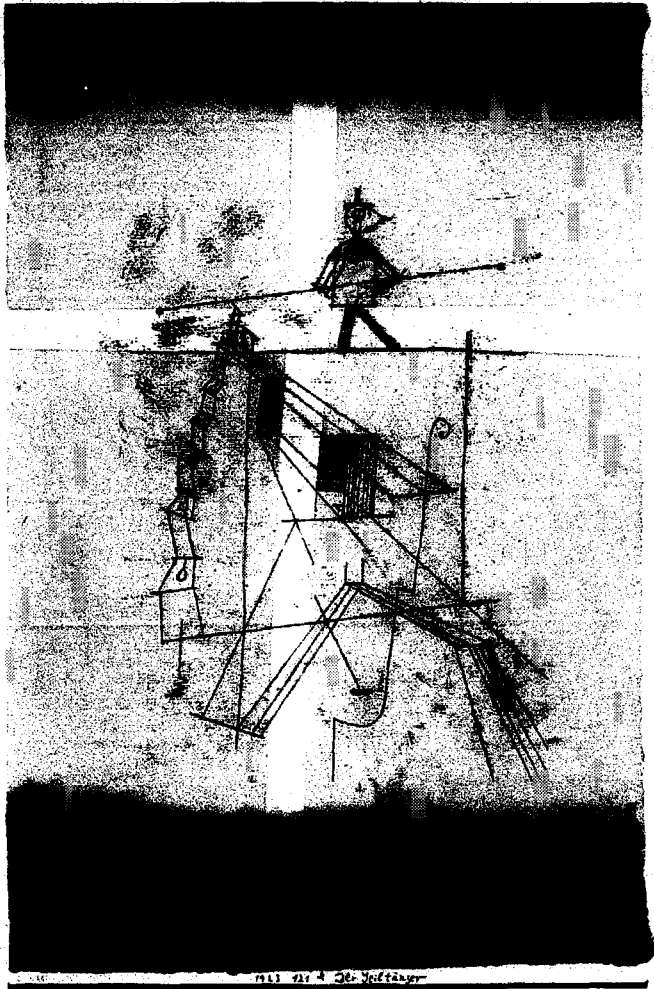


Le Clown de Kees VAN
DONGEN, 1905-07, huile
sur toile, 81 x 100 cm,
collection particulière.



ANNEXE 63

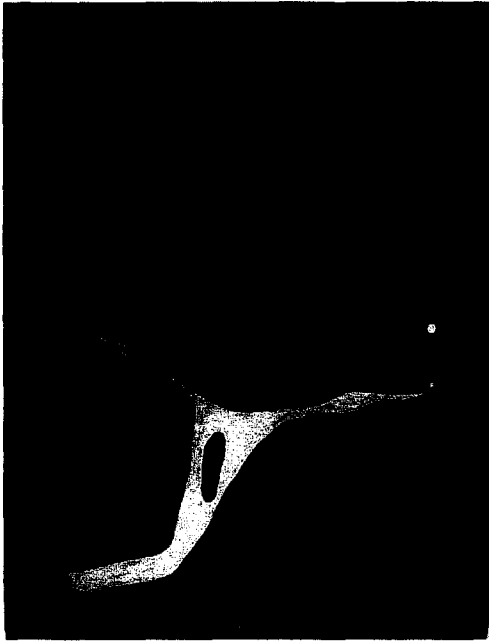
Ventriloque et crieur dans le désert de Paul KLEE, 1923, aquarelle et encre d'imprimerie, 38,7 x 27,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Portrait d'un acrobate de Paul KLEE, 1927, huile et collage sur carton, 63,2 x 40 cm, The Museum of Modern Art, New York.

L'Équilibriste de Paul KLEE, 1923, aquarelle, huile, crayon et encre de chine, 48,7 x 32,2 cm, Fondation Klee, Kunstmuseum, Berne.

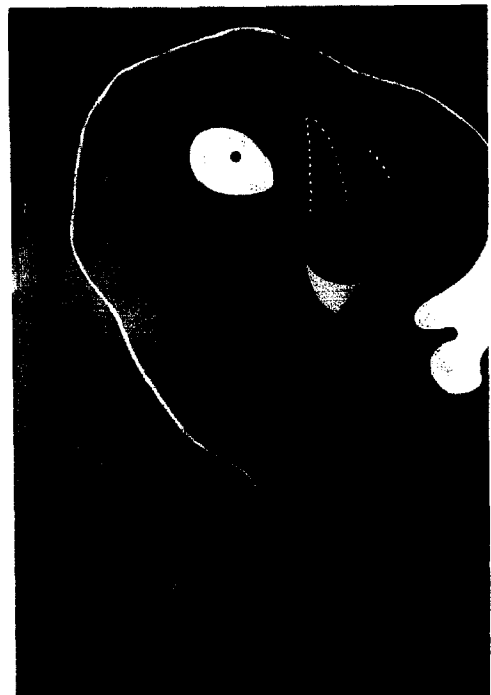
ANNEXE 64



Le Cheval de cirque, Joan
MIRO, 1927, huile, 130 x 97
cm, collection particulière.



Le Cirque, Joan MIRO, 1937,
huile, 121 x 91 cm, Meadows
Museum, Dallas.



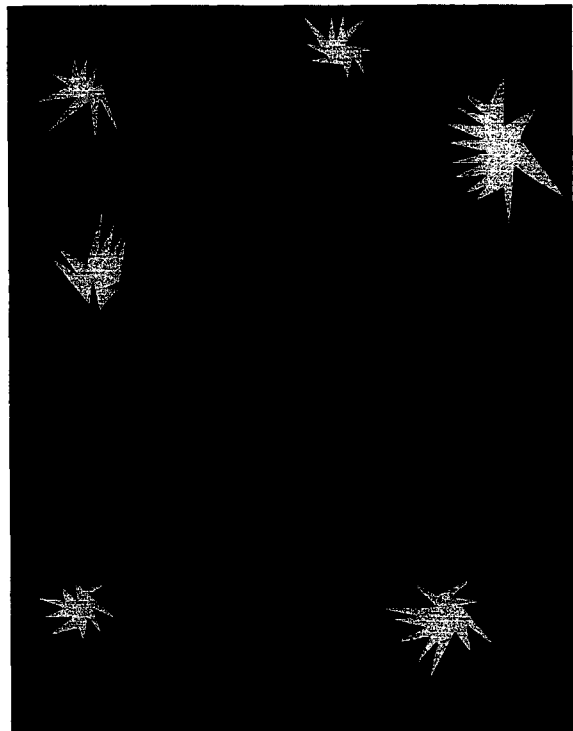
Peinture (Au Cirque) de Joan
MIRO, 1925, huile, 115,9 x
89 cm, collection Colin, New
York

ANNEXE 65

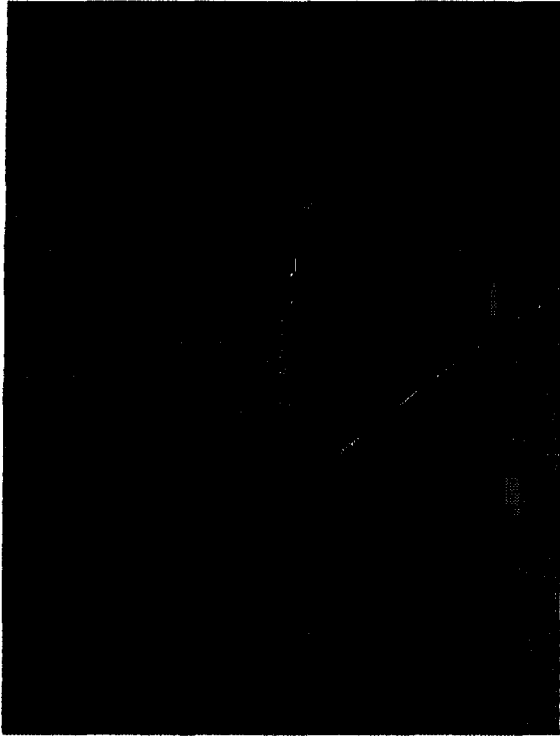


*Le Clown, Henri
MATISSE, 1947, Jazz.*

*Icare, Henri MATISSE,
1947, Jazz.*



ANNEXE 66



*Couteau de jet, Zande,
Zaire.*



*Le Lanceur de couteaux,
détail, Henri MATISSE,
1947, Jazz.*



*Le Lanceur de couteaux,
Henri MATISSE, 1947,
Jazz.*

ANNEXE 67



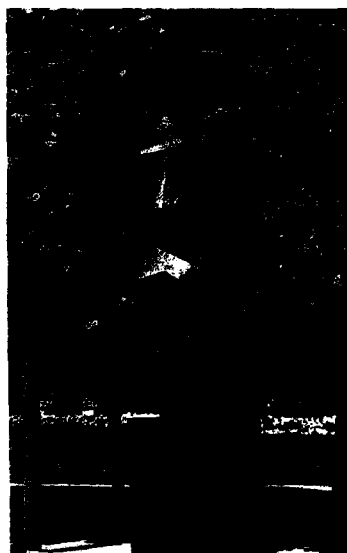
L'Acrobate à cheval,
Jacques LIPCHITZ,
1914, bronze.



Acrobate à la boule, Jacques
LIPCHITZ, 1926, bronze.

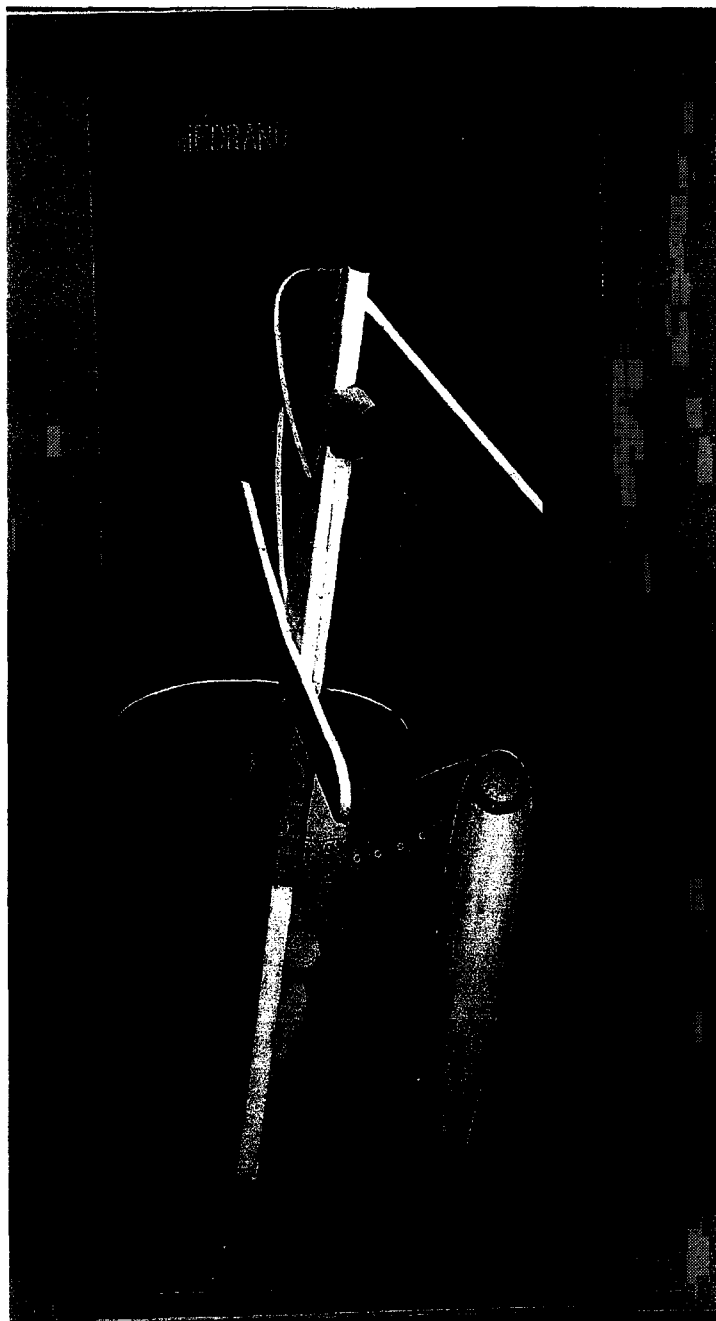


Scène de cirque; Jacques
LIPCHITZ, 1927, bronze.



Joie de vivre, Jacques
LIPCHITZ, 1927, bronze,
111,5 cm.

ANNEXE 68

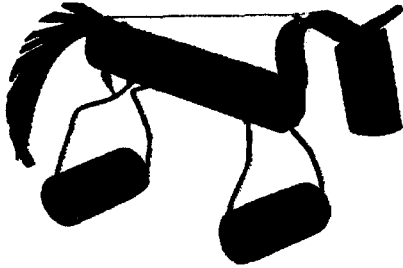


Médrano d'Alexandre Archipenko, 1914,
Métal, verre et bois polychrome, hauteur :
1,27 m, Guggenheim Museum, New York.

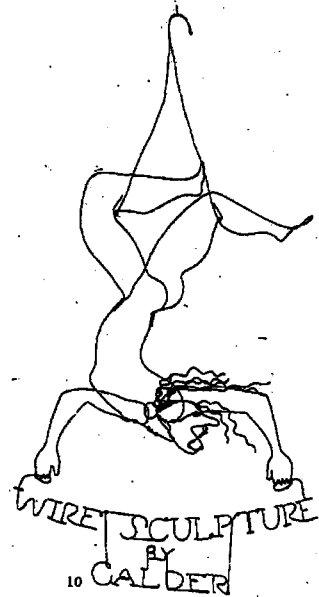


Le Clown d'Henri Laurens,
1915, bois collé peint, 53 x
29,5 x 23 cm, Moderna
Museet, Stockholm.

ANNEXE 69

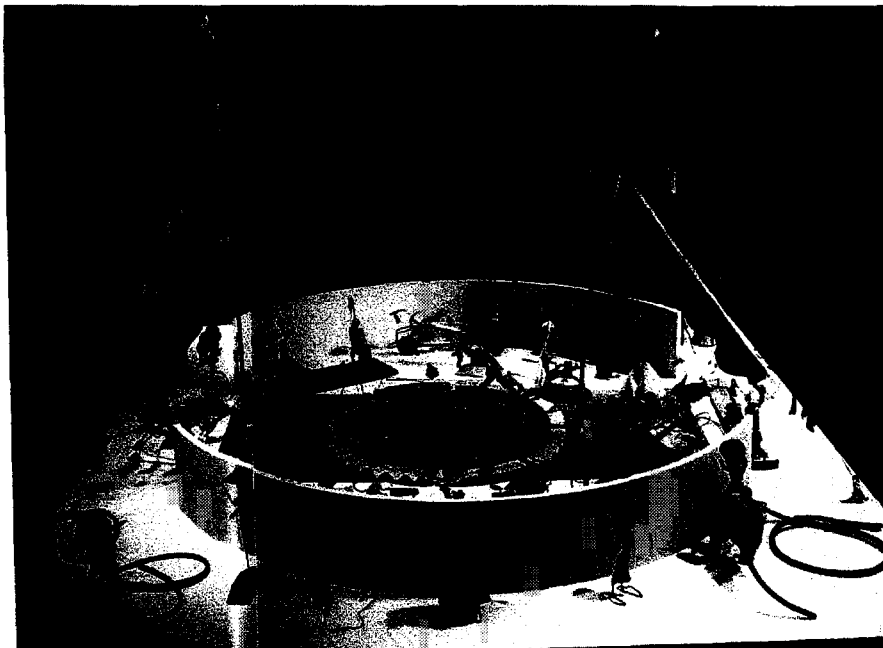


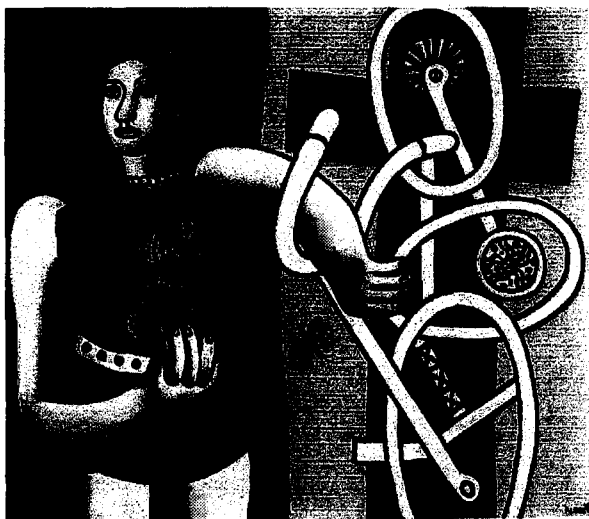
Le Cheval d'Alexandre
CALDER, vers 1960, bois,
ficelle et fer.



Wire sculpture d'Alexander
CALDER, 1926, collection
Withney, Museum of
American Art, New York

Le Cirque d'Alexandre CALDER, 1926-31, fil de fer, tissu et objets usés, 200 figurines, New York.





ANNEXE 70

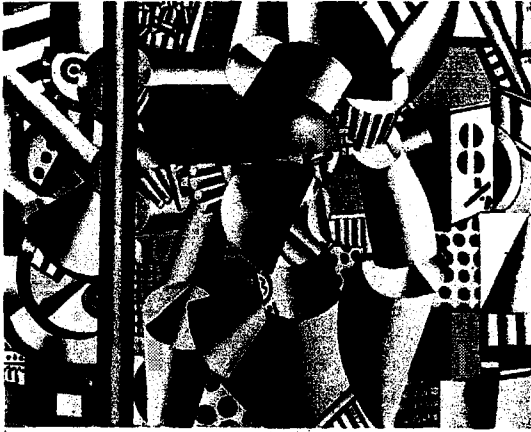
La grande Julie, Fernand
LEGER, 1945, huile,
111, 8 x 127,3 cm, The
Museum of Modern Art,
New York.

*L'Acrobate et sa
partenaire*, Fernand
LEGER, 1948, huile,
130 x 162 cm, Tate
Gallery, Londres.



Etude pour Le Cirque, textes
et lithographies de Fernand
LEGER, 1949.

ANNEXE 71

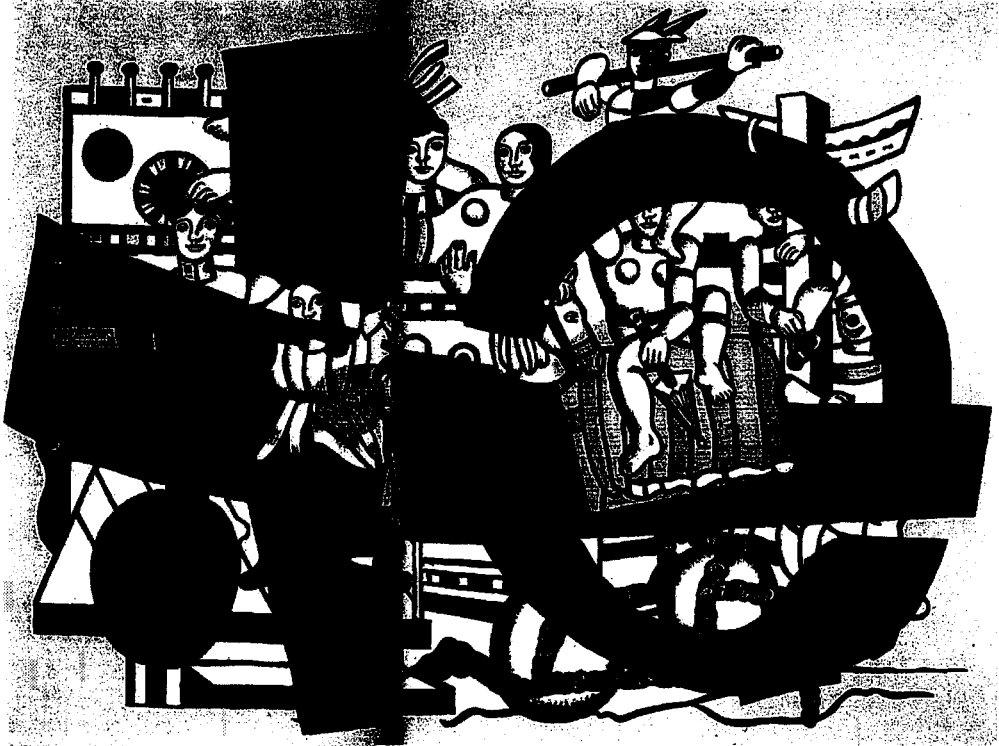


Le Cirque, Fernand
LEGER, 1918,
huile, 58 x 94,5 cm,
collection Léonce
Rosenberg.

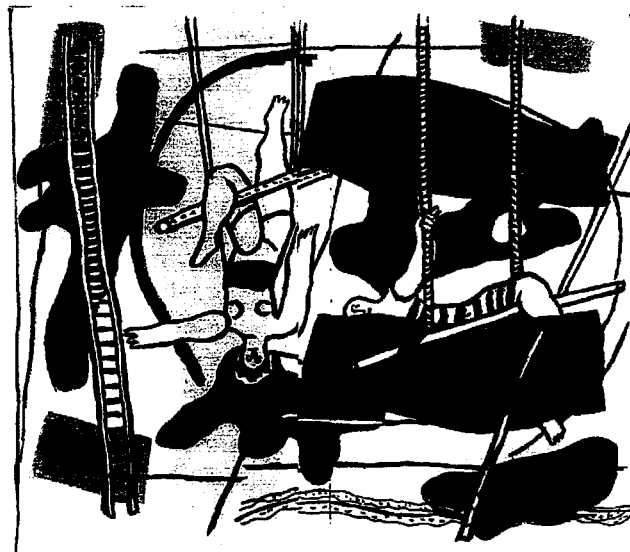


*Composition aux cinq
clowns*, Fernand LEGER,
1953, huile, collection
particulière.

ANNEXE 72



La grande Parade, Fernand LÉGER, 1954, huile, 299 x 400 cm, Guggenheim Museum, New York.

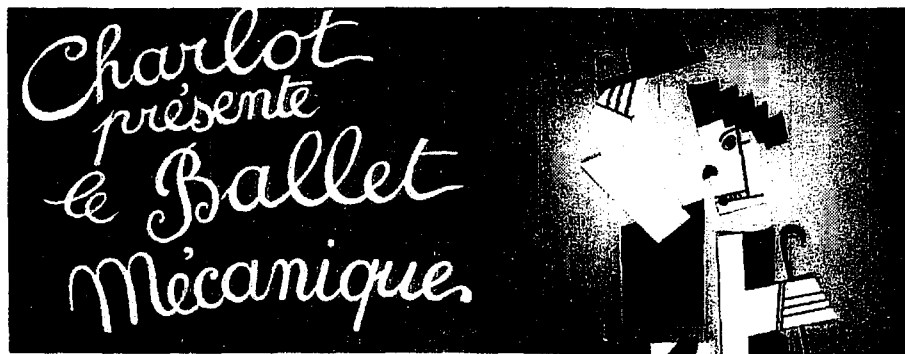


Étude pour Les Acrobates, Fernand LÉGER, gouache, Gard.

ANNEXE 73



Quand le cinéma était une attraction de foire, ici la parade de l'Alcazar Théâtre, 1896.

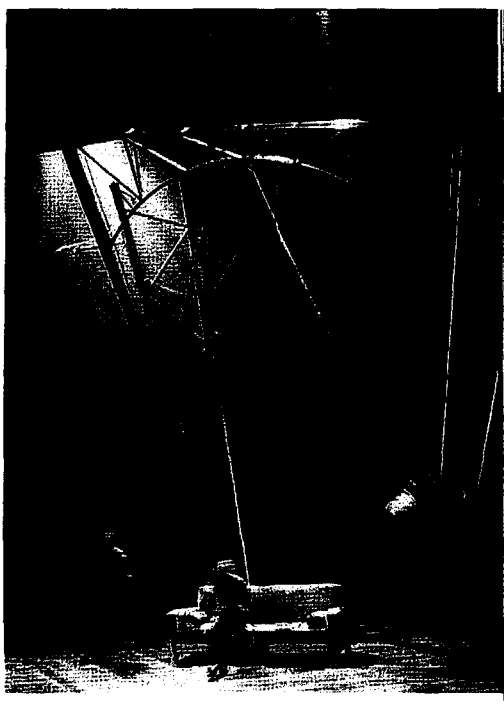


Le Ballet mécanique de F.
LEGER, 1924.

ANNEXE 74



Meyerhold dans le rôle d'un clown, *Les Acrobates*, 1903.



Philippe DECOUFLE,
Compagnie DCA "*Petites pièces
montées*"



Affiche du spectacle *QUE
CIRQUE*, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Les documents que j'ai utilisés dans ma recherche sont ici classés en quatre grandes parties. La première intitulée *CORPUS* contient les textes qui ont servi de matériau à l'étude. Ils sont classés, pour faciliter l'utilisation, selon le plan suivant :

- Œuvres complètes I.1
- Romans, contes et nouvelles I.2
- Poésie I.3
- Théâtre et pantomime I.4
- Autobiographies, correspondances, histoires des spectacles (avant 1930) & critiques (avant 1930) I.5
- Textes en langue étrangère I.6

La deuxième partie *TEXTES CRITIQUES* contient les références critiques qui concernent directement mon sujet : j'ai fait figurer toutes les références que j'ai trouvées au cours de mes recherches, même celles que je n'ai jamais pu obtenir. Ces références sont classées selon le plan suivant :

- Ouvrages et thèses II.1
- Articles II.2

- Ouvrages et articles sur l'histoire du cirque II.3
- Ouvrages et articles sur l'histoire des spectacles ou des divertissements II.4
- Ouvrages généraux II.5

La troisième partie intitulée *BIBLIO-ICONOGRAPHIE* comporte les titres de monographies ou de catalogues de peintres ou de sculpteurs qui ont servi à illustrer, au propre comme au figuré, mon texte. Chaque artiste ou courant est suivi des références utilisées.

La quatrième et dernière partie concerne la *FILMOGRAPHIE*. La filmographie du cirque est abondante ; beaucoup de films sont mineurs : le cirque n'est qu'un prétexte à une intrigue légère ou dramatique. Je ne cite donc ici que les films les plus connus ou ceux que je mentionne au cours de mon travail. Une filmographie exhaustive est disponible dans l'ouvrage de Paul ADRIAN, *Cirque au cinéma – cinéma au cirque* dont les références sont données en section II-3.



I – CORPUS

I – Œuvres complètes

APOLLINAIRE, Guillaume. – *Œuvres poétiques*. – Paris, Gallimard, 1965. – Edition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

APOLLINAIRE, Guillaume. – *Œuvres complètes en prose*. – Tomes I et II. – Paris, Gallimard, 1977 et 1991. – Edition établie et annotée par Michel Décaudin et Pierre Caizergues et Michel Décaudin, respectivement. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

BANVILLE, Théodore de. – *Œuvres complètes*. – Paris, Fasquelle, 1920. – rééd., Genève, Slatkine, 1972. – Contient *Les Cariatides, Les Folies nouvelles : prologue, Camées parisiens, Nouvelles Odes funambulesques*.

(BANVILLE, Théodore de. – *Les pauvres Saltimbanques*. – Paris, Lévy Frères, 1853.)

BAUDELAIRE, Charles. – *Œuvres complètes*. – Tomes I et II. – Paris, Gallimard, 1975-76. – Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

COCTEAU, Jean. – Œuvres poétiques complètes. – Paris, Gallimard, 1999. – Texte établi sous la direction de Michel Decaudin. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

FLAUBERT, Gustave. – Œuvres complètes. – Tomes I et II. – Paris, Seuil, 1964. – *L'Intégrale*.

FLAUBERT, Gustave. – Correspondance. – Tomes I, II & III. – Paris, Gallimard, 1973-80-91. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

FRANCE, Anatole. – Œuvres. – Paris, Gallimard, 1984. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

HUYSMANS, Joris Karl. – Œuvres complètes. – Tome V. – Editions Grès et Cie, 1928.

MALLARME, Stéphane. – Œuvres complètes. – Paris, Gallimard, 1945. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

MAUPASSANT, Guy de. – Œuvres complètes : contes et nouvelles. – Tomes I et II. – Paris, Gallimard, 1979. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

NOUVEAU, Germain. – Œuvres complètes. – Paris, Gallimard, 1980. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

PREVERT, Jacques. – Œuvres complètes. – Paris, Gallimard, 1993. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

QUENEAU, Raymond. – Œuvres complètes. – Paris, Gallimard, 1989. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

VALLES, Jules. – Œuvres. – Tome I – Paris, Gallimard, 1975. – Texte établi et annoté par Roger Bellet, *Bibliothèque de la Pléiade*.

VIGNY, Alfred de. – Œuvres complètes. Poésie & théâtre. – Paris, Gallimard, 1986.

2 – Romans, récits, contes

ADAM, Paul. – *Le Cul-de-jatte* in Le Thé chez Miranda. – Paris, Tresse et Stock, 1886.

ALAIN-FOURNIER. – Le Grand Meaulnes. – Paris, Fayard, 1971. – *Le Livre de Poche*.

BALZAC, Honoré de. – La Comédie humaine V. Etudes de mœurs ; scènes de la vie privée. – Paris, Gallimard, 1952. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

BALZAC, Honoré de. – La Recherche de l'Absolu. – Paris, Gallimard, 1976. – *Folio*.

CHAMPSAUR, Félicien. – Dinah Samuel. – Paris, Ollendorff, 1882.

CHAMPSAUR, Félicien. – Pierrot et sa conscience. Paris, Dentu, 1889.

CHAMPSAUR, Félicien. – Lulu (roman clownesque), Paris, Eugène Fasquelle, 1901.

CHAMPSAUR, Félicien. – Le Jazz des masques. – Paris, Querelle, 1928.

COLETTE. – L'Envers du Music-hall in Œuvres complètes. – Paris, Gallimard, 1986. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

DESNOYERS, Louis. – Les Aventures de Jean-Paul Choppart. – Paris, Hachette, 1962.

DIDEROT, Denis. – Le Neveu de Rameau. – Paris, Flammarion, 1983.

DOUCET, Jérôme. – La Genèse de Pierrot, conte blanc, in *Revue Illustrée*, XVII^e année, n^o 24, 1^o décembre 1902.

FARGUE, Léon-Paul. – Dîners de lune. – Paris, Gallimard, 1952.

GARY, Romain. – Les Enchanteurs. – Paris, Gallimard, 1973. – *Folio*.

GARY, Romain. – Vie et mort d'Emile Ajar. – Paris, Gallimard, 1981. – *Folio*.

GAUTIER, Théophile. – Le Capitaine Fracasse. – Paris, Garnier, 1980. – *Classiques Garnier*.

GAUTIER, Théophile. – Le Capitaine Fracasse. – Paris, Hachette, 1978. – Dessins de Gustave Doré. – *Collection Grandes Œuvres*.

GENET, Jean. – Le Funambule suivi de L'Enfant criminel. – Paris, L'Arbalète, 1958.

GONCOURT, Edmond de. – Les Frères Zemganno. – Napoli, Liguori Editore, Paris, A. G. Nizet, 1981.

HUGO, Victor. – Romans. – Tome I. – Paris, Seuil, 1961. – *L'Intégrale*.

HUGO, Victor. – L'Homme qui rit. – Tomes I et II – Paris, Garnier Flammarion, 1961.

HUYSMANS, Joris Karl. – A Rebours. – Paris, Gallimard, 1977. – *Folio*.

HUYSMANS, Joris Karl. – Les Sœurs Vatard. – Paris, G. Charpentier, 1879.

LORRAIN, Jean. – Histoires de masques. – Paris, C. Pirot, 1987.

LORRAIN, Jean. – Masques et fantômes. – Paris, UGE, 1974.

- LORRAIN, Jean. – *Quelques hommes*. – Paris, Librairie Nilsson, s.d. [1903].
- MAHALIN, Paul. – *Les Monstres de Paris*. – Paris, E. Dentu, 1880.
- MALOT, Hector. – *Romain Kalbris*. – Paris, Hachette, 1992.
- MALOT, Hector. – *Sans Famille*. – Paris, Hachette, 1978.
- MARGUERITTE, Paul. – *Tous quatre*. – Paris, Giraud, 1885.
- MAZEROY, René. – *La Dompteuse*. – Paris, A. Fayard, s.d. [1893].
- MORIN, Léon. – *Les Amours de Gilles*. – Paris, E. Kolb, 1889.
- MURGER, Henry. – *Scènes de la vie de bohême*. – Paris, Gallimard, 1988. - *Folio*.
- NERVAL, Gérard de. – *La Main enchantée* in *La Bohême galante*. – Paris, Edition Balzac, s.d., Editions d'Aujourd'hui, 1984, *Collection Les Introuvables*.
- RICHEPIN, Jean. – *Contes de la Décadence romaine*. – Paris, Bibliothèque-Chapentier, E. Fasquelle éditions, 1898. – réédités chez Séguiet, 1994.

RICHEPIN, Jean. – Truandailles. – Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

RIVIERE, Henri. – Pierrot. Caïn. – Paris, Hachette, 1860.

SAND, George. – Consuelo & La Comtesse de Rudolstadt. – Paris, Garnier, 1959. – *Classiques Garnier*.

STENDHAL. – Le Philtre, nouvelle. – Toulouse, Ombres, 1994. – *Petite Bibliothèque*.

SUE, Eugène. – Martin l'enfant trouvé ou les mémoires d'un valet de chambre. – Leipzig, Kollman, 1846-1847.

TALMEYR, Maurice. – Les Gens pourris. – Paris, Dentu, 1886.

VALLES, Jules. – L'Enfant. – Lausanne, Editions Rencontre Lausanne, 1970.

VALLES, Jules. – Le Bachelier géant. – Paris, Garnier Flammarion, 1970.

VERNE, Jules. – César Cascabel. – Lausanne, Editions Rencontre Lausanne, 1969.

VERON, Pierre. – Le Roman de la femme à barbe. – Paris, E. Dentu, 1863.

3 – Poésie

AUDIBERTI, Jacques. – Anges aux entrailles. – Paris, Gallimard, 1964. – *Poésie*.

AUDIBERTI, Jacques. – Poésies, 1934-43. – Paris, Gallimard, 1976.

BERTRAND, Aloysius. – Gaspard de la nuit. – Paris, Seuil, 1993.

CARCO, Francis. – La Bohême et mon cœur. – Paris, Albin-Michel, 1986.

CARCO, Francis. – Poèmes en prose. – Paris, Points et Contrepoints, 1948.

CAREME, Maurice. – A Cloche-pied. – Paris, Bourrelier et Colin, 1968.

CENDRARS, Blaise. – Du Monde entier. – Paris, Gallimard, 1947.

FARGUE, Léon-Paul. – Poésies. – Paris, Gallimard, 1964. – *Blanche*.

FLEURY, Albert. – Pierrot. – Paris, Mercure de France, 1898.

- FOLLAIN, Jean. – *Exister - Territoires*. – Paris, Gallimard, 1962.
- FOMBEURE, Maurice. – *Grenier des saisons*. – Paris, Seghers, 1942.
- FORT, Paul. – *Ballades françaises, choix 1897-1960*. – Paris, Flammarion, 1982.
- GAUTIER, Théophile. – *Emaux et camées, poèmes choisis*. – Paris, Garnier, 1954.
- GAUTIER, Théophile. – *Poésies complètes*. – Paris, Nizet, 1970.
- GIRAUD, Albert. – *Pierrot lunaire* in *Héros et Pierrots*. – Traduction allemande de Otto Erich Hartleben dont s'est inspiré Arnold Schönberg. – Paris, Fischbacher, 1898. – Réédition : Berlin, Sirene, 1991. *Illuminationen*.
- GLATIGNY, Albert. – *Poésies complètes*. – Paris, A. Lemerre, 1879.
- JACOB, Max. – *Les Pénitents en maillots roses* in *Ballades*. – Paris, Gallimard, 1991.
- LAFORGUE, Jules. – *L'Imitation de Notre Dame la Lune, Des Fleurs de bonne volonté, Les Complaintes et les premiers poèmes*. – Paris, Gallimard, 1970. – *Poésie*.

LORRAIN, Jean. – *Modernités*. – Paris, Giraud et Cie, 1885.

MAC ORLAN, Pierre. – *Poésies documentaires complètes*. Paris, 1954, Gallimard. – *Poésie*.

MAC ORLAN, Pierre. – *Boutiques de la foire*. – Paris, M. Seheur, s.d. [1926]. – Lithographies en couleurs de Lucien Boucher, textes de Mac Orlan.

MAC ORLAN, Pierre. – *Fêtes foraines*. – Paris, Hoëbecke, 1990. – Poèmes extraits des *Poésies documentaires complètes* et illustrés par les photographies de Marcel Bovis.

MARCENAC, Jean. – *Les petits Métiers*. – Paris, Editeurs Français Réunis, 1969.

MENDES, Catulle. – *Poésies nouvelles*. – Paris, Charpentier, 1892.

MICHAUX, Henri. – *Peintures & L'Espace du dedans* in *Œuvres complètes* (tome I). – Paris, Gallimard, 1998. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

NORGE. – *Le Funambule* in *Œuvres poétiques*. – Paris, Seghers, 1978.

PRIVAS, Xavier. – *Chansons chimériques*. – Paris, Ollendorff, 1897.

- PONGE, Francis. – Le Parti pris des choses. – Paris, Gallimard, 1926. – [*Le Gymnaste*].
- QUEVAL, Jean. – En Somme. – Paris, Gallimard, 1970.
- RENFER, Werner. – Jour et nuit in Œuvres de Werner Renfer. – Porrentruy, Société Jurassienne d'Emulation, 1958.
- RICHEPIN, Jean. – Types des fêtes foraines in Types de Paris, dessins de François Raffaëlli. – Paris, Plon, Nourrit et Cie, s.d. [1889].
- RIMBAUD, Arthur. – Poésies, Une saison en enfer, Illuminations. – Paris, Gallimard, 1965. – *Poésie*.
- RITSOS, Yannis. – La Sonate au clair de lune. – Paris, Seghers, 1956.
- RUELLE, Angelin. – A la Fête de Neuilly. – Paris, Léon Vanier, 1908.
- SAINT-MARTIN, Marcel. – L'Humour poétique. La Nef et chanson inédite.
- VALADE, Léon. – A mi-côte. – Paris, A. Lemerre, 1874.
- VERLAINE, Paul. – Fêtes galantes, Romances sans paroles. – Paris, Gallimard, 1970. – *Poésie*.
- VERLAINE, Paul. – La bonne Chanson, Jadis et naguère, Parallèlement. – Paris, Gallimard, 1979. – *Poésie*.

VITTA, Emile. – Farandole de Pierrots. Paris, Vanier, 1890.

VOIDIES, Jean-Pierre. – Par la Plume du ballon bleu. – Paris, Roger Maria, Editions Le Pavillon, 1975.

4 – Théâtre et pantomime

Pour une bibliographie plus complète des pantomimes, je renvoie aux ouvrages de Jacqueline Diot – pour l'époque de Debureau notamment – et Jean de Palacio – pour la Décadence –, cités en section II.1. Je n'ai fait figurer ici que celles qui sont mentionnées dans mon travail.

ALBERT-BIROT, Pierre. – L'Homme coupé en morceaux. – Rougerie, Mortemart, 1978.

BANVILLE, Théodore. – Le Baiser : comédie. – Paris, G. Charpentier, 1888.

CEARD, Henry. – L'héroïque Imposture. – Comédie fantaisiste en un acte et en vers. [Cahier manuscrit, de format 20 X 25,5, comportant 47 feuillets, avec repentirs et béquets. Manuscrit de travail, entièrement autographe et lourdement remanié, signé au début : Henry Céard 10, rue du Trésor.] – [Collection particulière]. – en annexe de Pierrot fin-de-siècle.

CHAMPFLEURY. – Pierrot valet de la mort. – Paris, Imprimerie de Gerdes, 1846.

CHAMPSAUR, Félicien. – Les Bohémiens. – Paris, Dentu, 1887.

CHAMPSAUR, Félicien. – Les Ereintés de la vie. – Paris, E. Dentu, 1888. – Pantomime en un acte illustrée par Henry Gerbault.

CHAMPSAUR, Félicien. – Les Noces du rêve. – Paris, Ferenczi, s.d. [1927].

DOUCET, Jérôme. – Notre ami Pierrot : une douzaine de pantomimes. – Paris, Ollendorff, 1897.

DOUCET, Jérôme. – La Damnation de Pierrot. – Paris, Vanier, 1893.

DUMAS, Victor. – Kean. – précédé de l'adaptation de Jean-Paul Sartre. – Paris, Gallimard, 1954.

FREBAULT, Elie. – La Femme à barbe. – Paris, Librairie Centrale, 1866. – Vaudeville-parade en un acte représenté pour la première fois sur le Théâtre des Délassements Comiques, le 3 mars 1866.

GAUTIER, Théophile. – Pierrot posthume. – Paris, Librairie Nouvelle, 1855.

GHELDERODE, Michel de. – *La Transfiguration du cirque* in *Théâtre II*. – Bruxelles, La Renaissance d'Occident, 1928.

GIRAUD, Albert. – *Pierrot Narcisse* in *Héros et Pierrots*, Paris, Fischbacher, 1898, pages 177 à 255.

HENNIQUE, Léon. – *La Rédemption de Pierrot*. – Paris, Ferroud, 1903.

HENNIQUE, Léon. – *Le Songe d'une nuit d'hiver*. – Paris, Ferroud, 1903.

HENNIQUE, Léon. – *Pierrot à Stamboul*. – in *Revue d'histoire du théâtre*, tome XXXII, 1980, pages 232 à 247. – introduction de James B. Sanders.

HENNIQUE, Léon & HUYSMANS J.K.. – *Pierrot sceptique*. – Paris, Edouard Rouveyre, 1881.

LAFORGUE, Jules. – *Pierrot fumiste* in *Mélanges posthumes*. – Paris-Genève, Slatkine, 1979, pages 87 à 103. – *Collection Ressources*.

LORRAIN, Jean. – *La Damnation de Pierrot* in *Les Griseries*. – Paris, Tresse & Stock, 1887, pages 65 à 80.

LORIN, Georges. – *Pierrot voleur*. – Paris, Ollendorff, 1896.

MARGUERITTE, Paul. – *Nos Tréteaux*. – Paris, Dorbon Aîné, 1910. – Contient *Colombine pardonnée*, *Pierrot assassin de sa femme*, *Amoureux de la lune*, *Pierrot mort et vivant*...

MENDES, Catulle. – *La Femme de Tabarin*. – Paris, G. Charpentier, 1887. – Tragi-parade représentée sur le théâtre Libre le 8 novembre 1887.

MENDES, Catulle. – *Le Docteur blanc*, mimodrame fantastique. – Paris, Charpentier & Fasquelle, 1893.

MENDES, Catulle. – *Le Cygne*, ballet en un acte. – Paris, Heugel, 1899.

MUSSET, Alfred de. – *Fantasio* in *Théâtre complet*. – Paris, Gallimard, 1990. – *Bibliothèque de la Pléiade*.

Pantomimes de Champfleury, Gautier, Nodier et anonymes. – Choiesies et présentées par Isabelle BAUGE. – Paris, Cicero, 1995.

(LA) PLUME, numéro exceptionnel consacré à la pantomime sous la direction de Paul Hugounet. – n° 82, 15 septembre 1892.

RICHEPIN, Jean. – *Théâtre chimérique*. – Paris, Fasquelle, 1896. – Contient *Pierrot assassin*.

SHAKESPEARE, William. – *Hamlet*. – Traduit et préfacé par André Lorant, Paris, Aubier, 1988. – *Collection bilingue*.

WEDEKIND, Frank. – *Lulu*. – Traduction Pierre-Jean Joue. Lausanne, L'Age d'Homme, 1969.

5 – Autobiographies, correspondances,
histoires des spectacles & critiques (avant 1930)

ARTAUD, Antonin. – *Le théâtre et son double*. – Paris, Galliamrd, 1964. – *Folio Essais*.

APOLLINAIRE, Guillaume. – *Les Peintres cubistes*. – Paris, Hermann, 1980. – *Collection Savoir*.

BANVILLE, Théodore de. – *Contes, souvenirs et portraits*. – Paris, Edition de Grès et Cie, s.d. collection *Le Florilège Contemporain*.

BANVILLE, Théodore de. – *Mes Souvenirs, 42 Études littéraires*. – Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1980, réédition conforme à l'édition de 1882. – *Les Introuvables*.

BARBEY d'AUREVILLY. – *Du Dandysme et de George Brummel*. – Paris, Editions Plein Chant, 1989, « *L'Atelier du*

XIX^e siècle. – Edition présentée et annotée par Marie-Christine Natta.

CARCO, Francis. – *Instincts, promenades pittoresques à Montmartre.* – Paris, Panam, 1924.

CHAMPFLEURY, Jules. – *Souvenirs des Funambules.* – Paris, Lévy frères, 1859.

COCTEAU, Jean. – *Portraits-souvenir.* – Paris, Grasset, 1935., 1975.

COCTEAU, Jean. – *Préface aux peintres du cirque, Cirque d'hiver.* – Paris, Keller, 1927, non paginé.

COLETTE. – *En pays connu.* – Paris, Hachette, 1975.

COPEAU, Jacques. – « *Le Théâtre populaire* » in *Théâtre populaire.* – L'Arche, 4^e trimestre 1959, n^o 36.

COPEAU, Jacques. – *Registres III.* – Paris, Gallimard, 1979.

DASELME, Achille-J. – *Le Cirque à pied et à cheval.* – Paris, Librairie Illustrée, s.d. [1888].

DIDEROT, Denis. – *Œuvres esthétiques.* – Paris, Bordas, 1988. - *Classiques Garnier.*

DULLIN, Charles. – « *Les Essais de rénovation théâtrale* » in *Revue Hebdomadaire*, 16 juin 1923.

ESCUDIER, Gaston. – Les Saltimbanques, leur vie – leurs mœurs. Paris, Michel Lévy Frères, Librairie Nouvelle, 1875. – 500 dessins à la plume de P. de Crauzat.

FRICHET, Henry. – Le Cirque et les forains. – Tours, Mama, 1898.

GAUTIER, Théophile. – Souvenirs de théâtre d'art et de critique. – Paris, Bibliothèque Charpentier E. Fasquelle éditeur, 1904.

GAUTIER, Théophile. – Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. – Paris, Hetzel, 1858.

GAUTIER, Théophile. – Voyage en Espagne. – Paris Charpentier, 1894.

GAUTIER, Théophile. – Esquisses de voyage (en Russie). – Paris, Moniteur Universel, 1861.

GONCOURT, Edmont & Jules de. – Journal - Mémoire de la vie littéraire, Tome I (1851-1865). – Paris, Robert Laffont, 1989. – *Collection Bouquins*.

HERVIEU, Louise. – L'Âme du cirque. – s.n. 1924.

HOCHE, Jules. – *Les Forains & Les Forains* (suite et fin) in Le Courrier français, Paris, 4^e année, 2^e série, n^o 19 et 20, 3 et 10 septembre 1887, p. 297-300a et 316a-b.

HUGOUNET, Paul. – *Mimes et Pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime.* – Paris, Fischbacher, 1889.

HUYSMANS, J. K. – *Certains*, Tresse & Stock, 1889.

JANIN, Jules. – *Debureau. Histoire du théâtre à quatre sous.* – Paris, Editions d'aujourd'hui, s.d. - *Les Introuvables.*

JANIN, NERVAL, BRIFFAUT, GAUTIER, MONNIER, etc. – *Debureau.* – Paris, Imprimerie d'Aubusson & Kugelmann, 1856.

LE ROUX, Hugues. – *Les Jeux du cirque et de la vie foraine.* – Paris, Plon, Nourrit et Cie, s.d. [1889].

LEIRIS, Michel. – *L'Age d'homme* précédé de « *De la littérature considérée comme une tauromachie* ». – Gallimard, Paris, 1948.

LEIRIS, Michel. – *Biffures.* – Gallimard, Paris, 1948.

LEMAITRE, Jules. – *Impressions de théâtre.* – Paris, Librairie H. Lecène & H. Oudin, 1888.

MALLARME, Stéphane. – *Divagations.* – Paris, Fasquelle, 1897.

MAUCLAIR, Camille. – Le Théâtre, le cirque, le music-hall et les peintres du XVII^e siècle à nos jours. – Paris, Flammarion, 1926.

MENDES, Catulle. – « *Méditation sur Paul Verlaine* » in Revue du Palais, 1^o année, n^o 4 1^o juin 1897, pages 648 à 658.

MEYERHOLD, Vladimir. – Écrits sur le théâtre. – Lausanne, L'Age d'Homme.

MOUREY, Gabriel. – Fêtes foraines de Paris. – Paris, Imprimerie de Philippe Renourd, 1906. – Gravures d'Edgar Chahine.

NERVAL, Gérard de. – Fantaisies et variétés. – Paris, J. Minard, Lettres Modernes, 1964. – *Nouvelle Bibliothèque Nervalienne*.

PERICAUD, Louis. – Le Théâtre des Funambules : ses mimes, ses acteurs, ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition. – Paris, L. Sapin, 1897.

SATIE, Erik. – Écrits. – réunis et annotés par Ornella Volta. – Paris, Edition Champ libre, 1977.

SEVERIN (le mime). – L'homme blanc : souvenirs d'un Pierrot. – Paris, Plon, 1929.

VALLES, Jules. – Le Tableau de Paris. – Paris, Editeurs Français Réunis, 1971.

WILLETTE, Adolphe. – Feu Pierrot 1857-192 ?. – Paris, Floury, 1919.

ZOLA, Emile. – Œuvres critiques. – Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968.

ZOLA, Emile. – Le Théâtre naturaliste. – Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1905.

6- Œuvres en langue étrangère

RILKE, Rainer Maria. – Sämtliche Werke XI. – Frankfurt, Insel Verlag, 1976.

SCHAUKAL, Richard. – Pierrot und Colombine, oder Das Lied von der Ehe. – Leipzig, H. Seemann, 1902.

WEDEKIND, Frank. – Erdgeist – Die Büchse des Pandora. – München, Wilhem Goldman Verlag, 1980.

WEDEKIND, Frank. – Gesammelte Werke. – München, Georg Müller, Verlag, 1980.



II – ŒUVRES CRITIQUES

1 – Ouvrages et thèses

ATTINGER, Gustave. – *L'Esprit de la commedia dell'arte sur le théâtre français*. – Neuchâtel, Paris, Librairie théâtrale, 1960.

BELLET, Georges. – *Jules Vallès journaliste 1857-1885*. – Paris, Les Editeurs Réunis, 1977.

BORNEQUE, Jacques-Henri. – *Lumières sur les Fêtes galantes de Verlaine*. – Paris, Nizet, 1969.

BORSARO, Brigitte. – *Le Théâtre de Jean Cocteau et l'esthétique du cirque et du music-hall*. – Thèse de doctorat 3^o cycle, Montpellier, 1995. [Microfiche]

COUTAREL-PICARD, Martine. – *L'Itinéraire vers la transparence 1913-1928 : les transparents de Lipchitz*. – Thèse de doctorat 3^o cycle, Paris I, 1982.

DILL, Norman Tolliver Jr. – *The Development and Metamorphoses of Pierrot in XIXth Century France*. – Thèse University of North Carolina at Chapel Hill, 1975. – DAI, Volume XXXVI, n^o 10, avril, 6734-A.

DIOT, Jacqueline. – Pierrot en France au XIX^e siècle. – Thèse 3^e cycle. – Paris, Université de Paris IV, 1984.

GUICHARD, Léon. – Jules Laforgue et ses poésies. – Paris, Nizet, 1977.

JONES, Louisa E. – Pierrot. Watteau, a XIXth Century myth. – Tübingen, 1984. – CR in *Romantisme*, XVI, 52, 1986, 126-127 (Alain Montandon).

JONES, Louisa E. – Sad Clowns and Pale Pierrots. – Lexington, 1984. – CR in *Romantisme*.

HARPER, Paula Hays. – Daumier's Clowns: les saltimbanques et les parades. New biographical and political functions for a XIXth myth. – Stanford University, 1976. – DAI, 37/05-A.

HUERRE, Pauline Baggio. – Etude du personnage du Pierrot. – Thèse Stanford University, 1976. – DAI, Volume XXXVI, n° 12, juin, 8095-8096-A.

LABRACHERIE, Pierre. – La Vie quotidienne de la Bohême au XIX^e siècle. – Paris, Hachette, 1967. – *Collection La Vie quotidienne*.

MORINET, Christiane. – Quelques aspects problématiques de la métaphore à propos de trois poèmes de Paul Verlaine.

Pantomime. Pierrot. Pierrot gamin. – Linguistique. – Paris VII, 1987.

NATHAN, Michel. – Les Complaintes. L'Imitation de Notre Dame la Lune de Jules Laforgue. – Paris, Hachette, 1974.

NEWMAN-GORDON, Pauline. – Corbière, Laforgue, Apollinaire, ou le rire en pleurs. – Paris, Debresse, 1964.

NORELL, Elisabeth Renée van Tuyll. – Le Rôle des bohémiens dans la littérature française du XIX^e siècle. – Thèse University of Alabama, 1980. – DAI, Volume XLII, n° 9, mars, 4024-A.

PALACIO, Jean de. – Pierrot fin-de-siècle : les métamorphoses d'un masque. – Paris, Librairie Séguiet, 1990.

PENCENAT, Corine. – Fernand Léger et le thème du cirque. – Thèse d'esthétique. – EHESS, 1990.

REMY, Tristan. – Jean-Gaspard Debureau. – Paris, L'Arche, 1954.

ROCHE, Frédérique. – Le Cirque dans la littérature et la peinture. Deuxième moitié du XIX^e siècle. – Thèse de doctorat 3^e cycle. – Université de Lyon, 1986.

RUBIN, Vivien Lovejoy. – Clowns in XIXth Century French Literature : Buffons, Pierrots and Saltimbanques. – Thèse

University of California Berkeley, 1970. – DAI, Volume XXXI, n° 12, juin, 6630-A.

SABATIER, R. – Histoire de la poésie française. – Article consacré à Banville : « *Banville, le funambule* ». – tome II. – Paris, Albin-Michel, 1976.

STAROBINSKI, Jean. – Portrait de l'artiste en saltimbanque. – Genève, Skira, 1970.

STEAD-DASCALOPOULOU, Evaghélia. – Tératogonie et décadence dans l'Europe du tournant du siècle – Le monstre, le singe et le fœtus. – Thèse Université de Paris IV, Sorbonne, 1993. – contient une bibliographie très complète sur le monstre décadent.

STOREY, Robert. – Pierrot. A Critical History of a Mask. – Princeton, Princeton University Press, 1978.

STOREY, Robert. – Pierrots on the stage of desire. – Princeton, Princeton University Press, 1985.

UBERSFELD, Anne. – Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Victor Hugo de 1830 à 1839. – Paris, José Corti, 1974.

VAUX de FOLETIER, François. – « Les Bohémiens dans la littérature du XIX^e siècle » in Les Bohémiens en France au XIX^e siècle. – Paris, J.C. Lattès, 1982. – pages 193 à 231.

2 – Articles

BELLET, Roger. – « *Le Saltimbanque et l'instituteur dans Martin ou les enfants trouvés* » in Europe, novembre-décembre 1982 consacrée à Eugène Sue.

BLANQUAT, Josette. – « *Une Mythologie de gitans, inspiratrice de poètes [Baudelaire, « Bohémiens en voyage » influencé par un article de J.A. Vaillant in Revue de l'Orient, 1944]* » in Recherches sur le Monde Hispanique au XIX^e siècle, Université de Lille III, 212-242, Editions Universitaires, 1977.

BOULLET, Jean. – « *La Galerie des monstres* » in Bizarre, février 1961.

BOROWITZ, Helen O. – « *Painted smiles : sad clowns in french art and literature [Stendahl, H. de Latouche, Nodier, Hugo, Gautier]* » in The Bull of the Cleveland Museum of art, janvier 1984, 23-25.

BURGOS, Jean. – « *Apollinaire en saltimbanque* » in *Apollinaire au tournant du siècle*, actes du colloque organisé par l'Institut de Philologie Romane et le Centre d'Études Françaises de Varsovie, octobre 1980, Edition de Université de Varsovie, 1984, 211-230.

CHAMBERS, Ross. – « *Frôler ceux qui rôdent : le paradoxe du saltimbanque [Baudelaire, H. Malot, Nerval, Mallarmé, J. Lorrain, Apollinaire]* » in *Revue des Sciences Humaines*, juillet-août-septembre 1977, 347-363.

De CESARE, Antonella. – « *Il Poeta sulla pista : acrobazie del corpo et della lingua nella Francia del XIX secolo* » in *Annali del Istituto Universitario Orientale, Sezione romanza*, XXV, 2 luglio, 635-650.

DOTTIN-ORSINE, Mireille. – « *Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire* » in *Littératures*, n° 26, printemps 1992, 41-57.

DURRY, Marie-Jeanne. – « *Sur La Tzigane* » in *La Revue des Lettres Modernes*, n° 85-89, 1963, 76-89.

FOHR, Robert. – « *Rouault* » in *Encyclopaedia Universalis*, 1989.

FRANDON, I. M. – « *Commedia dell'arte et imagination poétique* » in Les Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 15, mars 1963.

FRANKLIN, Ursula. – « *The Saltimbanque in the prose poems of Baudelaire, Mallarmé and Rilke* » in Comparative Literature Studies, Fall 1983, 335-350.

FUGLISTER, Robert Lovejoy. – « *Baudelaire et le thème des bohémiens* » in Etudes Baudelairiennes, 1971, 99-143.

FUGLISTER, Robert Lovejoy. – *Fernand Léger, Akrobaten im Zirkus* in Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 64-1966, 197-186.

GAULMIER, Jean. – « *Mérimée, Gobineau et les bohémiens* » in Autour du Romantisme, n° 253, 1977, 221-240.

GLAUDES, Pierre. – « *Jean Lorrain, l'écrivain en costume de clown* » in Revue des Sciences Humaines, 1993, Tome 2, n° 230, 135-161.

GOLDBERG, Itzhac. – « *Le petit Chagall illustré* » in Beaux Arts, avril 1995, n°133.

HASKELL, Francis. – « *The sad Clown : some notes on a XIXth century myth* » in *French XIXth Painting and Literature*, 1972, 2-16.

HERBERT, Robert L. – « *Seurat et Jules Chéret* » in *The Art Bulletin*, juin 1858, 156-158.

HERBERT, Robert L. – « *Parade de cirque de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry* » in *Revue de l'Art*, n° 59, 1980, 9-23.

LAUDE, Jean. – « *Le Monde du cirque et ses jeux* » in *Revue d'Esthétique*, tome VI, 1953.

LEYRELOUP, Henri. – « *Baudelaire : Portrait du poète en saltimbanque* » in *Revue du Pacifique*, printemps 1976, 33-41.

MAROTIN, François. – « *Valeur polémique et satirique du thème des saltimbanques de la pensée vallésienne* » in *Onze Etudes*, n° 370, 149-158, J.M. Place, 1978.

MATHEWS, Timothy. – « *Cooking and loving. Harlequins in Apollinaire and Picasso* » in *Journal of the Institute of Romance Studies*, I, 1992, 453-468.

MAURIN, Mario. – « *Figures du saltimbanque dans les romans de H. de Régnier et E. Henriot* » in *Romance Notes*, Spring 1979, 307-312.

MINER, Margaret. – « *Dionysos parmi les bohémiens, un parcours baudelairien* » in *Europe*, août-septembre 1992, 760-781.

MORGAN, O. R. – « *Huysmans, Henrique et « Pierrot sceptique »* » in *Bulletin J.K. Huysmans*, n° 46, 1964, 102-104.

NEWTON, Joy & PRESCOTT, Ann. – « *Mallarmé's clowns : a study of the Pitre châtié* » in *KRQ*, n° 4, 435-440.

PAKEMHAM, Mickaël. – « *Les pauvres Saltimbanques de Banville* » in *Bulletin du Colloque de Moulins*, mai 1991, 16-18.

PALACIO, Jean de. – « *La Féminité dévorante. Sur quelques images de manducation dans la littérature décadente* » in *Revue des Sciences Humaines*, Lille, 1977, n° 168.

PALACIO, Jean de. – « *Le Gymnaste et le pendu. Propos sur la corde raide* » in *SLF*, XXIII, 1997, 201-214.

PALACIO, Jean de. – « *Le Mythe de la décollation et le Décadentisme* » in *Revue Sciences*

PEYLET, Gérard. – « *La Métamorphose du dandysme dans "A rebours"* » in *BSJKH*, n° 82, 1989, 33-43.

PEYLET Gérard. – « *Le moi spéculaire dans la littérature fin-de-siècle* » in *Miroirs et Reflets*, cahiers n°4, 1989, Séminaires 1988-89, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe.

PONNAU, Gwenhaël. – « *Jean Lorrain, l'auteur-histrion : la fascination du vice et l'horreur du vide* » in *Revue des Sciences Humaines*, Paris, n° 230, 1993-2.

RAGON, Michel. – « *Les Peintres ont toujours aimé le cirque* » in *Revue Neuf*, Paris, n° 7, 1952. (référence erronée)

RAGON, Michel. – « *Mobiles et stables de Calder* » in *Jardin des Arts*, n° 121, décembre 1964.

REMY, Tristan. – « *Au Cirque : pantomimes napoléoniennes* » in *Europe*, avril-mai 1969, 302-309.

RICHER, Jean. – « *Gérard de Nerval et les comédiens ambulants (avec un texte retrouvé)* La Charte de 1830, n°490, 31 janvier 1838 » in *Cahiers de Nerval*, n° 9, 1986, 15-18.

RUBIN, Vivien L. – « *The Idea of the clown in Musset's Fantasio* » in *French Review*, Avril 1979, 724-730.

SANDERS, James B.. – « *Pierrot à Samboul. Pantomime inédite de L. Henrique* » in *RHT*, juillet-août-septembre 1980, 232-236, texte 237-347.

SARRAZIN, Bernard. – « *Prémices de la dérision moderne : le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire* » in *Romantisme*, n° 74, 4° trimestre 1991, 37-47.

SASSANELLI, Regina. – « *Ritratto des artista da clown. Note sulla figura del saltimbanco nella letteratura europea dell'ultimo secolo* » in *Annali della faculta di lettere e filosofia, Universita di Bari*, XXXII, 1989, 369-405.

SCHULMAN, Peter. – « *Le Pierrot dans le Grand Meaulnes* » in *Bulletin des amis de J. Rivière et Alain-Fournier*, n° 58, 1° trimestre 1991, 5-17.

STAROBINSKI, Jean. – « *Portrait de l'artiste en saltimbanque (à l'époque romantique : Gautier, Banville...)* » in *Critique*, n° 271, décembre 1969, 1033-1054.

STAROBINSKI, Jean. – « *Sur quelques répondants allégoriques du poète* » in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1967, 402-412.

STAROBINSKI, Jean. – « *Note sur le bouffon romantique* » in *Les Cahiers du Sud*, n° 387/388, 1966, 270-275.

STEINMETZ, Jean-Luc. – « *Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême)* » in *Romantisme*, n° 59, 1° trimestre 1989,

STOREY, Robert. – « *Pierrot Narcisse, Banville and the Pantomime* » in NCF St, tome XIII 2-3, Winter-spring 1985, 1-21.

TAUSSAT, Robert. – « *Le Thème du cirque dans Le Tour du Monde en quatre-vingts jours de Jules Verne.* » in Revue du Tarn, septembre 1973, 285-298.

UBERSFELD, Anne. – « *Le Spectacle au temps de Toulouse-Lautrec 1848-1914.* » in Conférences du Musée d'Orsay, volume XXX, n°5, 22-31.

VAUX de FOLETIER, François. – « *Théophile Gautier : à propos d'un centenaire, Théophile Gautier et les tziganes* » in Etudes tziganes, décembre 1972, 15-19.

VAUX de FOLETIER, François. – « *Voyages et migrations des tziganes en France au XIX^e [P. Mérimée, E. Zola, A. Perdiguer, G. Sand, P. Loti...]* » in Etudes Tziganes, septembre 1973, 1-30.

VAUX de FOLETIER, François. – « *Les Tziganes et le romantisme français* » in Nouvelle Revue des Deux Mondes, février 1976, 349-358.

VAUX de FOLETIER, François. – « *Georges Sand et les bohémiens* » in Etudes tziganes, septembre 1976, 11-19

VAUX de FOLETIER, François. – « *Les Tziganes dans l'œuvre de Jules Verne* » in *Etudes tziganes*, mars 1978, 49-54.

3 – Ouvrages et périodiques sur le cirque

a- ouvrages.

ADRIAN, Paul.

- ✓ *En piste les acrobates.* – Paris, Adrian, 1973.
- ✓ *Cirque, parade,* Solar, 1974.
- ✓ *A vous les jongleurs.* – Paris, Adrian, 1977.
- ✓ *Ce rire qui vient du cirque.* – Paris, Adrian, 1977.
- ✓ *Le cirque commence à cheval.* – Paris, Adrian, 1979.
- ✓ *Cirque au cinéma – cinéma au cirque.* – Paris, Adrian, 1984.
- ✓ *Ils donnent des ailes au cirque.* – Paris, Adrian, 1988.
- ✓ *Le Sens de l'équilibre.* Paris, Adrian, 1993.

- ATTINGER, A. – Cirque à l'affiche. – Hauterive, Suisse, 1989.
- AUGUET, Roland. – Histoire et légende du cirque. – Paris, Flammarion, 1974.
- CIRQUE ICONOGRAPHIE (LE). – Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra. – Paris, Bibliothèque Nationale, 1969.
- CROFT-COOK, R. & COTES P. – Histoire internationale du cirque. – Paris, Albin-Michel, 1977.
- GRAND LIVRE DU CIRQUE. – rédactrice en chef : Monica J. Renevey. – Genève, Bibliothèque des Arts, Edito-service S.A., 1977.
- HOUVILLE d' G. – Clowns. – Paris, Ed. Champion, 1925.
- JACOB, Pascal. – Le grande Parade du cirque. – Paris, Gallimard, 1992.
- JACOB, Pascal. – Le Cirque : regards sur les arts de la piste du XVI^e à nos jours. – Paris, Plume, 1996.
- JANDO, Dominique. – Histoire mondiale du cirque. – Paris, Jean-Pierre Delarge, 1997.
- LEYDER, Christian. – Le Cirque contemporain en France 1991-1996. – Paris, Editions Leyder, 1996.

PY, Christiane & FERENCZI, Cécile. – La Fête foraine *d'autrefois*, les années 1900. – Lyon, La Manufacture, 1987.

PRELJOCAJ, Angelin. – ouvrage collectif – *Parade, genèse d'une création*. - Paris, Plume, 1993.

Quel Cirque ! – Exposition d'affiches de la fin du XIX^e siècle. – Chaumont, Bibliothèque Municipale de Chaumont, 1988.

REMY, Tristan. – *Les Clowns*. – Paris, Grasset, 1945.

THETARD, Henri. – *La Merveilleuse histoire du cirque*. – Paris, Julliard, 1978.

b- périodiques.

CIRET, Yan (sous la direction de). – *Le Cirque au-delà du cercle* (numéro 'Art Press entièrement consacré au cirque contemporain. – Numéro spécial, 20, 1999.

LE CIRQUE DANS L'UNIVERS, n°87, 4^e trimestre, 1972.

TDC n° 272, Le Cirque

TDC n° 410, Poésie et cirque.

REVUE NEUF, Numéro spécial cirque, n° 7, septembre 1952.

4 – Ouvrages et articles sur les arts du spectacle et les
divertissements

a- ouvrages.

AMIARD-CHEVREL (collectif). – *Du Cirque au théâtre (Théâtre années 20)*. – Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

ASLAN, Odile. – *L'Art du théâtre* (anthologie de textes théoriques réunis par l'auteur). – Paris, Seghers, 1963, Collection Melior.

BALLETS RUSSES A L'OPERA. – Texte : Martine Kahane, iconographie : Nicole Wild. – Paris, Hazan/Bibliothèque Nationale, 1992. A signaler aussi *Satie et la danse* d'Ornella Volta chez le même éditeur.

(LE) CIRQUE CONTEMPORAIN, la piste et la scène (collectif). – Paris, CNDP, 1998.

GASCAR, Pierre. – *Le Boulevard du crime*. – Paris, Hachette, 1980.

HISTOIRE DES SPECTACLES. – Paris, Gallimard,
Collection encyclopédie de la Pléiade.

JACQUOT, Jean. – « *Les Musiciens et l'expressionnisme* » in
L'Expressionnisme dans le théâtre européen. – Paris, Editions
du C.N.R.S., 1971.

PICON-VALLIN, Béatrice. – *Meyerhold.* – Paris, C.N.R.S.,
1990.

RIPELLINO, A.M. – *Maïakovski et le théâtre russe.* – Paris,
L'Arche, 1965.

SARMENT, Jacqueline. – *Le spectacle et la Fête au temps de
Balzac,* catalogue exposition novembre-décembre 1978-1979,
Paris, maison de Balzac.

b- périodiques.

SPECTACLE, revue qui propose de nombreux articles sur le
cirque contemporain.

THEATRE D'AUJOURDUI, n° 7, 1999, numéro spécial
sur le cirque, la piste et la scène.

4 – Ouvrages et articles généraux

ARON, Jean-Paul. – *Misérable et glorieuse, la femme au XIX^e siècle*. – Paris, Fayard, 1980.

BACHELARD, Gaston. – *L'Air et les songes*. – Paris, Corti, 1990.

BACHELARD, Gaston. – *La flamme d'une chandelle*. – Paris, PUF, 1986.

BARTHES, Roland. – *Mythologies*. – Paris, Seuil, 1957.

BIBLE. – Traduite et présentée par André CHOURAQUI. – Paris, Desclée de Brouwer, 1985.

BRETON, André. – *Anthologie de l'humour noir*. – Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

BRUNEL Pierre (sous la direction de). – *Dictionnaire des mythes*. – Paris, Editions du Rocher, 1998.

CAILLOIS, Roger. – *Des Jeux et des hommes : le masque et le vertige*. – Paris, NRF Gallimard, 1967.

CAILLOIS, Roger. – *Approches de l'imaginaire*. – Paris, NRF Gallimard, 1974.

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. – *Dictionnaire des symboles*. – Paris, Editions Robert Laffont, 1982.
- FOCILLON Henri. – *Vie des formes*. – Paris, P.U.F., 1972.
- HUGUES, Philippe d'. – *Almanach du cinéma des origines à nos jours*. – Paris, Encyclopaedia Universalis, 1992.
- JONARD, Norbert. – *L'Ennui dans la littérature européenne, des origines à l'aube du XX^e siècle*. – Paris, Honoré Champion, 1998.
- MASSON, A. – *Métamorphose de l'artiste tomes I & II*. – Genève, Ed. Pierre Cailler, 1956.
- PALACIO, Jean de. – *Figures et formes de la décadence*. – Paris, Séguiet, 1994.
- PEYLET, Gérard. – *La littérature fin-de-siècle de 1884 à 1898*. – Paris, Vuibert, 1994. – *Thémathèque, Lettres*.
- PIERROT, Jean. – *L'Imaginaire décadent*. – Paris, P.U.F., 1977.
- POULET, Georges. – *Les Métamorphoses du cercle*. – Paris, Champ Flammarion, 1979.

SAGNES, Guy. – *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*. – Thèse de doctorat. – Paris, Colin, 1969.

STAROBINSKI, Jean. – *La Mélancolie au miroir*. – Paris, Julliard, 1989. – *Conférences, essais et leçons au collège de France*.

STAROBINSKI, Jean. – « *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900* » in *Acta Psychosomatica*, n°3, Basle, novembre 1960.



III – BIBLIO-ICONOGRAPHIE

Peintres, sculpteurs et courants artistiques sont présentés par ordre alphabétique ; les noms d'artistes sont suivis en premier lieu de leurs œuvres – albums, mémoires, correspondances ou ouvrages théoriques – ensuite des catalogues.

BONNARD, Pierre.

✓ DAUBERVILLE, Jean et Henry. – Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Période 1888-1905. – Paris, Berheim, 1965.

CALDER, Alexander.

✓ Calder, autobiographie. – Paris, Maeght, 1972.

✓ LEMAIRE, Gérard-Georges. – Calder. – Paris, cercle d'Art, 1998.

CHAGALL, Marc.

✓ Cirque. – Paris, Verve, 1967.

✓ BAAL-TESHUVA, Jacob. – Marc Chagall. – Taschen, 1998.

✓ BAAL-TESHUVA, Jacob. – Marc Chagall, tapisseries. – Taschen, 1999.

- ✓ DENIZEAU G. – *Chagall*. – Paris, Ed. Cercle d'art, 1995.
 - ✓ HAFTMANN, Werner. – *Chagall*. – Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1972.
 - ✓ LE TARGAT, François. – *Chagall*. – Paris, Albin-Michel, 1985. – *Les Grands Maîtres de l'Art Contemporain*.
- CHERET, Jules.
- ✓ LE MEN, Ségolène. – *Seurat et Chéret : Le peintre, le cirque et l'affiche*. – Paris, C.N.R.S., 1994. *Collection Les Insolites de la Recherche*.
 - ✓ MAUCLAIR, Camille. – *Jules Chéret*. – Paris, M. Le Garrec, 1930.
- DAUMIER, Honoré.
- ✓ MAISON, K.E. – *Catalogue raisonné of the paintings (tome I), watercolors and drawings (tome II)*. – Paris, Arts et Métiers graphiques, 1967-1968.
 - ✓ Réunion des Musées Nationaux Paris/Ottawa. – *Daumier*. – The Phillips Collection. – Washington, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
 - ✓ REY, Robert. – *Daumier*. – Paris, Cercle d'Art, 1968.
 - ✓ ROY, Claude. – *Daumier*. – Suisse, Skira Classiques, 1991.

DEGAS, Hilaire Germain Edgar de Gas dit.

✓ *Tout l'œuvre peint.* – Paris, Flammarion, 1974.

DERAIN, André.

✓ LEE, Jane. – *Derain.* – Oxford, Phaidon, 1990.

DORÉ, Gustave.

✓ LEBLANC, Henri. – *Catalogue complet de l'œuvre de Gustave Doré.* – Paris, s.n., 1931.

✓ *Catalogue exposition du centenaire,* Strasbourg, Musée d'art moderne, 1983.

GLEIZES, Albert.

✓ MASSENET, Michel. – *Gleizes.* – Paris, Somogy Ed. d'Art, 1998.

GRIS, Juan.

✓ GAYA NUÑO, Juan Antonio. – *Juan Gris.* – Paris, Albin Michel, 1990. – *Les Grands Maîtres Contemporains.*

✓ KAHWEILER, D.H. – *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits.* – Paris, NRF Gallimard, 1946.

KLEE, Paul.

✓ *Journal.* – Paris, Grasset, 1959.

✓ *Théorie de l'art moderne.* – Paris, Gonthier, 1973.

✓ CHALUMEAU, J.L. – *Klee.* – Paris, Cercle d'Art, 1995.

-
- ✓ FERRIER, J.L. – *Paul Klee*. – Paris, P. Terrail Editions, 1998.
- ✓ GROHMANN, Will. – *Klee*. – New York, Harry Abrams, 1985. – *Ars Mundi*.
- LEGER, Fernand.
- ✓ *Le Cirque*. – Musée National Fernand Léger, Biot, s.d. [1948].
- ✓ *Fonctions de la peinture*. – Paris, Gonthier, 1965. – réédité chez Gallimard (Folio) en 1997.
- ✓ BAUQUIER, Georges. – *Catalogue raisonné*. – Paris, Editions Maeght, 1987.
- ✓ CASSOU J. & LEYMARIE J. – *Léger, dessins et gouaches*. – Paris, Ed. du Chêne, 1972.
- ✓ DESCARGUES, Pierre. – *Fernand Léger*. Paris, Editions du cercle d'Art, 1997. – Réédition d'un livre de 1955, couverture, choix des planches et corrections de Léger.
- ✓ LAUGIER & RICHET. – *Léger, catalogue*. – Paris, M.N.A.M, 1981.

LIPCHITZ, Jacques.

✓ BARBIER, Nicole. – *Œuvres de J. Lipchitz 1891-1973*. – Paris, Musée d'Art Moderne Georges Pompidou, 1978. – Postface de Georges Zezzos & Chantal Quirot.

✓ HAMMACHER, A.M. - *Jacques Lipchitz*. – New-York, Harry N. Abrams éditions, 1975.

MATISSE, Henri.

✓ *Jazz*. – Paris, Editions Verve, 1947.

✓ *Écrits et propos sur l'art*, établis par D. Fourcade. – Paris, 1978.

MICHAUX, Henri.

✓ *Peintures*. – Paris, Maeght Editeur, 1976.

MIRÓ, Joan.

✓ DIEHL, Gaston. – *Miró*. – Paris, Flammarion, 1990.

✓ CIRICI Alexandre. – Miro et son temps. – Ediciones Polígraha SA, barcelon, 1985.

✓ PRAT, Jean-Louis (préface). – *Miró, rétrospective de l'œuvre peint*. – Saint Paul, Fondation Maeght, 1990.

MOSSA, Gustav-Adolf.

✓ FORNERIS, Jean. – *Gustav Adolf Mossa, l'œuvre symboliste 1903-1918*. – Paris, Diffusion Paris-Musées, 1992.

✓ LAFON, Sylvie. – *La Scène symboliste*. – Nice, Z'éditions, 1993.

PICABIA, Francis.

✓ POIGNET, Sylvie. – *Picabia 1879-1953*. – Paris, Cercle d'Art, Paris.

PICASSO, Pablo.

✓ DAIX, Pierre, BOUDAILLE, Georges & ROSSELET Joan. – *Picasso 1900-1906, catalogue de l'œuvre raisonné peint*. – Neuchâtel, Ides & Calendres, 1988.

✓ DIEHL, G. – *Picasso*. – Paris, Flammarion, 1974.

✓ PALAU i FABRE, Josep. – *Picasso, Cubisme 1907-1917*. – Paris, Albin-Michel, 1990.

✓ WANRNCKE, Carsten-Peter, INGO S.Walter. – *Picasso, les œuvres de 1890 à 1936 (tome I) et les œuvres de 1937 à 1973 (tome II)*. – Allemagne, Taschen, 1995

PRIMITIVISME.

✓ PAUDRAT Jean-Louis (sous la direction de). – *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*. – Paris, Flammarion, 1991.

REDON, Odilon.

✓ GIBSON, Michaël. – Odilon Redon 1840-1916 Le Prince des Rêves. – Allemagne, Taschen, 1995.

RENOIR, Auguste.

✓ DAULTE, François. – Catalogue raisonné de l'œuvre peint, I, Figures 1860-1890. – Lausanne, Editions Durand-Ruel, 1971.

✓ FEZZI, Elda. – Tout l'œuvre peint de Renoir, période impressionniste 1869-1883. – Edition française mise à jour par Jacqueline Henry. – Paris, Flammarion, 1985.

ROMANTISME.

✓ Les Années romantiques : la peinture en France de 1815 à 1850. – Paris, Beaux-Arts, 1996.

ROPS, Félicien.

✓ ROPS, Félicien. – Peintures, aquarelles et dessins : 1833-1898. – Anvers, R. Van de Velde, 1996.

✓ ROPS, Félicien. – Œuvre gravé. – Paris, H. Veyrier, 1975.

✓ DRAGUET, Michel. – Rops, le cabinet des dessins. – Paris, Flammarion, Musée Galerie de la Seita, 1998.

ROUAULT, Georges.

✓ *Le Cirque de l'Etoile filante*. – Paris, Volland, 1938. – 17 eaux-fortes originales en couleurs et 82 bois gravés d'après Rouault.

✓ *Divertissement*. – Paris, Tériade, 1943. – 15 reproductions.

✓ *Miserere*. – Société d'édition de l'Etoile filante, Paris, 1948. – 58 eaux-fortes gravées et légendées par l'artiste.

✓ *Correspondance à André Suarès*. – Paris, Gallimard, 1960.

✓ CHAPON F. & ROUAULT I. – *Œuvre gravé*. – Monte Carlo, A. Sauret, 1978.

✓ COURTHION P. – *Georges Rouault* (suivi d'un catalogue établi avec la collaboration d'Isabelle Rouault.) – Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1971.

✓ DORIVAL B. & ROUAULT I. – *Rouault, l'œuvre peint*. – Monte Carlo, A. Sauret, 1987.

SEURAT Georges-Pierre.

✓ CHASTEL, André & MINERVINO, Fiorella. – *Tout l'œuvre peint de Seurat*. – Paris, Flammarion, 1973. – *Les Classiques de l'Art*.

✓ DORRA, Henri & REWALD, John. – *L'œuvre peint, biographie et catalogue critique*. – Paris, Les Beaux-Arts, 1959.

✓ LE MEN, Ségolène. – *Seurat et Chéret : Le peintre, le cirque et l'affiche*. – Paris, C.N.R.S., 1994. *Collection Les Insolites de la Recherche*.

SCULPTURE.

✓ KULTELMANN, Udo. – *Histoire mondiale de la sculpture – Art contemporain*. – Paris, Hachette Réalités, 1980.

✓ GOLDBERG, Itzhak & MONNIN, Françoise. – *LA Sculpture moderne*. – Paris, Centre Georges Pompidou, Ed. Scala, 1995.

SYMBOLISME.

✓ GIBSON, Michaël. – *Le Symbolisme*. – Allemagne, Taschen, 1997.

TISSOT, James.

✓ JUSTIN, Michaël. – *Catalogue raisonné of his prints*. – Wentworth, The Minneapolis Institute of Arts, 1978.

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de.

✓ ALEXANDRE, Arsène. – *Au cirque, Catalogue*. – Paris, Manzi-Joyant, 1905.

✓ FOUCART, Bruno & SUGANA, G.M. – *Tout l'œuvre peint de Toulouse-Lautrec*. – Paris, Flammarion, 1986.

✓ JARASSE, Dominique. – Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa : entre le mythe et la modernité. – Paris, Agep, 1991. – *L'Esprit des Arts*.

✓ JULIEN E. (préface). – Toulouse-Lautrec au cirque. – Monte-Carlo, Editions du Livre, 1952.

UTRILLO, Maurice.

✓ CARCO, Francis. – Utrillo. – Paris, Grasset, 1956.

VAN DONGEN, Kees.

✓ CHAUMEIL, Louis. – Van Dongen. – Genève, Pierre Cailler, 1967.

✓ K. Van Dongen. – Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1990. – *Les Amis du Musée d'Art Moderne*.

✓ NEGRI R. & VENTURI S. – Van Dongen et les Fauves. – Paris, CELIV, 1990.

✓ PAGE, Suzanne (collectif). – Le Peintre 1877-1968. – Catalogue d'exposition, Paris 1990.

VAN GOGH, Vincent.

✓ CHAUMEIL, Louis. – Van Gogh. – Paris, Hachette, 1968.

VERNET, Carle.

✓ DAYOT, A. – Carle Vernet. – Paris, Le Goupy, 1925.

WILLETTE, Adolphe.

✓ *Pauvre Pierrot*. – Paris, Vanier, s.d. [1882].



IV – FILMOGRAPHIE

BERGMAN, Igmarr. – La Nuit des forains. – Suède, couleurs, 1953.

BERTONI, Albert Francis. – Les Frères Zemganno. France, Noir & blanc, 1925.

BRENON, Herbert. – Laugh, Clown, laugh (Ris donc Paillasse, ris). – USA, noir & blanc, 1928.

BROWNING, Tod. – Freaks. – USA, Noir & blanc, 1932

BROWNING, Tod. – The Unknown. – USA, Noir & blanc, 1927.

CARNE, Marcel. – Les Enfants du Paradis. – France, Noir & blanc, 1943.

CHAPLIN, Charlie. – Le Cirque. – USA, Noir & Blanc, muet, 1928.

CHAPLIN, Charlie. – Charlot au cirque. – USA, Noir & blanc, muet, 1918.

CHAPLIN, Charlie. – Limelight. – Etats-Unis, Noir & blanc, 1952.

CLAIR, René & PICABIA. – Entr'acte. – France, Noir & blanc, 1924.

- DeMILLE, Cecil B. – *Sous le plus grand Chapiteau du monde.*
– USA, couleurs, 1952.
- ETAIX, Pierre. – *Yoyo.* – France, Noir & blanc, muet, 1965.
- FELLINI, Federico. – *La Strada.* – Italie, Noir & blanc,
1954.
- FELLINI, Federico. – *Les Clowns.* – Italie, couleurs, 1970
- HATHAWAY, Henry. – *Le plus grand Cirque du monde.* –
USA, couleurs, 1964.
- KIDD, Michael. – *Le Fou de cirque.* – USA, couleurs (comédie
musicale), 1957.
- LANG, Fritz. – *Liliom.* – Allemagne, Noir & blanc, 1934.
- LEGER, Fernand. – *Ballet mécanique.* – France, Noir &
blanc, 1924.
- LENI, Paul. – *The Man who laughs.* – USA, Noir & blanc,
muet, 1927.
- LEWIS, Jerry. – *Le Jour où le clown pleura.* – USA, couleurs,
1972 (inachevé).
- LYNCH, David. – *Elephant Man.* – USA, Noir & blanc,
1980.
- MARX BROTHERS. – *Un Jour au cirque.* – USA, Noir &
blanc, 1939.

- MEKAS, Jonas. – Notes on the circus. – 1966.
- OPHULS, Max. – Lola Montès. – France, couleurs, 1955.
- PABST, G. W. – Lulu – Die Büchse des Pandora (Loulou, le boîte de Pandore). – Allemagne, Noir & blanc, muet, 1927.
- REED, Carol. – Trapeze. – USA, couleurs, 1956.
- SCHLONDORFF, Pierre. – Le Tambour. – Allemagne, couleurs, 1979
- SEASTROM, Victor. – He Who Gets Slapped (Larmes de clown). – USA, Noir & blanc, muet, 1924.
- STERNBERG, Joseph von . – L'Ange bleu. – Allemagne, Noir & blanc, 1930.
- TATI, Jacques. – Parade. – France, couleurs, 1974.
- TOURNEUR, Maurice. – Friquet. – France, , Noir & blanc, muet, 1913.
- WENDERS, Wim. – Himmel über Berlin (Les Ailes du désir). – Allemagne, Noir & blanc, 1987.



Index des artistes¹

¹ Ne sont repris dans l'index que les noms des artistes : auteurs du corpus, peintres et sculpteurs, mimes, comédiens ou artistes de cirque les plus significatifs.

ADAM	275,278,360	BOUVERET	254
ALAIN-FOURNIER	398,399,400	BRENTANO	28
ALBERT-BIROT	590,591	BROWNING	481,484,581
APOLLINAIRE	229,235,385,386,388,389,391, 392,396,397,405,406,407,409, 410,412,414,415,416,418,419, 420,421,422,423,424,425,426, 427,428,429,430,433,434,435, 436,439,441,443,444,445,466, 483,485,499,501,502,506,509, 510,512,514,519,521,526,531, 541,542,543,544,560,579,587, 589,590	CALDHR	489,549,560,562,563,564,565, 580,581
ARCHIPENKO	559,560,561	CARCO	513
ARTAUD	597,598	CAREME	515
ASTLEY	205	CARNE	203,210,220
AUDIBERTI	514,517	CEARD	255,319
BALZAC	37,38,85,86	CENDRARS	487,489,490,495,502,503,505, 509,579
BANVILLE	24,25,89,91,92,93,95,97,98, 104,105,106,107,107,108,109, 110,111,112,113,126,147,148, 152,153,154,155,160,163,175, 176,182,187,200,213,217,218, 219,201,214,215,275,275,319, 324,330,363	CHAGALL	487,488,529,531,532,533,534, 535,536,537,538,540,541,553, 574,577,578,579
BARBEY D'AUREVILLE	239,245	CHAMPFLEURY	61,62,63,164,349,362
BARRES	250	CHAMPSAUR	261,275,285,286,359,360,373, 376
BAUDELAIRE	25,55,95,112,113,146,147,148, 151,152,153,154,155,156,157, 158,159,160,161,163,169,170, 171,172,173,174,175,176,177, 180,181,182,183,184,183,186, 187,190,191,192,193,195,196, 212,240,241,242,245,250,252, 253,258,259,260,263,268,269, 270,271,274,289,290,291,299, 300,301,302,310,317,319,326, 352,353,377,416,423,429,448, 452,457,459,475,483	CHAPLIN	471,472,473,474,475,476,477, 481,484,492,493,566,581,582, 583,587,591,594,596
BEARDSLEY	276,359	CHATEAUBRAIND	53-54
BERNHARDT	304	CHERET	185-188-196-197
BERTRAND	216,217	CLAIR	173-177-178
BLANCHARD	209	COCTEAU	417,418,419,420,424,435,436, 437,438,439,441,465,494,509, 563,579,580,591
BLOY	447,459	COPEAU	591,592,595
BOIS	304	CORMON	320
BOMBOIS	506	COT D'ORLAN	209
BONNEFOND	32	COUTURE	201,204
BOUCHER	215	DASHLMH	303
BOUCHUT	254	DAUMIER	48,49,50,144,164,165,169
BOURGET	254	DEBUREAU	74,75,81,111,199,202,207,209, 210,211,212,213,214,218,219, 220,221,222,228,231,232,252, 324,326,349,352
		DEGAS	95,96
		DERAIN	543
		DESNOYERS	121
		DIDEROT	191
		DORE	48,49,115,116,125,126,134,14 4
		DOUCET	276,322,350,362
		DUBREUIL	320
		DULLIN	491,492
		DUMAS	99,102
		HLMERICH	46

HSCUDIER	359	LAFORGUE	221,236,240,249,250,256,262, 264,265,266,276,310,314,315, 319,330,331,332,333,334,335, 336,337,338,339,340,341,342, 344,345,346,347,349,357,365, 369,377,379,380,381,382,383, 384,385,386
ETAIX	581,587	LAHORE	276
FARGUE	512	LAMARTINE	34,53
FELLINI	478	LANCRET	44,199,215
FLAUBERT	63,64,142,143,249,250,251,26 0,267,268,274,276,289,319	LAURENS	559,560,562
FOUJITA	506	LE SAVOUREUX	254
FOLLAIN	519,521	LEGER	489,492,502,503,505,509,550, 551,553,563,567,568,569,570, 571,572,573,574,575,576,577, 578,580,581
FOMBEURE	514	LEIRIS	89,599,600
FRANCONI	46,205	LENAU	28
FREBAULT	284	LESAGE	33,199
GAUTIER	30,31,32,34,35,40,53,79,80,81, 82,83,84,89,105,125,132,133,1 47,155,215,216,250,330,350	LEWIS	587
GERBAULT	359	LIPCHITZ	551,558,559,560,561,562,565, 569,578,580
GHELLERODE	592,593	LORRAIN	248,275,276,284,303,304,305, 306,307,308,310,321,359,360, 372,373,378
GILLOT	215	LOUYS	276
GIRAUD	241,242,255,256,322,323,324, 325,326,338,363,364,365,366, 369,370,371,374,375	LULLI	199
GLATIGNY	215	LYNCH	480
GODIN	276	MAC ORLAN	487,489,495,496,497,499,500, 501,502,503,504,505,506,507, 509
GOETHE	28,32	MAC-NAB	359
GOLBERG	324	MAHALIN	243,321,360
GONCOURT	83,84,85,86,87,88,89,122,123, 125,126,176,260,280,284,285, 293,310,319,353,354	MALLARME	136,144,147,148,152,178,190, 191,319,325,328
GRIS	455	MALOT	121,126,127,128,129,135,142
HAIER	47	MARCENAC	514
HAMOUCHE	199	MARGUERITTE	275,276,292,328,337,350
HARTMANN	334	MARIVAUX	199
HATHAWAY	479	MARX BROTHERS	587
HENNIQUE	261,264,278,319,320,370,372	MASSENET	276
HERVE	320	MASSINE	417
HUGO	29,32,42,53,59,99,100,102, 103,130,137,138,139,154,299	MATISSE	539,543,552,553,554,556,557, 569,576,580
HUGOUNET	214	MAUPASSANT	137,138,260
HUYSMANS	239,246,248,256,26,276,277,2 81,282,289,290,319,320,356,3 60	MEKAS	586
JACOB	502	MENDES	279
JANIN	164,210,211,213,221,349,350, 355	MERIMEE	30,35
KLBE	544,546,547,548,550,551,557, 566,574,578,579,580		
KLIMT	276		

MEYERHOLD	594	RIMBAUD	55
MICHAUX	426,452,453,455,484	RITSOS	519,520,521
MIRO	529,546,550,551,552,555,563, 564,566,567,578,579	RIVIERE	223,312
MOLIERE	78,198,202,203,210	ROPS	276,277
MONTESQUIOU	276	ROUAULT	454,458,459,460,465,539,559
MOREAU	276	RUELLE	303,321,360
MORIKE	28	SAINT-LAURENT	272
MORIN	320	SAINT-MARTIN	517
MORIN L.	215	SAND	33,42,60,62,142
MOSSA	241,254,255,261,266,337,352, 372	SATIE	492,493,494,585
MOUREY	304,36	SCHAUKAL	276
MURGER	62	SCHOPENHAUER	253,275,334
MUSSET	42,53,64,65,66,67,68,70	SCHURE	448
NERVAL	29,37,71,72,73,74,75,78,222	SCOTT	32
NIETZCHE	272	SEASTROM	471
NODIER	34,164,200,210,222	SENEQUE	252
NORGE	549,55	SEURAT	86,96,97,105,142,144,161,162, 166,167,304
NOUVHAU	224,225	SEVERIN	214
OFFENBACH	320	SHAKESPEARE	42,53,56,75,78,110,256,292
OPHULS	272	STAPPLEAUX	320
PABST	272	STENDHAL	37
PARE	245	STERNBERG	482
MAIAKOVSKI	594,595	SUARES	454,459
PICABIA	434,585	SUE	29,135,142
PICASSO	389,391,392,393,394,396,397, 403,408,413,414,415,416,417, 421,422,423,424,428,429,430, 431,443,445,455,465,483,500, 510,521,529,539,541,589	TALMEYR	359
PREVERT	487,509,521,524,526,529,564, 579	TATI	587
PRIVAS	320	TISSOT	47
QUENEAU	506,507,508	TOULOUSE-LAUTREC	164,165,166,167
QUEVAL	514	TOURNEUR	584
RACHILDE	309,310	UTRILLO	455
REDON	356,357,364	UZANNE	275
REGNAULT	276	VALLES	38,76,77,82,84,117,118,119, 120,123,124,126,129,130,131, 137,138,139,140,141,143,284
RENFER	514	VAN DONGEN	542,543,544,545,546,553,557, 578,579
RENOIR	46	VAN GOGH	39
RICHEPIN	303,321,326,360,376	VEBER	359
		VERLAINE	55,182,197,219,220,225,226, 227,228,229,230,231,233,234,

VERNE	235,267,294,297,298,299,300, 301,308,309,317,319,322,327, 328,330,354,355,358 30,31,46,78,131	WEDEKIND	272,273,593,594,595
VERON	284	WENDERS	479
VIGNY	53,55	WILDE	276
VITTA	374	WILLETTE	311,320,326,372,374,375
VOIDIES	515	ZOLA	77,78,
WATTEAU	44,199,212,215,217,218,223,2 24,225,226,377	KEATON	587
		VALADE	266,295

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
Introduction	4
PREMIERE PARTIE / L'ACROBATE ET LE CLOWN DECHU	
<hr/>	
1-1 LA NOSTALGIE D'UN AGE D'OR	24
1-1-1 Les masques du saltimbanque	
1-1-1-1 Le cercle magique	26
1-1-1-2 Les bohémiens : une représentation non dénuée de clichés	27
1-1-1-3 L'évolution de la figure du bohémien	34
1-1-1-4 L'artiste de rue	36
1-1-1-5 La collusion entre l'artiste de rue et le bohémien	38
1-1-1-6 Le saltimbanque, figure syncrétique	41
1-1-2 Les premières allégories	
1-1-2-1 Du pittoresque des représentations picturales à l'allégorie	44
1-1-2-2 L'assimilation du poète au bohémien-saltimbanque	50
1-1-2-3 L'errance	59
1-1-3 L'idéal perdu	
1-1-3-1 La nostalgie au centre de l'art romantique	70
1-1-3-2 L'acrobate ou l'exploit pur	78
1-1-3-3 Le miracle du cirque	82
1-1-3-4 « Le gouffre d'en-haut »	89
1-1-3-5 Le héros travesti	97
1-1-3-6 La satire de la comédie humaine	106

1-2 LA DOUBLE IRONIE	113
1-2-1 Le mépris et l'envie	
1-2-1-1 Misérabilisme et voyeurisme	115
1-2-1-2 Un univers rétréci et frustrant	119
1-2-1-3 La déchéance et la mort	124
1-2-1-4 Le monde interdit	134
1-2-1-5 L'ère du mépris	142
1-2-2 La création artistique	
1-2-2-1 Le paradoxe	147
1-2-2-2 Harmonie et continuité	156
1-2-2-3 Discorde et rupture	162
1-2-2-4 L'artiste, histrion dérisoire	175
1-2-2-5 Artiste, saltimbanque, public : le triangle sadique	180

DEUXIEME PARTIE / LE REGNE DU PIERROT LUNAIRE

2-1 LA DESCENTE VERS LE GOUFFRE	195
2-1-1 Un passé comique	
2-1-1-1 La genèse	198
2-1-1-2 L'apogée de sa popularité	200
2-1-1-3 Pierrot, porte-drapeau des classes laborieuses	202
2-1-1-4 Pierrot et le saltimbanque	205
2-1-2 La mélancolie dans la fête	
2-1-2-1 L'influence de Debureau	209
2-1-2-2 Pierrot galant	214

2-1-2-3 L'union impossible du rire et des larmes	219
2-1-2-4 Le personnage impassible et raffiné	232
2-2 DECADENCE ET PERVERSION	236
2-2-1 Pierrot dandy	
2-2-1-1 Le raffinement	239
2-2-1-2 L'éloge du maquillage	242
2-2-1-3 Du blanc au noir	244
2-2-1-4 Pierrot, le fou	249
2-2-2 Pierrot et l'autre	
2-2-2-1 Pierrot, le célibataire	260
2-2-2-2 La femme fatale	267
2-2-2-3 Pierrot androgyne	277
2-2-2-4 Pierrot Narcisse	286
2-2-3 Pierrot et son double	
2-2-3-1 Pierrot, le fantôme	294
2-2-3-2 L'histrion sinistre	296
2-2-3-3 Le clown est/et le démon	307
2-3 LE VIVEUR LUNAIRE	314
2-3-1 L'inconsistance de Pierrot	
2-3-1-1 Le clown agile	317
2-3-1-2 De l'unique au multiple	318
2-3-1-3 L'éternel absent	321
2-3-1-4 L'impuissance du verbe	324
2-3-2 La tentation de l'inconscient	
2-3-2-1 La prolifération des Pierrots	330
2-3-2-2 Pierrot s'agite et Tout le mène	334

2-3-2-3	Sous l'égide de la lune	337
2-3-2-4	L'art, la lune et l'Inconscient	342
2-3-2-5	Quand Pierrot dévore le poète...	346
2-3-3	La mort de Pierrot	
2-3-3-1	La fascination de la mort	349
2-3-3-2	Corps en décomposition et monstres de foire	355
2-3-3-3	Les morts de Pierrots	362
2-3-3-4	La fin d'un monde, la fin des mythes	367
2-3-3-5	La modernité de Pierrot	375

TROISIEME PARTIE / VERS L'EMERVEILLEMENT POPULAIRE

3-1	LE PARADIS RETROUVE	388
3-1-1	La renaissance de l'artiste	
3-1-1-1	La sérénité des représentations	391
3-1-1-2	Le rêve éveillé	398
3-1-1-3	Pureté et candeur : l'émerveillement retrouvé	403
3-1-1-4	L'enfant miraculeux	410
3-1-1-5	L'Esprit Nouveau des saltimbanques	415
3-1-2	L'étrange et le familier	
3-1-2-1	Le no man's land des saltimbanques	422
3-1-2-2	Rite et mystère	426
3-1-2-3	Le passeur ou l'ange ami	432
3-1-2-4	Les masques funèbres	443
3-1-3	Le clown tragique	
3-1-3-1	L'être et le paraître	447

3-1-3-2 Le théâtre du monde	456
3-1-3-3 Le clown, figure christique	458
3-1-3-4 Les avatars du clown aux outrages	465
3-1-3-5 De l'ange au monstre	471
2-2 LA FANTAISIE POPULAIRE	485
3-2-1 La poésie du cirque	
3-2-1-1 Le spectacle de la modernité	489
3-2-1-2 Le plaisir enfantin du cirque	510
3-2-1-3 La poésie de la réalité	521
3-2-2 La plastique du cirque	
3-2-2-1 La poésie-peinture du cirque	531
3-2-2-2 L'enfance de l'art	542
3-2-2-3 Les acrobaties de la sculpture	557
3-2-2-4 Un rêve de spectacle total	567
3-2-3 Le cirque de l'image	
3-2-3-1 « Le cinéma n'aime pas le cirque »	581
3-2-3-2 Quand le théâtre rejoint le cirque	587
3-2-3-3 Vers une mythologie nouvelle : le funambule et la corrida	597
Conclusion	603
Annexes	615
➤ Tableau retraçant l'évolution des principaux thèmes : annexe 0.	
➤ Iconographie : annexes 1 à 74, soit 72 pages.	

Bibliographie	690
➤ Corpus	
➤ Textes critiques	
➤ Biblio-iconographie	
➤ Filmographie	
Index des artistes	748
Table des matières	753

