

Circus Sciences

REVUE SCIENTIFIQUE EN LIGNE SUR LES ARTS DU CIRQUE



Cirque et cinéma

Dossier thématique dirigé par

C. ROLOT, F. AMY DE LA BRETÈQUE, G. BOULANGÉ & Ph. GOUDARD



P
im



Circus Sciences n° 2

« Cirque et cinéma »

Dossier thématique dirigé par
François AMY DE LA BRETÈQUE, Christian ROLOT,
Guillaume BOULANGÉ et Philippe GOUDARD

Janvier 2022
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Les directeurs de ce numéro 2 de *Circus Sciences* tiennent à adresser leurs plus sincères remerciements :

À toutes celles et ceux qui ont accepté de contribuer à cet ouvrage, pour leur patience, leur confiance et leur disponibilité ;

À toutes celles et ceux qui ont participé à actualiser la recherche sur le cirque et le cinéma pendant les colloques « Le cirque du cinéma aux nouveaux médias » organisés en 2016 et à leurs collègues des programmes « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » et « Écrans, représentations, mémoire » du centre de recherche RIRRA21 (EA 4209) de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 pour leur soutien scientifique et logistique à cette occasion ;

Au Théâtre La Vignette de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, à la Verrerie d'Alès Pôle National Cirque Languedoc-Roussillon-Montpellier Méditerranée Métropole pour l'accueil des colloques et spectacles ;

À la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, l'UFR1, au département Cinéma-Théâtre, au SCU10-IP et à l'ensemble des services de l'Université ;

À toute l'équipe des Presses universitaires de la Méditerranée pour leur aide précieuse et leur patience dans leur accompagnement

Pour leurs autorisations gracieuses de reproductions des documents, photographies et articles qu'ils nous ont confiés, ils adressent toute leur gratitude à leurs propriétaires ;

Circus Sciences est un volet de la Plateforme Circus Arts & Sciences, projet soutenu par le Conseil des Composantes, le Service Développement et Intégration d'Applications, la Bibliothèque Interuniversitaire, la Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) et les Presses universitaires de la Méditerranée (PULM) de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Illustration de couverture : *Cirque Krone* [*spectacle de clowns*], Agence Rol, crédit : BnF.

Source : <https://images.bnf.fr/#/detail/1409298/53>. Photomontage PULM, 2022.

ISSN 2825-0060 — ISBN 978-2-36781-473-5

Tous droits réservés, PULM, 2022.

Sommaire

Dossier thématique : « Cirque et cinéma »

Les éditeurs	
<i>Édito</i>	7
François AMY DE LA BRETÈQUE	
<i>Cirque au cinéma</i>	11
Philippe GOUDARD	
<i>Cirque et cinéma : un enrichissement mutuel</i>	27
Francis RAMIREZ et Christian ROLOT	
<i>Les métiers du cirque racontés par le cinéma</i>	37
Marc VERNET	
<i>De quelques liens de parenté entre le cinéma et le cirque</i>	51
Philippe GOUDARD	
<i>The Circus (1928) : Charles Chaplin à l'avant-garde</i>	57
François AMY DE LA BRETÈQUE	
<i>La fonction clownesque dans L'Ange Bleu</i>	75
Jean-Baptiste MASSUET	
<i>Les représentations du cirque dans le cartoon américain</i>	87
Marion POIRSON-DECHONNE	
<i>Le cirque miniature, fétiche ou objet fantasme pour l'imaginaire cinématographique ?</i>	97
Adrien VALGALIER	
<i>Féerie sociale et identité artistique : la portée symbolique et culturelle du cirque dans L'Aile ou la Cuisse de Claude Zidi</i>	111
Laurent LEFORESTIER	
<i>Pierre Richard, le clown et le politique</i>	121
Jean-Pierre MARCOS	
<i>Le Cirque & le Cinéma</i>	133

Ariane MARTINEZ	
Borderline : burlesque cinématographique et clownerie théâtrale dans L'Iceberg (2005), Rumba (2008) et La Fée (2011),	141

Varia

Élisabeth GAVALDA	
Le cirque se raconte dans les revues de cinéma du fonds Coll'Ex « Arts du cirque », Bibliothèque universitaire Ramon Llull. . . .	153
Jean-Michel ROPERS et Philippe GOUDARD	
Frico le clown, héros récurrent de série télévisée	169
Philippe GOUDARD	
Le Cirque fait son Cinéma : une visite au Musée du Cirque Alain Frère	183

Recensions

Stéphane HÉAS	
David LE BRETON, Rire. Une anthropologie du rieur, Paris, Métailié, 2019	193
Raphaël VERCHÈRE	
Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN (dir.), Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran, Montpellier, PULM, 2020	197
Auteurs	207

Dossier thématique : « Cirque et cinéma »

Édito

Les éditeurs

Ce numéro 2 de Circus Sciences « Cirque et Cinéma », coordonné par Christian Rolot, François Amy de la Bretèque, Guillaume Boulangé et Philippe Goudard, rassemble des contributions à la troisième Semaine de cirque Le cirque du cinéma aux nouveaux médias, organisée par l'université Paul-Valéry Montpellier 3 en 2016¹.

Il a pour objectif de contribuer à présenter quelques aspects esthétiques et historiques des riches échanges débutés à la fin du XIX^e siècle entre deux champs artistiques aux liens étroits : tous deux sont identiquement marqués par un caractère éphémère et tandis que l'un enregistré, capte le vivant, l'autre, sur scène ou en piste, fait revivre dans un nouveau contexte les représentations du premier.

Après le succès des deux premières *Semaines de cirque* (*Une semaine de cirque* — novembre 2011² et *Femmes de cirque* — février 2014³), rassemblant chacune plus de mille cinq cents participants, la troisième édition a associé autour du thème *Le cirque du cinéma aux nouveaux médias*, du 17 au 25 mars 2016 à Montpellier et Alès en Occitanie, chercheurs, créateurs et étudiants, au cours de plusieurs journées de colloques internationaux, projections, spectacles et rencontres professionnelles ouvertes au grand public.

Dans la ligne transdisciplinaire de notre Centre de recherche RiRRa21 (EA 4209), fruit d'une invitation du programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » au programme « Écrans, représentations, mémoire », cette Semaine de cirque a fait dialoguer les domaines de recherches scientifiques et artistiques, les disciplines, les compétences, les territoires. La projection de *Chocolat* de Roschdy Zem, sorti en février 2016, dont le

1. Issu lui aussi de la Semaine de cirque de 2016, le numéro 3 de Circus Sciences : « Le cirque et les nouveaux médias », dirigé par Claire Chatelet et Alix de Morant, paraîtra en 2022.

2. Fichier à télécharger. En ligne, consulté le 14 nov. 2021. URL : https://www.circusscience.fr/sites/circusscience.fr/files/1SC_BAT%20UNE%20SEMAINE%20DE%20CIRQUE%20-%20copie.pdf.

3. Fichier à télécharger. En ligne, consulté le 14 nov. 2021. URL : https://www.circusscience.fr/sites/circusscience.fr/files/2SC_Programme_SDCirque%20-%20copie.pdf

scénario est issu du travail de recherche en histoire sociale et du livre éponyme de Gérard Noiriel, professeur à l'EHESS, venu nous les présenter, résume bien l'esprit de notre manifestation.

Son riche programme accessible en ligne¹ a mis en évidence la perméabilité et l'intermédialité des arts du vivant et de l'écran, du cinéma des premiers temps aux films inspirés par le cirque, du cirque dans les médias aux œuvres numériques et créations des auteurs de cirque les plus récentes.

La participation active à sa préparation et à son déroulement des étudiantes et étudiants en licence et master des départements Cinéma et nouveaux médias et Théâtre et spectacle vivant ainsi que des doctorants, qui ont pu y côtoyer de nombreux professionnels de la recherche et des arts du spectacle, va dans le sens de leur professionnalisation, qui est au cœur des préoccupations des enseignants, chercheurs et chercheuses de notre université.

Les synergies et collaborations entre les programmes du laboratoire RiRRa 21, le Centre culturel universitaire, le théâtre La Vignette, la Bibliothèque Interuniversitaire et son Fonds cirque (labélisé CollEx) de deux-mille ouvrages et autant de périodiques sur le cirque unique au sud de la France, la collection *Cirque* et la revue *Circus Sciences*, abritées par les Presses universitaires de la Méditerranée (PULM), permettent aujourd'hui à notre université, par son Pôle universitaire d'enseignement et de recherche, d'occuper une place privilégiée dans la recherche scientifique en cirque, en France, en Europe et au-delà.

Nos programmes d'enseignement, de recherche et éditoriaux, ont aujourd'hui acquis une visibilité accrue depuis la mise en ligne en octobre 2020, de la plateforme « Circus Arts & Sciences ». Concernant ce dossier thématique, elle rend notamment accessible La Filmographie du cirque : fruit d'une collaboration entre étudiants et enseignants-chercheurs, elle est un site actualisable et contributif répertoriant les films — fictions, films d'animations, documentaires, séries — consacrés intégralement ou en partie au cirque. En cours de construction, plusieurs centaines de références y sont déjà accessibles.

Ce numéro 2 « Cirque et cinéma » de *Circus Sciences* veut aussi prolonger et compléter les trop rares ouvrages et périodiques publiés en français sur le sujet depuis cinquante ans.

Concernant les ouvrages, Jacques Deslandes et Jacques Richard avaient ouvert la voie de l'étude des relations entre cirque et cinéma dans *Histoire comparée du cinéma. Tome II, Du cinématographe au cinéma, 1896-1906* (1966). Paul Adrian a ensuite publié *Cirque au cinéma, cinéma au cirque, Encyclopédie du cirque* (1984).

1. Fichier à télécharger. En ligne, consulté le 14 nov. 2021. URL : https://www.circusscience.fr/sites/circusscience.fr/files/3SC_Programme%20final.compressed%20-%20copie.pdf.

Aux PULM en 2018, *Trente ans de cirque en France (1967-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste*, dirigé par François Amy de la Bretèque et Philippe Goudard, rend accessible de nombreux articles de Jacques Richard consacrés au sujet.

Après sa participation à nos colloques Cirque et cinéma de 2016, Jérémy Houllière a publié avec Sébastien Denis *Cirque, cinéma et attractions. Inter-médialité et circulation des formes circassiennes* aux Presses universitaires du Septentrion en 2019.

Quelques articles et revues traitent du sujet : Jacques Richard encore, avec « Quand les gens du cirque français inventaient le cinéma burlesque », *Cirque dans l'univers*, n° 179, 4^e trim. 1995 ; « Cirque et cinéma », *Cinéma-thèque française, musée du Cinéma*, présentation de l'exposition du 16 septembre au 3 octobre 1999 ; Jacques Richard, « Les acrobates du rire aux sources du burlesque français », *Archives*, n° 89, septembre 2001, Perpignan, Institut Jean-Vigo ; « Cirque et cinéma », *Arts de la Piste*, n° 35, mars 2005 ; Michel Ciment (dir.), « Le Cirque au Cinéma. De Chaplin à Étaix », *Positif*, n° 587, janv. 2010 ; « Les comiques français des premiers temps », 1895, n° 61, 2010 ; « Screen circus », *Stradda*, n° 35, printemps 2015.

On peut aussi mentionner les éditions numériques, sous forme de DVD ou en ligne, davantage destinées à un large public d'élèves, enseignants ou internautes, consacrant quelques chapitres à la thématique « Cirque et cinéma » : *Numéro(s) Neuf(s) : films de cirque, 12 films d'auteurs de cirque*, Action culturelle Cirque et Télévision de la SACD, vidéo, couleur, 183 min., 2005 ; *Numéro(s) Neuf(s) : captation des éditions 2004, 2005 et 2006*, réalisation Jean Michel Ropers, Maquiz'arts production, Action culturelle Cirque et Télévision de la SACD, vidéo, couleur, 183 min., 2004, 2005 et 2006 ; « Le film en scène » et « De la piste à l'écran », dans Jean-Michel Guy et Julien Rosemberg, *Le Nuancier du cirque*, CNDP/Sceren/Cnac, 2010 ; Tiago Porteiro, Philippe Goudard, *Vidéo cirque : un répertoire vidéographique d'œuvres et d'auteurs de cirque français, 1976-2006*, PDF, Université Montpellier 3, Cnac, Université d'Evora, 2010.

La récente encyclopédie « Les arts du cirque » de la BnF et du Cnac¹, propose depuis 2018 des articles — dont plusieurs contributions des auteurs de ce numéro de *Circus Sciences* — aux relations entre cirque et cinéma.

On le voit, le champ à explorer est vaste, car l'écran est un des espaces du cirque comme le cirque un de ceux du cinéma. Ce dossier thématique « Cirque et cinéma » vous invite à les explorer.

1. En ligne, consulté le 14 nov. 2021. URL : <https://cirque-cnac.bnf.fr>.

Cirque au cinéma

François AMY DE LA BRETÈQUE

Quelque chose, dans l'essence même du spectacle de cirque, paraît profondément adéquat à celle du cinéma : la mise en scène du mouvement pur que le cinématographe a pour vocation d'enregistrer. Réciproquement, le tournage d'un film présente par beaucoup de côtés une nature circassienne. Cela était surtout vrai dans le cinéma des origines mais il en reste quelque chose aujourd'hui. Même les conditions de réception et le comportement du public offrent des ressemblances. Il n'est donc pas étonnant que les rencontres entre les deux arts aient été nombreuses au cours de leur histoire. Des personnalités du cirque sont passées au cinéma, des gens de cinéma se sont inspirés des personnages du cirque, des films fameux ont choisi comme cadre le monde circassien. Mais cela n'épuise pas le parallèle. Il existe des relations plus occultes entre la piste et l'écran : des thèmes, des formes, qu'on trouve dans des films dont le cirque n'est pas le sujet explicite. Cela, c'est surtout le cinéma « moderne » qui le fera apparaître.

Les rencontres dans les débuts

Le journaliste et historien Jacques Richard a porté depuis longtemps son attention aux relations étroites qui unissaient le milieu du cirque et celui du cinéma dans la période des premiers temps (avant 1910). Il a notamment étudié le milieu des ambulants et fait la généalogie des dynasties de forains qui montraient des films sous chapiteau, le plus souvent parmi d'autres attractions. Il a établi la biographie d'un grand nombre de personnages qui furent acteurs et réalisateurs dans ces temps lointains, et dont l'origine et les parcours se perdent souvent dans les brumes de l'histoire — ce qui fait qu'on ne sait pas toujours si ce sont vraiment des enfants de la balle ou s'ils ont inventé leur propre légende. Citons Roméo Bosetti (1879-1948), Lucien Bataille (Zigoto) et tant d'autres qui formeront l'« école burlesque » française, précurseurs des grands burlesques américains qui sont, eux aussi, nombreux à venir de la piste. Buster Keaton, Charlie Chaplin

Figure 1 — Bigorno offre une chasse à courre.



Affiche d'un épisode de *Bigorno*, série filmée par Romeo Bosetti. Illustration d'Adrien Barrère (1874-1931) pour Pathé Rural, après 1913. Lithographie en couleur, 160 x 120 cm. BnF, département des Estampes et de la photographie, ENT DN-1 (BARRERE, Adrien /1)-GRAND ROUL. © Bibliothèque nationale de France.

sont les plus célèbres mais ce fut le cas de beaucoup d'acteurs de Mack Sennett. Toute une série de films burlesques furent inspirés directement par des numéros de cirque : décapitations comiques, écrasements dont on ressuscite, danses trépidantes, déshabillage impossible, écroulements, en particulier dans un bassin. C'est du cirque que viendrait aussi l'habitude de faire reconnaître le héros comique par « son accoutrement et sa démarche insolite, qui doivent lui permettre d'être reconnu du premier coup d'œil ».

Dans les premiers temps, ce que les « vues » cinématographiques enregistrent sont de simples numéros et il n'y a pas encore de développement narratif pour « emballer » ceux-ci. Ainsi les Frères Lumière enregis-

Figure 2 — Lucien Bataille en Zigoto.



© D.R. — Collection Jacques Richard.

trèrent-ils toute une série des numéros de Foottit et Chocolat. Quand les bandes s'allongeront et qu'on passera des « vues » aux films, la narration se fera en tableaux successifs. L'enchaînement des numéros qui constitue un spectacle de cirque fournissait une sorte de modèle à la narration primitive. Dans les films de cirque classiques, on retrouvera ces deux formes différentes souvent mêlées : la « mise en boucle » (le numéro filmé sur la piste, en espace clos) et la « mise en chaîne » (les numéros successifs). Le film de cirque conservera cette hétérogénéité même quand il deviendra narratif.

Figure 3 — Cirque de Boulogne-sur-Mer transformé en salle de cinéma, le Omnia Cinéma Pathé.



Avant 1908. BnF, département des Arts du spectacle, 4-PHO-22 (32). © Bibliothèque nationale de France.

Figure 4 — Raymond Fraux sur les tréteaux d'une parade foraine.



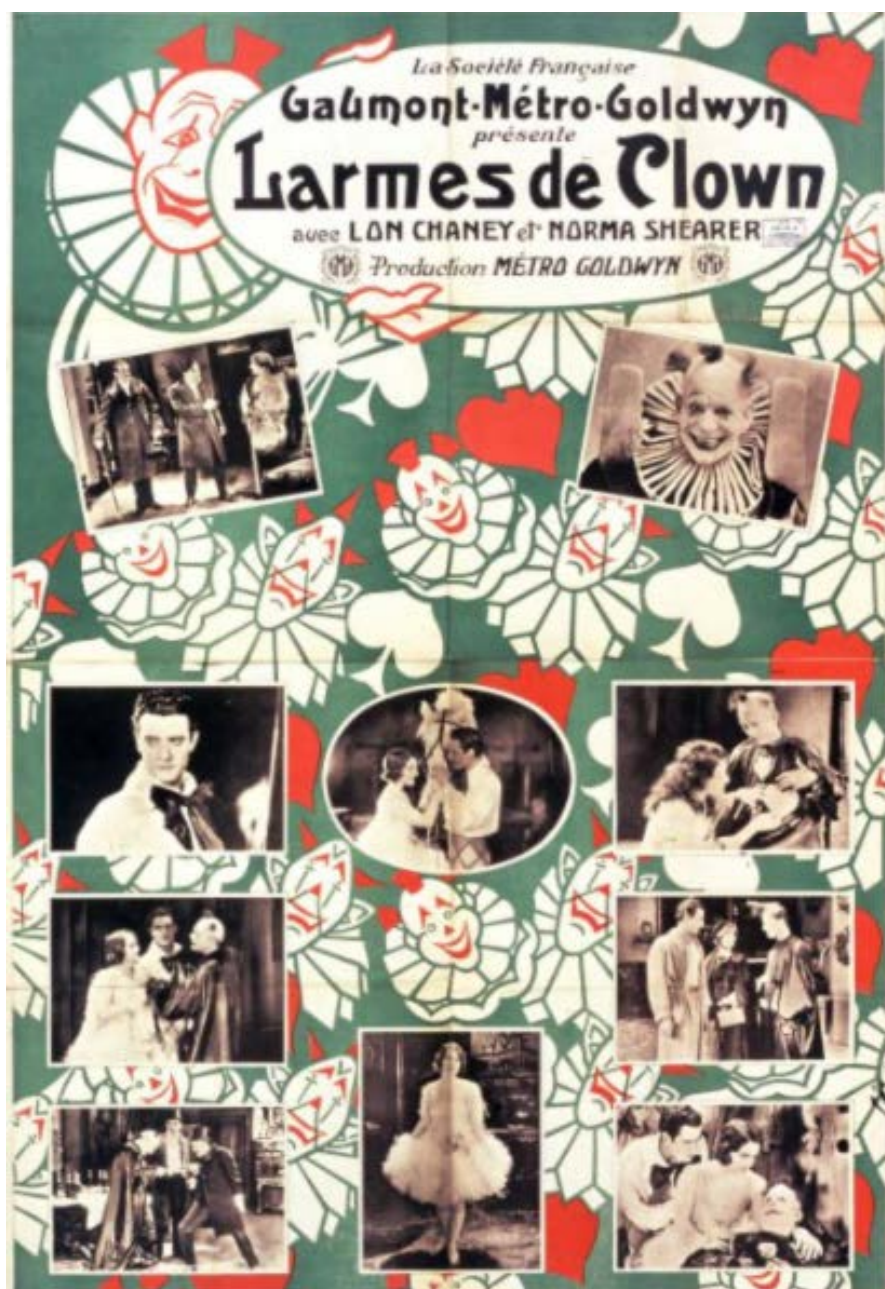
Scène du film *Dandy gazier* (Dandy figure au centre de l'estrade, les bras croisés). Film Éclair. Réalisation Georges Rémond, 1921. © D.R. - Collection Jacques Richard.

Figure 5 — *Larmes de clown*, film de Victor Sjöström.



Affiche française pour le film *He who gets slapped* de Victor Sjöström, G.M.G., 1928. Dessin de Vic. Lithographie en couleur, 160 x 120 cm. BnF, département des Estampes et de la photographie, AA Gr Rouleau W012544, W026575 micr.
© Bibliothèque nationale de France.

Figure 6 — *Larmes de clown*.



Affiche française pour le film *He who gets slapped* de Victor Sjöström. G.M.G., 1925. Impression photomécanique en couleur, 120 x 80 cm. BnF, département des Estampes et de la photographie, TBAFF01 W014281 microfilm.
© Bibliothèque nationale de France.

La mise en place des stéréotypes et la question de l'existence d'un genre

Dans le cinéma qu'on appelle classique, des années 1920 aux années 1950, le monde nomade du cirque et le cadre du spectacle sous chapiteau se fixent peu à peu en un répertoire de situations récurrentes. Ce processus est à l'œuvre des deux côtés de l'Atlantique dans des films plutôt à grand spectacle. Un genre se met-il alors en place ? Ce qui incite à le penser, c'est qu'il y a des situations et des personnages récurrents, par exemple le personnage du clown malheureux. *Larmes de clown* (1924) de Victor Sjöström met en scène un savant désenchanté et désespéré qui choisit une nouvelle vie : il suit un cirque en France où il devient incognito le clown de la troupe. Le personnage est interprété par Lon Chaney, le spécialiste des rôles à métamorphose. Ce poncif du clown triste est d'origine romantique : Victor Hugo, Verdi, Leoncavallo l'ont traité et la peinture l'a aussi illustré (les *Pierrot* de Georges Rouault — le *Pierrot grimaçant* de Gustave Doré). Il aura une large descendance que l'on peut suivre jusqu'à *L'Ange bleu*, *Limelight*, *Le Clown est roi* (Jerry Lewis, 1954.) Jean Starobinski a jadis montré qu'il fonctionnait comme une métaphore de l'artiste, incompris et condamné à amuser les foules. Ainsi, au cinéma, le clown n'est pas un personnage drôle.

Le spectacle de cirque est d'ailleurs rarement synonyme de comique

La vie des gens du voyage, ces nomades qui traversent l'espace des sédentaires assagis, exerce une fascination qui repose sur l'opposition entre vagabondage et immobilité, parfaitement servie par le cinéma. Des classiques comme *Sans Famille* d'Hector Malot (adapté plusieurs fois au cinéma) ont mis en place le schéma. En général, un enfant ou un adolescent fasciné par le cirque choisit de suivre la troupe de son plein gré ou est enlevé par des forains sans scrupules comme on le voit dans *Yoyo* (1965) de Pierre Étaix et dans *L'Orphelin du cirque* (1925), un film en quatre épisodes tourné pendant les déplacements du cirque Ancillotti. Des réprouvés peuvent s'intégrer à la troupe : un bagnard dans *Les Gens du voyage* de Jacques Feyder (1937) dont le personnage principal est une dompteuse.

La troupe, la caravane et le chapiteau ont l'avantage de proposer un huis clos propice à faire éclore toutes sortes de conflits latents. L'équilibre est rompu par un élément perturbateur venu de l'extérieur : le profane, le néophyte, sont tout désignés pour cette fonction. Le drame se noue aussi très souvent autour d'un trio : la rivalité autour d'une femme,

Figure 7 — Les trois Fratellini.



Photographie du film *Portrait d'un assassin*, réalisé par Bernard-Roland, 1949. Centre national des arts du cirque, archives Ali Héritier. © D.R.

Figure 8 — Photographie du film *Smyk*, réalisé par Zbyneck Brynych.



1960. Centre national des arts du cirque, archives Tristan Rémy. © D.R.

Figure 9 — *Circus Mania*.



Affiche française pour le film *Clown aus Liebe* de Max Linder et E. Violet. Film réalisé et tourné en 1925, peu avant la mort de Max Linder. Production Vita Film, Vienne. Lithographie en couleur, 160 x 120 cm. BnF, département des Estampes et de la photographie, ENT DO-1 (RICHER-LAUGIER)-ROUL.

© Bibliothèque nationale de France.

l'écuyère sans cœur, courtisée par l'acrobate et aimée en silence par le clown (*L'Ange Bleu* où on le reconnaît décliné sous une variante). L'autre péripétie la plus fréquente est l'accident : un acrobate qui tombe et finit infirme, un dompteur qui se fait blesser gravement par un fauve. Sous le plus grand chapiteau du monde (Cecil B. DeMille, 1952) et *Trapèze* (Carol Reed, 1956), tournés respectivement dans le cirque Barnum & Bailey et le Cirque d'Hiver, en ont décliné les thèmes.

Ce type de construction et ce genre de péripéties apparentent le film de cirque au mélodrame. Il n'en est en fait qu'une variante pour laquelle on a seulement changé le cadre. Mais le cinéma hollywoodien impose une fin heureuse : c'est un genre familial, consensuel. Triomphants à une époque dans le cinéma américain, ces films sont de grosses productions. Ils forment le pendant des spectacles à gros moyens qui se sont imposés dans le monde du cirque aux États-Unis : au cirque Barnum & Bailey, réputé pour sa démesure, répond le blockbuster produit par la Paramount : *Sous le plus Grand Chapiteau du Monde*.

Si le comique survient, c'est par l'entremise de ce néophyte dont nous avons souligné l'importance narrative. L'archétype en a été donné par Charlot dans *Le Cirque* (1928), film dans lequel un homme poursuivi par la police se réfugie dans un cirque pour se cacher et qui, s'improvisant acrobate, se fait engager. Aussi paradoxal que cela paraisse, — car on insiste toujours sur la formation de Chaplin à l'école du music-hall —, le Charlot de ce film est très maladroit et pas du tout doué pour ce métier. Il introduit en fait, dans la mécanique bien réglée des numéros circassiens, la spontanéité et l'imprévisibilité du personnage de cinéma. Ce film de Chaplin est, pour cette raison, un premier tournant fondamental.

Rencontre avec les avant-gardes

La divergence entre la vision américaine et la vision européenne du cirque par le cinéma est patente dans cette période. En Europe, le sujet est avant tout l'occasion d'expériences formelles. Toutes les avant-gardes des années 1920 et 1930 s'y sont essayées. Un des grands repères est le film *Variétés* (1925), d'Ewald André Dupont, qui s'inscrit dans la mouvance du *Kammerspiel* et est resté célèbre pour sa caméra très mobile. Alors que le jeune cinéma soviétique naissait tout juste, de nombreux hommes de théâtre et de cinéma se tournèrent vers les arts de la piste et certaines écoles le prirent comme modèle à la suite du maître Meyerhold. Eisenstein réalisa ses premières bandes pour les intercaler dans des spectacles vivants et ses premiers films (*La Grève*, 1924) en sont très marqués. Le typage des personnages et le grotesque du jeu de ses acteurs en proviennent. Une école comme la Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) a voulu trans-

Figure 10 — *Panique au cirque*.



Affiche française pour le film *Panik* d'Harry Piel. Tournage en 1938, sortie en salles en 1942. Lithographie en couleur, 160 x 120 cm. Agence Cinématographique Européenne (Paris), sans date. BnF, département des Arts du spectacle, AFF 59231 diapositive. © Bibliothèque nationale de France.

poser les principes du jeu dans le cinéma afin de provoquer une distanciation critique. Lev Koulechov en tira *Les Aventures extraordinaires de Mr West au pays des bolcheviks*. En France, la première avant-garde, également appelée « impressionnisme français », prit des chemins analogues pour rompre avec un cinéma trop psychologique. *Entracte* de René Clair, avec la musique clownesque d'Erik Satie, le traita dans une veine satirique tout en jouant sur l'extrême mobilité des formes. Faire jouer des formes, fût-ce sans le recours à des acteurs, un peu comme dans un numéro de jongleur,

Figure 11 — *Le cirque du diable*.



Affiche française pour le film *The devil's circus* de Benjamin Christianson. G.M.G., 1926. Lithographie en couleur, 160 x 240 cm. BnF, département des Estampes et de la photographie, EST TBAFF01. © Bibliothèque nationale de France.

c'est ce que réalisa le radical *Ballet mécanique* du peintre Fernand Léger (qui empruntait aussi à la danse comme son titre le dit). Faire du cirque sans êtres humains, n'en retenir que des mouvements, des diagrammes, en particulier le mouvement circulaire, c'est une idée qui fut poursuivie par des expérimentateurs comme Calder : *Le Petit cirque* Calder 1927 (Jean Painlevé, 1955) propose ainsi un cirque en miniature.

Mais il ne faut pas forcer l'opposition. Aux États-Unis aussi, en marge des produits institutionnels dont il a été question plus haut, s'est développée une production indépendante pour laquelle le thème circassien a eu son importance. Le représentant le plus notable en est Tod Browning. Celui-ci, dans *Freaks* ou dans *L'Inconnu* (1932 et 1927), reprenait et pervertissait les clichés narratifs du film de cirque, moins pour imposer un discours sur la « différence » — à quoi on le réduit trop —, que pour mettre à l'image des fantasmes et des inquiétudes qui hantent l'inconscient du spectateur lambda : les surréalistes ne s'y sont pas trompés. Le cirque devient propice à l'éclosion du fantastique, voire de l'horreur. *Elephant Man* (David Lynch, 1980) en est un parfait exemple.

Figure 12 — *Le Cirque du diable*, film de Benjamin Christianson.



Titre original : *The devil's circus*. M.G.M., 1926. Lithographie en couleur, 160 x 240 cm. BnF, département des Estampes et de la photographie, TB AFF CINE-1 (CIRQUE DU DIABLE)-FT5. © Bibliothèque nationale de France.

Le retour nostalgique de l'après-guerre

On désigne souvent la période qui suit la seconde guerre mondiale comme celle de l'émergence du cinéma moderne. Il est notable que le thème du cirque fait alors un retour. Dans la continuité du néoréalisme, les films de Federico Fellini (depuis *La Strada* jusqu'aux *Clowns*) sont les plus évidents, le réalisateur italien s'y étant référé explicitement à de multiples reprises et ses dessins en témoignant bien. Il faut souligner que le thème traverse toute son œuvre et pas seulement les films qui en traitent.

Un autre film significatif est le *Jour de fête* de Jacques Tati (1947) : il y a bien un chapiteau qui se monte sur la place du village, mais nous n'assistons pas à la représentation ; cependant, les comportements, les situations de la vie « réelle » sont tous contaminés par un désancrage qui a fait parler de burlesque mais qui relève plutôt de la poésie. Même remarque pour son disciple Pierre Étaix, formé lui aussi et plus encore aux arts du cirque, pour lequel le monde entier est un spectacle irréel : voir chez Tati *Parade* (1974) et chez Étaix *Pays de cocagne* (1971). Et encore pour ces deux réalisateurs la filiation est-elle explicite. Mais on trouverait des marques de cette référence au cirque dans bien des films des débuts de la Nouvelle

Figure 13 — Ça, c'est du cirque !



Affiche française pour le film *Cirkus Bude* d'O. Lipsky, 1954. Lithographie en couleur, 60 x 80 cm. Imprimerie Saint-Martin (Paris), sans date. BnF, département des Arts du spectacle, AFF- 59186 diapositive.

© Bibliothèque nationale de France.

Figure 14 — *Lola Montès*.



Affiche française pour le film *Lola Montès*. Film réalisé par Max Ophüls et tourné en France, en 1955. Lithographie en couleur, 160 x 120 cm. BnF, département des Arts du spectacle, AFF 53561 diapositive. © Bibliothèque nationale de France.

Vague : dans telle scène de *Jules et Jim*, de Anna Karina apparaissant fardée dans plusieurs plans successifs de *Pierrot le Fou*...

On perçoit dans toutes ces références comme un double postulat : une gaieté légère et insouciance, traduite par le déguisement, et une nostalgie pour un monde qui n'est plus. Le grand film funèbre de la série est le *Lola Montès* de Max Ophüls (1955), « un film d'avant-garde sur le sujet le plus conventionnel⁵ » dans lequel la vie passée de l'héroïne est mise en spectacle sur la piste comme une attraction. Plus sombre encore est la vision du Suédois Ingmar Bergman qui renoue à distance avec son maître Sjöström. Des troupes de baladins traversent *La Nuit des forains* et *Le Septième sceau*. Le cirque s'inscrit chez lui dans une série où se rangent le théâtre, l'opéra et le théâtre de marionnettes. La vérité se dévoile par le biais du spectacle.

Figure 15 — Le réalisateur Robert Bresson et le prestidigitateur Henri Kassagi.



Scène de tournage du film *Pickpocket*. 1959. Centre national des arts du Cirque, Archives Tristan Rémy. © D.R.

Nouveau cirque et cinéma contemporain

Aujourd'hui dans les années 2010, le cirque et les gens de cirque sont devenus par ailleurs des objets d'histoire — ou de légende. Le film *Chocolat* de Roschdy Zem, sorti en 2016, consacré à la vie du clown noir (joué par Omar Sy) malmené par son partenaire Foottit, en fait une allégorie de l'exploitation coloniale et des rapports de race, mais la présence de James Thierrée dans le rôle de Foottit y insère la référence au cirque contemporain.

Les mutations qu'a connues le spectacle circassien, l'apparition du « nouveau cirque », ont rendu désuets les films qui en restaient au cirque géant à la Barnum des années 1950. Depuis presque un demi-siècle, le cirque sert de répondant à de nouvelles façons de mettre en scène les corps. Le nouveau cinéma allemand s'en est inspiré. On pense à Alexander Kluge avec *Les Artistes sous le chapiteau : perplexes* (1967) puis à Wim Wenders qui met en scène une acrobate dont un ange tombe amoureux dans le Berlin divisé des *Ailes du désir* (1987). Le cirque se met à intéresser le cinéma expérimental : le Français d'origine grecque Nikos Papatakis fait avec *Les Équilibristes* (1991) un manifeste gay ; aux États-Unis, le pape du mouvement underground, Jonas Mekas, réalise avec *Notes on The Circus* (1966) un faux documentaire sur le cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey dans lequel les couleurs et le mouvement jouent avec la musique.

Aboutissement du rêve de spectacle total que poursuivait le XIX^e siècle, le cirque est pour le cinéma à la fois son contraire (spectacle vivant disposant d'un vaste espace dans lequel les spectateurs sont aussi acteurs) et un des arts les plus proches de lui. Il lui a permis de concevoir des formes et de privilégier ce qui fait son essence, le mouvement.

Cirque et cinéma : un enrichissement mutuel

Philippe GOUDARD

Innovations technologiques, esthétiques et commerciales¹ jalonnent l'histoire des arts du cirque et de l'image animée, dans une inspiration et un enrichissement réciproques. Des premières traces documentaires filmées à la présence du cirque dans les œuvres filmiques, et des images animées incluses aux spectacles jusqu'à l'utilisation du langage informatique, les échanges entre cirque et cinéma se poursuivent à l'ère numérique.

Avant même la naissance du cinéma, dès les plaques de lanternes magiques, le cirque offre ses images aux inventions successives qui aboutiront au brevet du Cinématographe Lumière en 1895. Physiciens, ingénieurs, chimistes et inventeurs explorent les applications de la persistance rétinienne pour créer l'illusion du mouvement des objets et des corps, usant d'images fabriquées ou fixées d'après nature, puis projetées par divers mécanismes. À partir de supports de cartons peints, puis de plaques photographiques et enfin, de pellicules au pouvoir de fixation instantanée des effets de la lumière, différentes inventions se succèdent. Sur le Phénakistiscope de Joseph Plateau (imaginé dès 1829), le miroir du Praxinoscope (breveté en 1877) ou l'écran du Théâtre optique (1888) d'Émile Reynaud, ou encore sur les Chronophotographies d'Eadweard James Muybridge (1878) et d'Étienne-Jules Marey (1882), tremblent en boucle d'émouvantes images d'acrobates, danseuses de corde, clowns, écuyers,

1. Cet article est une version revue, actualisée et complétée de ma contribution de 2015 sur la circulation dynamique des échanges entre les deux arts, « Le cirque entre images par seconde et pixels per inch » dans *Stradda*, n° 35, printemps 2015, 6-11, revue aujourd'hui disparue, qui faisait suite à la conférence donnée dans le cadre de la rencontre « Création circassienne pour l'écran », organisée par HorsLesMurs et Circa au Ciné 32 d'Auch, le 23 octobre 2014. Le passage que j'y avais consacré à Jonas Mekas en 2015 est augmenté ici de quelques lignes rédigées au moment du décès de l'artiste en janvier 2019, publiées dans ma contribution à MOQUET Diane, SAROH Karine, THOMAS Cyril, *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Châlons-en-Champagne, CNAC, 2020. Voir aussi sur ce sujet les articles de François Amy DE LA BRETEQUE « Cirque au cinéma » et Marc VERNET « De quelques liens de parenté entre le cinéma et le cirque ».

dresseurs, lanceurs de couteaux, gymnastes et cavaliers. Sous l'oeilleton du peep-show du Kinétoscope de Thomas Edison (1891-1897), se mettent en mouvement d'érotiques boxeuses et les spirales de la robe de Loïe Fuller.

Les arts de la piste, du cabaret et du music-hall offrent une mine d'or au cinéma naissant qui joue avec l'espace et le temps cycliques des mouvements du cirque, dans une ronde d'images qu'animent les rouages et l'horlogerie de précision des jouets et machines optiques.

Si les images du cirque fascinent les savants, c'est sans doute qu'elles sont l'occasion de dépassements de la physiologie et du comportement humains, qui ressortissent au bizarre, à l'insolite, au hors norme. Depuis leur rencontre, les virtuoses de la balistique des corps et des objets et ceux des images animées ne cessent de s'inspirer mutuellement.

Le cirque capturé

Dès après 1895, les captations des frères Lumière s'intéressent aux disciplines du cirque, ou qui leur sont voisines, avec *Voltige* (vue n° 194, 1896), *Les Krémos : sauts périlleux* (n° 1040, 1899), *Les Krémos : pyramides* (n° 1044, 1899), *Danse serpentine* tournée en Italie en hommage à Loïe Fuller (n° 831, 1897), et des scènes comiques scénarisées comme des entrées clownesque et annonçant le cinéma burlesque : *Arroseur et arrosé* (n° 99, 1895) *L'amoureux dans le sac* (n° 885, 1897). Les vues Lumière immortalisent Footit et Chocolat au Nouveau-Cirque, montrant les deux clowns en acrobates ou dans l'entrée comique Guillaume Tell (n° 1139 et 1141, 1897)¹.

1. Les titres des vues sont ceux de *Lumière ! L'aventure commence*. Documentaire de Thierry Frémaux, produit par Thierry Frémaux, Bertrand Tavernier, Maelle Arnaud et le Centre national de la cinématographie, 2016, 90 min. Je ne résiste pas à reproduire ici au moment de l'actualisation de cet article, la réponse que François Amy de la Brétèque, que je remercie pour son expertise, fournit aimablement à une de mes demandes de vérifications de références et qui met en évidence la riche complexité de la recherche historique sur le cirque et le cinéma : « [c]es vues sont parfois autrement référencées dans Michèle Aubert et Jean-Claude Seguin, *La Production cinématographique des frères Lumière*, CNC & Bibliothèque du Film, éditions Mémoire du cinéma, 1996 et CDRom DADA Médias id. Pour établir ce catalogue les auteurs sont partis de l'ensemble des Catalogues de la société qui proposaient les bandes à la vente de 1897 à 1907. *Les Kremo* (et non *Kremos* selon ces catalogues) ne figurent pas dans le titre des vues mais ont été identifiés par un article du *Progrès* de Lyon qui annonce « Les Krémo, équilibre et sauts périlleux », n° 1040 *Sauts périlleux* daté par les historiens du 30 mai 1899, projeté le 14 juillet de la même année à Lyon, début d'une série où ils sont numérotés de I à V. : 1041 *Double saut périlleux* ; 1042 *Saut périlleux par deux* ; 1043 *Sauts périlleux en long* ; 1044 *Pyramide* ; 1045 *Les petits lutteurs* (les deux derniers ne doivent pas être les Kremo mais Aubert et Séguin les regroupent sous la même rubrique, qui témoigne qu'il y a bien eu la perception d'un sujet « cirque » autonome). *Danse serpentine* existe en deux versions tournées toutes deux en Italie en mai 1897 selon Aubert et Seguin. Projetées en décembre 1897 à Lyon. C'est Fregoli, déguisé en danseuse, qui fait la danse dans la première. Catalogue Aubert et Seguin n° 1172 et 1173 (longue notice). La seconde

Les Lumière abandonnent l'exploitation documentaire de leur invention pour se consacrer à d'autres recherches, biologiques, pour Auguste, et sur la photographie couleur ou en relief, pour Louis.

C'est à Georges Méliès et aux frères Pathé que l'on doit les premières fictions cinématographiques structurées après celles esquissées par les Lumière.

Méliès, illusionniste continuateur du scientifique et homme de spectacle Jean Eugène Robert-Houdin¹, dont il rachète en 1888 le théâtre du boulevard des Italiens à Paris, fait appel dès 1896 aux artistes du cirque et du music-hall dans sa fabrique de merveilles².

Les frères Émile et Charles Pathé exploitent eux aussi, dès 1897, les enregistrements sonore et cinématographique découverts aux Expositions universelles, et, à partir de 1903, le filon comique qu'annonçaient les premières « vues » comiques. Ils développent leur firme en Europe et aux États-Unis, emploient scénaristes, réalisateurs et distributeurs, construisent des studios, transforment des artistes de cirque³ ou des acteurs du geste en acteurs du cinéma burlesque. En 1905, Max Linder, première « vedette

était en couleurs. Il existe de multiples versions de ce numéro, produites par Gaumont et Pathé, d'où de fréquentes confusions. *Arroseur et arrosé*. Cette bande constitue un cas d'espèce pour les historiens. Elle existe en trois versions différentes l'une de l'autre par leur cadrage (le premier est plus maladroit) mais toutes portent le numéro 99 ; tournées, la première en mars 1895 (le 22 mars dit le catalogue), la II au printemps 1896, la III dans l'été 1896 ; projetées : la première le 10 juin 1895, la II et la III le 11 mai 1897 (Aubert et Seguin 208 à 210 : longue notice). Selon (Sadoul, *Lumière et Méliès*, p.49). Une image d'Épinal originelle de la librairie Quantin de 1887 présente la même scène. La version la plus célèbre de cette scène dessinée est celle de Christophe, mais aucun des historiens ne donne sa date de parution. Si l'on suit Lacassin (*Pour un neuvième art, la bande dessinée*), ce serait entre 1887 et 1890, dates entre lesquelles Christophe publie ses dessins dans *Le Petit Français*. Dans tous les cas de figure, ces BD primitives sont antérieures au film Lumière. Mais « qui a commencé » ? Il y a peut-être même eu une entrée cirque antérieure aux BD ou contemporaine. *L'Amoureux dans le sac* n°234 chez Aubert et Seguin, tourné en 1897, projeté le 12 juin 1898. *Foottit et Chocolat* : leurs noms apparaissent dans tous les titres, signe indiscutable de leur popularité. Bandes numérotées de I à IV : n°389 *boxeurs* ; 390 *acrobates sur la chaise* ; 391 *Chaise en bascule* ; 392 *Guillaume Tell* ; 393 *Le Policeman* ; 394 *La mort de Chocolat*. Toutes tournées en 1897 (date donnée par conjecture) et mis au catalogue en septembre 1900. Les références fournies dans le documentaire de Thierry Frémaux ne correspondent pas à des Foottit et Chocolat du catalogue d'Aubert et Seguin. Peut-être lors d'une réédition ont-ils changé de numéro ? *Voltige* n°194 est un exercice de gymnastique militaire. Hors sujet à mon avis. Tourné au printemps 1896 et projeté le 1 mai 1897. La notice d'Aubert et Seguin signale qu'une première version de ce titre, non cataloguée, a été tournée en 1895. » François Amy de la Bretèque, courriel, 6 octobre et 15 novembre 2021.

1. ROBERT-HOUDIN Jean-Eugène, *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier*, Paris, Delahays, 1868.

2. MALTHÊTE-MÉLIÈS Madeleine, *Méliès l'enchanteur*, Paris, Opera Mundi, Hachette, 1973.

3. RICHARD Jacques, « Quand les gens du cirque français inventent le cinéma burlesque », *Cirque dans l'univers*, n° 179, 1995 ; « Les acrobates du rire. Aux sources du burlesque français », *Archives*, n° 89, 2001. Voir également François AMY DE LA BRETEQUE, « Les clowns au cinéma en France avant 1914 », *Les arts du cirque. L'encyclopédie*, BnF-Cnac, 2018.

internationale du cinéma¹ » connaîtra ainsi une notoriété mondiale avec les Pathé.

Les cirques occupés

Le cirque contribue au développement de la commercialisation du cinéma dès sa naissance². La diffusion des « actualités » cinématographiques s'appuiera d'abord sur le réseau et la popularité des spectacles forains et des cirques stables. Cette niche de spectateurs potentiels assure la rentabilité des innovations cinématographiques, jusqu'à inverser les rôles. En 1911, l'Hippodrome de la place Clichy, un des plus grands cirques de Paris ouvert en 1899, devient le Gaumont-Palace, immense salle de cinéma de 6000 places, où les films à grand spectacle (*L'Atlantide* de Feyder, 1921 ; *Tabou* de Murnau, 1931), font écho aux pantomimes géantes des débuts de la salle de cirque (*Vercingétorix*, 1900)³. En 1922, le Cirque d'Hiver de Paris, transformé en « Palais du cinéma », présente périodiquement « de grands films artistiques, scientifiques et éducatifs⁴ ».

La boucle est bouclée quand la place d'« attraction », offerte quelques années auparavant au cinéma par les théâtres d'illusions, les spectacles forains ou le cirque, est laissée désormais aux artistes du cirque et du music-hall, en lever de rideau de la séance cinématographique. Symbole tragique, le voltigeur aérien Charlie Clérans, ex-étudiant médecin, s'écrase pendant son « saut de la mort » sur la scène du Gaumont Palace en 1946, avant une projection en matinée de *Bataan de Tay Garnett* (1943)⁵.

Clowneries sur écran

C'est dans une Amérique du Nord éloignée du terrain des conflits de 1914-1918 et de ses désastreuses conséquences sur l'Europe, que les inventions françaises des Lumières, Pathé et Méliès prennent un envol industriel et planétaire.

Les gens du cirque français venaient de créer avant guerre le cinéma burlesque et, comme l'écrit Jacques Richard, passer « de la cascade comique et de l'entrée clownesque à l'écran [était] une trajectoire logique,

1. LINDER Maud, *Max Linder*, Éditions Montparnasse, 2012, p. 24.

2. DESLANDES Jacques, *Richard Jacques, Histoire comparée du cinéma. Tome II, Du cinématographe au cinéma, 1896-1906*, Paris, Casterman, 1966.

3. GOUDARD Philippe, AMY DE LA BRÉTÈQUE François (dir.), *Trente ans de cirque en France. Chroniques de Jacques Richard, journaliste*, Montpellier, PULM, 2018, p. 71.

4. DESLANDES Jacques, *Richard Jacques*, op. cit.

5. RICHARD Jacques, « L'Aurore, 19 janvier 1973 », dans GOUDARD Philippe, AMY DE LA BRÉTÈQUE François (dir.), op. cit.

au début du xx^e siècle, pour beaucoup de comiques de piste tels Lorient, Tommy Footitt, Dandy [...]. En mettant ses dons d'acrobate et d'humoriste au service du septième art, Onésime va devenir une star¹ ».

Après eux, aux studios Keystone de Mack Sennett, formé chez D. W. Griffith, à partir de 1912, les as de la pantomime anglaise et de l'acrobatie burlesque, transfèrent eux aussi à l'écran les canevas du vaudeville et de la comédie clownesque. Le génie de Buster Keaton² ou Charles Chaplin³, et bien d'autres⁴, les adapte au temps, créant de nouveaux clowns, cinématographiques, en phase avec l'époque et élargissant leur public à la planète entière.

Aux acrobates et artistes comiques du cirque, du music-hall et du cabaret, le cinéma offre la pellicule comme nouveau support à leur art, et les salles de cinéma comme réseau de diffusion : un espace élargi pour des œuvres désormais dématérialisées.

En enregistrant leurs spectacles, ils perfectionnent l'écriture burlesque et acrobatique, donnant par le montage un autre espace-temps au corps et à l'absurde, tout en contribuant au perfectionnement de la technique et l'art du cinéma. Ils ouvrent aux arts du cirque les portes du discours cinématographique, libèrent son imaginaire, assurent sa diffusion vers un public plus large. Affranchi des pesanteurs logistiques du spectacle vivant, le cirque dévoile les dimensions sociale, politique et poétique de ses archétypes, avec un impact universel.

Films de cirque

Le cirque au cinéma franchit sans encombre les étapes du muet au sonore, du noir et blanc à la couleur. Son univers fascine et inspire spectateurs, scénaristes et réalisateurs. *He Who Gets Slapped* de Victor Sjöström (1924), *Sally of the Sawdust* de Griffith (1925), *Le Roi du cirque* de Max Linder (1925), *The Circus* (1928), *Freaks* de Tod Browning (1931), et avant eux nombre de films courts, inaugurent une imposante filmographie, où se succèdent Eisenstein, Capra, Pabst, Cecil B. De Mille, Kazan, Hathaway, Altman, Walt Disney, Bergman, Feyder, Ophüls, Fellini, Étaix, Eastwood, Wenders, Lynch, Beineix, De la Iglesia, Rivette... L'imaginaire du cirque contribue ainsi au développement de l'art et de l'industrie cinématographiques, comme si le cinéma, que son rôle dans la disparition des cirques

1. RICHARD Jacques, *Le cirque dans l'univers*, 1^{er} trimestre 1996, p. 5.

2. KEATON Buster, SAMUELS Charles, *Mémoires* (trad. *My Wonderful World of Slapstick*) Paris, Seuil, « Points/Virgule », 1987 (1967).

3. CHAPLIN Charles, *Histoire de ma vie* (trad. *My autobiography*), Paris, Robert Laffont, 1964.

4. ROLOT Christian, RAMIREZ Francis, « Les clowns du cinéma burlesque américain », *Les arts du cirque. L'encyclopédie*, BnF-Cnac, 2018.

qu'il a concurrencés désigne comme coupable, voulait expier le « meurtre du père¹ ». Fictions², films d'animation, documentaires, captations, forment un répertoire autant qu'un fonds d'archives, pour l'histoire du cirque et du cinéma, autour desquels s'organisent une diffusion commerciale des œuvres, une production littéraire et des recherches pluridisciplinaires.

Les échanges féconds entre l'écran et la piste s'amplifient encore quand, après les transfuges de l'acrobatie et de la pantomime, pionniers du cinéma comique, d'autres artistes de cirque comme les clowns Grock, Iouri Nikouline, Mac Roney et Zavatta, le dompteur Gilbert Houcke, les artistes et directrices de cirque Liana et Moira Orfei, deviennent à leur tour vedettes de cinéma au bénéfice commun des deux secteurs commerciaux³.

Échos d'écran

À la présence du cirque au cinéma répond celle du cinéma au cirque. En attestent l'utilisation d'images enregistrées au cirque dès les années 1900⁴ et les allusions et emprunts cinématographiques présents dans les spectacles du cirque traditionnel : le grand clown catalan Charlie Rivel imitant Chaplin, l'entrée clownesque *Le Cinéma*, périodiquement reprise, l'utilisation de musiques de films, le design des agrès, costumes et accessoires inspirés de films à succès (*Ben Hur vivant* sous le chapiteau de la famille Gruss en 1961).

Les spectacles du nouveau cirque, apparu dans les années 1970, comme vingt ans plus tard ceux du cirque contemporain, font eux aussi écho à l'esthétique du cinéma.

Dès la fin des années 1960, les masques et costumes de certains nouveaux venus chez les clowns comme les Litsedeï en URSS (« celui que se fait une gueule » en Russe) ou les Macloma en France, témoignent de l'influence de films comme *Greatest show on earth* (1952) ou, plus tard de *I clowns* de Fellini (1971) sur une troupe française comme les Blaguebolle, fanfare de clowns interprétant, en costumes dignes du film italien, des musiques de Nino Rota. David Shiner connaît le succès en improvisant avec des spectateurs un faux tournage de film et d'autres, comme nos clowns

1. JEUDON Xavier, « Le tabou des origines foraines », *Positif*, n° 587, 2010, p. 90.

2. Dont certaines ont une part documentaire, comme *The Greatest Show on Earth* de Cecile B. de Mile (1952) réalisé durant la tournée 1951 du Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus.

3. Voir à ce sujet *Le cirque fait son cinéma*, exposition du Musée du cirque du Dr. Alain Frère, du 3 juill. au 26 sept. 2021, au Centre culturel de Tourrette-Levens. Site du Musée du cirque Alain Frère : <https://www.museeducirquealainfrere.com/> ; en ligne, consulté le 14 nov. 2021 ; lire aussi : *Le cirque fait son cinéma* par Alain Frère dans la rubrique « Varia » du présent numéro.

4. ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Encyclopédie du cirque, 1984.

*Motusse et Paillasse*¹, s'inscrivent dans la lignée des burlesques américains des années 20, dans leur gestuelle autant que dans l'accompagnement de plusieurs de leurs spectacles au piano à la manière des premiers *slapsticks*.

Le cirque contemporain, lui aussi, transpose l'univers cinématographique à la piste ou à la scène par de nombreuses citations, références et emprunts explicites à l'esthétique cinématographique (musiques et personnages de films, scénographies en « noir et blanc », revendication du « montage »), ainsi que par l'utilisation des techniques de l'image (sous-titres, matériels électriques ou machineries spécifiques au cinéma, écrans, projections de lumières, films ou vidéos intégrées aux spectacles).

La piste dématérialisée

La captation et la diffusion extemporanées d'images scéniques permettent de jouer avec les dimensions de l'espace et les perceptions des spectateurs. Les procédés inventés par Georges Méliès, Segundo de Chomón ou Buster Keaton sont aux sources d'œuvres de Philippe Decouflé, Aurélien Bory ou Jean-Baptiste André.

En 1907, Segundo De Chomón, spécialiste des trucages, réalise pour Pathé Frères *Les Kiriki, acrobates japonais* (2'36). Il utilise une caméra en plongée totale sur une douzaine d'acteurs évoluant à l'horizontale, créant l'illusion d'acrobaties défiant la pesanteur. Philippe Decouflé avec *Abracadabra, Accromen, kiriki* en signe un remake en 1998. Aurélien Bory reprend le même principe pour une séquence de *Plan B* en 2003, mais les images des acteurs horizontaux, captées en direct, sont projetées sur un écran vertical aux spectateurs, qui s'amuse autant du trucage, devenu visible, que de son résultat mis conjointement en scène.

Jean-Baptiste André, avec *Intérieur nuit* en 2004, utilise plusieurs caméras captant et projetant son image sur deux murs verticaux et orthogonaux bordant le sol sur lequel il évolue : l'équilibriste, son ombre et son image bousculent les spectateurs dans les trois dimensions. Aujourd'hui, Adrien Mondot et Claire Bardainne, de *Convergence 1.0* (2005) à *Pixel* (2014), jouent de nos perceptions avec leurs créations numériques interactives.

Bien avant eux, Jonas Mekas, décédé le 23 janvier 2019, a posé un regard d'une rare justesse sur le cirque. Né en 1922 en Lituanie, ce cinéaste et performeur pionnier du cinéma indépendant et de l'avant-garde américaine, crée en 1962 The Film-Makers' Cooperative, la première au monde pour la diffusion du cinéma indépendant et expérimental. Dès son arrivée à New-York en 1949 où il venait d'immigrer, il débute un travail de filmage systématique après l'achat de sa première caméra Bolex. Les labo-

1. « Motusse et Paillasse, clowns », duo créé par Maripaula B. et Philippe Goudard, s'est produit dans une trentaine de pays de 1975 à 2006.

ratoires Ektachrome lui ayant offert une provision de pellicules pour ses recherches, il produit une série de notes filmées en 16 mm. entre 1964 et 1968, sur le quotidien et le milieu alternatif new-yorkais d'alors, réunies dans *Walden — Dairies, notes & sketches* (1968-177 min.). Sur la bobine 2, figurent les 12 min. de *Notes on the circus*, tournées au Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus, post synchronisées avec une musique du Jug Band de Jim Kweskin.

Le montage y est réalisé en structuration instantanée pendant le filmage sans passer par le ban de montage, révélant :

Les acrobates vacillants et lumières criardes [...] autant de séquences tremblotantes et discontinues, griffées, palpitantes, comme un cœur aux battements irréguliers, images et sentiments en patchworks, vies en fragments, surimpressions, rêves attrapés du bout d'un filet, en somme une fresque et un total enregistrement du vivant¹.

L'œuvre, par le rythme de son montage rappelle le film *Ballet mécanique* de Fernand Léger², dans lequel « [l]es images se succèdent, selon différentes vitesses et échelles, plans fixes ou saccadés, gros plans ou perspectives lointaines. Les auteurs cherchent à obtenir la simultanéité la plus exacte entre l'image et le son³ ». Pour Léger « [l]e cinéma personnalise le fragment, il l'encadre et c'est un nouveau réalisme dont les conséquences peuvent être incalculables⁴ ».

En un bref film, présenté par son auteur comme « couleurs, mouvements et mémoires d'un cirque, le Ringling Bros. », Jonas Mekas, avec la sensibilité et le génie de son « œil-caméra » et par un geste de composition en miroir de son sujet, saisit et restitue d'une façon intense et magistrale la dramaturgie non linéaire des formes, l'utilisation du montage, les enchainements et la rythmicité du cirque, capable d'assembler des figures, postures et moments apparemment disjoints en une œuvre forte et cohérente.

Comme l'œuvre de Léger, pour qui « [l]a peinture peut se resserrer et se développer dans la recherche du Beau en soi sans expression sentimentale et descriptive⁵ », *Notes on the circus* de Mekas met en évidence cette faculté des corps et objets du cirque à déconstruire et transposer le réel.

1. PIETTE Jérémie, « Jonas Mekas, veilleur perdu », *Libération*, 26 janvier 2019, p. 30-31.

2. *Ballet mécanique* est le premier film expérimental français de Fernand Léger, réalisé en 1924 (noir et blanc avec passages colorisés, 17 min.), avec la collaboration de Man Ray, Dudley Murphy et du compositeur américain George Antheil.

3. Cartel de présentation du *Ballet mécanique*, Musée national Fernand-Léger à Biot (Alpes-Maritimes, France).

4. *Ibid.*

5. Note manuscrite du peintre, Musée national Fernand-Léger.

L'écran comme espace du cirque

Les techniques et l'art du montage, génialement appliqués au cirque par Mekas, inspirent les créations d'œuvres composites et fragmentées du cirque actuel.

Après que la télédiffusion de *La Piste aux étoiles* de Gilles Margaritis et Pierre Tchernia a transporté les spectacles captés au Cirque d'Hiver dans les salons des téléspectateurs français de 1954 à 1978¹ — que prolongent aujourd'hui la retransmission des festivals et les émissions utilisant des numéros de cirque —, la numérisation, l'informatisation et la miniaturisation des appareils rendent aujourd'hui accessibles au plus grand nombre les moyens jadis réservés à de lourdes structures de production.

Les techniques de l'information et de la communication mettent à disposition de chaque auteur, via Internet, un réseau de diffusion mondial, et proposent aux spectateurs, sur leurs terminaux numériques connectés, des millions d'œuvres. Les moyens ou les principes mêmes de l'écriture filmique inspirent les auteurs du cirque actuel, qui intègrent les techniques de l'image à leurs œuvres scéniques ou choisissent l'écran comme espace et modalité d'expression pour le cirque.

En France, différents programmes de soutien à la création (SACD, ministère de la Culture, entre autres) encouragent les auteurs de cirque à l'utilisation des écrans comme espaces de création, promeuvent et soutiennent les collaborations entre le cirque, le cinéma et le numérique. De 2004 à 2006, avec « Numéro(s) Neuf(s) », la SACD a incité les auteurs de cirque à la création de formes courtes, dont *Crashed Body 01* (2004) de Gilles Baron et Aude Arago, mettant en vedette l'équilibriste Jean-Baptiste André, une première œuvre de cirque exclusivement conçue pour l'écran, projetée en lieu et place d'un numéro pendant le programme *Numéro(s) Neuf(s)* à la Villette. En 2005, « Films de cirque SACD » a fait se rencontrer réalisateurs et auteurs de cirque pour douze captations, documentaires, fictions ou films de cirque, dont *Voar* de Joao et Pedro Pereira dos Santos, *Trapezi* de Sylvie Garot, œuvres vidéo de cirque et *Atitré*, documentaire sur Sandy Sun et Delphine Gaillard de Badreddine Mokrani. Depuis 2014, Processus cirque suscite la rencontre de scientifiques, chercheurs et auteurs de cirque pour des projets en recherche et développement, dont certains mêlent arts du cirque, images numériques et technologies de l'information et de la communication. Charlène Dray, par exemple, interagit ainsi avec son cheval par ordinateur.

1. Voir à ce sujet les nombreux articles de Jacques Richard, dans GOUDARD Philippe, AMY DE LA BRETÈQUE François, *op. cit.*

« L'effet phi »

De la caméra à l'ordinateur et de la pellicule au disque dur, le cirque se dématérialise¹ et se projette dans l'avenir² comme le firent il y a un siècle les pionniers du cinéma venant du cirque et du music hall. Les supports et les logiciels permettent la création d'images sans enregistrement préalable, ainsi que celle de procédés interactifs avec lesquels jonglent les créateurs, tels Adrien Mondot et Claire Bardainne.

Les arts cinématographique ou numérique proposent au spectateur la reconstruction d'une réalité qui n'existe sur l'écran qu'à l'état de stimulation lumineuse, et appelle un processus cognitif complexe d'émergence. Si « l'effet phi », qui permet à notre cerveau de combler l'absence de transition entre deux images successives, d'en déduire un déplacement probable et d'anticiper les trajectoires, remplace aujourd'hui dans les théories neuropsychologiques de la vision du mouvement, la persistance rétinienne qu'exploraient les inventeurs du cinématographe, l'enrichissement mutuel du cinéma et du cirque ne s'est pas démenti depuis leur rencontre.

À l'art de créer des images animées, le cirque offre les corps en mouvement, le déséquilibre, ses trajectoires, l'impermanence et le risque de situations hors-norme, l'image de la marginalité, l'imaginaire sans mots de ses archétypes, la créativité de ses artistes.

Les techniques filmiques, quant à elles, déplacent le regard de la piste aux coulisses, à l'intimité des caravanes, à la ville, aux extérieurs et à l'infériorité des protagonistes. Le montage découpe et recompose le temps du cirque et le combine au son et à la musique. Le monde virtuel des pixels supprime les contraintes du vivant, ouvrant à l'infini et à l'instantané.

L'espace de créativité des mouvements du cirque, mais aussi leur trace et leur mémoire, jadis éphémères et limitées au présent, s'ouvrent ainsi à la fois à la permanence et à l'illimité.

1. Voir à ce sujet mon article : « Le cirque intérieur », dans BOUCRIS Luc, DUSIGNE Jean-François, FOHR Romain (dir.), *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier, L'Entre-temps, 2010, p. 47-53.

2. Ainsi que : *Être auteure de cirque en 2052*, SACD. Blog : *Pourquoi ne pas le dire ?* En ligne, consulté le 14 nov. 2021 : <https://www.ca.blog.sacd.fr/index.php/2013/09/26/etre-auteure-de-cirque-en-2052-partie-1/>.

Les métiers du cirque racontés par le cinéma

Francis RAMIREZ et Christian ROLOT

Dans l'histoire du cinéma, le cirque est presque partout présent. Lors des prémices de l'invention déjà, il était là, ses clowns et ses acrobates s'ébrouant sur la toile dès les premiers rayons de lumière. Puis le temps passa et le cinéma devint grand. Les années dix furent belles, mais les années vingt et trente plus belles et plus brillantes encore. Jamais le cirque n'avait été au cœur d'autant de films, partout à travers le monde. Le Danemark, la Norvège, la Suède et la Russie, mais aussi l'Italie, l'Allemagne, la France et l'Angleterre pour ne citer que les principaux contributeurs, produisirent tous ensemble des titres par centaines. Et si l'on ajoute les films tournés en Amérique, le millier est sans doute très largement dépassé. Depuis lors, même si la production a nettement ralenti, elle ne s'est jamais tarie, fournissant année après année son lot de créations, aux orientations parfois singulières.

La réflexion que nous entreprenons ici sur les métiers du cirque, tels que perçus par le cinéma, repose sur 357 titres vus ou consultés, soit environ le quart de la masse totale supposée. De façon un peu surprenante, seuls émergent de cette montagne un nombre restreint de fonctions et de personnages, sélectionnés par l'usage au fil du temps parmi des dizaines d'autres possibles. La sévérité de cette décantation a de quoi surprendre, car le personnel des grands cirques peut compter plusieurs centaines de personnes aux spécialités multiples.

Cette population se répartit en trois catégories assez étrangères les unes aux autres : celle des techniciens, celle des administratifs et celle des artistes. Le cinéma ignore à peu près complètement la première, qui n'est guère présente que dans les plans destinés à installer une atmosphère et à rappeler la vie de fourmilière des grands chapiteaux. Le personnel administratif quant à lui s'incarne pratiquement en une personne unique représentant l'autorité : le directeur du cirque. Restent les artistes, qui constituent la catégorie la plus importante, dont le cinéma ne retiendra

pourtant qu'une dizaine de figures types, taillées et retaillées par les scénaristes au gré des besoins et qui, à leur manière, ne seront pas sans rappeler le petit monde de la Commedia dell'arte. Se côtoient ainsi dans l'ombre des chapiteaux, sous l'autorité d'un directeur souvent avide et impitoyable et d'un Monsieur Loyal distingué donnant le change, les représentants modélisés des différentes disciplines, à savoir l'écuyère amoureuse, le jongleur consciencieux, le funambule mal dans sa peau, le dompteur plus fragile qu'on croit, le clown esseulé souffrant en cachette et les as du trapèze volant, que les passions et l'orgueil finissent par détruire en plein vol. À cela, s'ajoutent subsidiairement quelques transfuges du music-hall, étrangers tolérés, rarement intégrés : un illusionniste pervers, un hercule à l'esprit borné, des monstres effrayants exhibés dans les foires. Les protagonistes de ce petit théâtre nous disent à leur manière les splendeurs et les misères de l'éternelle comédie humaine. Examinons tour à tour chacun de ces personnages, les poncifs qui forgent leur identité et, éventuellement, certaines singularités visant à les en faire sortir.

Le directeur

Vu de l'extérieur, le cirque apparaît aux yeux de beaucoup comme une grande famille, hiérarchisée certes, mais solidaire et accueillante, où règne un ordre rigoureux. D'où, dans de nombreux films, la présence remarquée de son directeur, chef naturel à l'autorité duquel chacun est tenu de se soumettre. Commençons donc par lui puisque, garant de la cohérence de cette microsociété, il en occupe le sommet.

Parmi les films ayant choisi de faire du directeur leur personnage central, deux films américains célèbres s'imposent immédiatement : *Sous le plus grand chapiteau du monde* de Cecil B. DeMille (1954) avec Charlton Heston, et *Le Plus Grand Cirque du monde* d'Henry Hathaway (1962) avec John Wayne. Il va de soi qu'incarnés par d'aussi prestigieux acteurs (Charlton Heston et John Wayne), les directeurs de cirque ne peuvent être que des héros. Dévoués corps et âme à l'établissement qu'ils dirigent, ils font en quelque sorte le sacrifice de leur personne, cultivant sans restriction l'esprit d'entreprise, valeur fondamentale de la société américaine.

Pourtant, hormis ces deux œuvres auxquelles on pourrait ajouter encore deux ou trois exceptions moins prestigieuses, le directeur de cirque reste un être peu sympathique, distant, autoritaire, parfois cupide, voire cruel. En outre, il hérite fréquemment dans les films français de la mauvaise image du patron exploiteur. Ainsi dans *Trapèze*¹ film américain de Carol

1. Film datant de 1956, avec Burt Lancaster, Tony Curtis et Gina Lollobrigida. Le film est américain, mais il épouse les grands topos du pays dans lequel il est tourné et où se déroule l'action.

Reed, mais tourné au cirque d'Hiver de Paris, le personnage emblématique du directeur est le portrait peu flatté de Joseph Bouglione, qui régna en maître sur l'établissement durant plusieurs décennies. Gros homme laid, arrogant, fumant le cigare, son cynisme est presque sans limite. Les artistes ne sont que peu de chose à ses yeux, aussi ne se gêne-t-il pas pour les flatter, les humilier et revenir sur ses promesses d'engagement à la moindre occasion. En outre, la mise en scène a choisi de l'associer à une guenon constamment accrochée à lui. On a l'impression d'une vie en symbiose, l'une étant comme la caricature de l'autre.

Pour le cinéma, une des singularités du directeur est d'être le seul exposé au contact direct de l'argent qui, associé à un fréquent désir de domination, peut conduire jusqu'au crime. Dans les cas extrêmes, l'homme se transforme alors en un véritable monstre, comme par exemple dans *Le Cirque des horreurs*¹, film anglais de 1960 dont voici l'argument :

Un chirurgien esthétique, pour fuir la justice après une opération ratée, se réfugie dans un cirque dont il est devenu le propriétaire d'une façon inavouable. Du fond de sa cachette, il continue de refaire clandestinement le visage de femmes qui veulent changer de vie et qui deviennent ensuite artistes sous son chapiteau. Dans ce harem d'un genre spécial, les jalousies et les tentatives d'évasion sont sanctionnées par d'étranges morts accidentelles.

Comme on le voit, il s'agit ici d'un être d'une extrême noirceur, mais également d'un intrus, ce qui permet de sauver l'honneur. Car aucun membre de la grande famille du cirque ne pourrait, bien entendu, descendre aussi bas.

Les artistes sont heureusement d'une nature différente et leur existence fondée sur de plus nobles valeurs. Examinons-les tour à tour dans l'ordre historique d'apparition des différentes spécialités.

Nul n'ignore que les arts équestres sont à l'origine du cirque, dont les premiers spectacles remontent au début du XVIII^e siècle. L'introduction des autres disciplines ne se fera que très progressivement afin de renouveler les programmes et leur permettre ainsi de perdurer. Au cirque, donc, le cheval était roi. Et même si aujourd'hui sa place tend à régresser, il reste encore l'un des animaux les plus présents sous les chapiteaux.

Cependant, au cinéma, il en va quelque peu différemment. En effet, les numéros de haute école ou de chevaux en liberté² ne sont plus guère que des éléments secondaires destinés à restituer une atmosphère et à rappeler les glorieuses traditions passées. Seule l'acrobatie équestre garde la faveur, à la condition toutefois qu'elle soit pratiquée par une femme³. On ne rencontre en effet dans les films pratiquement que des écuyères.

1. Réalisé par Sydney Hayers, avec Donald Pleasence.

2. Le dresseur de chevaux inspire peu les scénaristes qui lui préfèrent, comme nous le verrons plus loin, le dompteur de fauves.

3. Alors qu'au cirque le rapport homme/femme est beaucoup mieux équilibré et que l'acrobatie équestre se pratique souvent en groupe, mêlant parfois parents et enfants.

L'écuyère

La raison principale de ce déséquilibre est très probablement d'ordre esthétique. Le numéro d'acrobatie équestre, dans certains cas proches de la danse, met particulièrement en valeur les formes gracieuses du corps féminin. Rien d'étonnant dès lors à ce que les enjeux dramatiques développés par le septième art autour de l'écuyère, devenue plus ou moins objet de désir, soit essentiellement sentimentaux. Son cœur sera partagé entre la reconnaissance que lui inspire un bienfaiteur plus âgé à qui elle doit tout et l'amour qu'elle éprouve pour un jeune artiste de la troupe, généralement pauvre et sans protection¹.

Le positionnement de l'écuyère au sein du groupe est ainsi celui d'une beauté fraîche et fragile, soumise à des forces qu'elle subit sans guère pouvoir se défendre. En cela, dans bien des cas, son modèle n'est pas très éloigné du personnage d'Agnès, l'ingénue de *L'École des femmes* de Molière.

Le jonglage sert également à exprimer une certaine vulnérabilité. Discipline elle aussi très ancienne et bien antérieure à la naissance du cirque, le jonglage sut très largement s'imposer sur la piste au point qu'on le trouve aujourd'hui associé à de nombreuses autres disciplines. L'adresse du jongleur a souvent été mise à l'honneur lors des balbutiements du cinéma et des inventions qui l'ont précédé. Sans doute le jongleur et ses balles convenaient-ils parfaitement à l'animation des images, l'action pouvant se prolonger presque indéfiniment. Il suffisait pour cela de relire plusieurs fois le même segment.

Par la suite, pourtant, la spécialité sera spectaculairement délaissée par le cinéma de fiction, et les films dont le héros est un jongleur sont plus que rares. La désaffection tient en partie à la nature de la discipline elle-même. Un métier de patience, de répétitions incessantes où l'on consacre beaucoup de temps à ramasser les accessoires qu'on laisse choir durant l'entraînement manquait singulièrement d'enjeux pour le public. Je ne vois guère qu'un seul film dont le héros est un jongleur, et encore ne s'agit-il que d'un artiste dont les préoccupations sont loin d'être uniquement professionnelles. Il s'agit de *The Juggler* (1953), film américain d'Edward Dmytryk² avec Kirk Douglas.

1. Il n'est qu'à se remémorer *Le Cirque* de Charlie Chaplin, où l'écuyère est partagée entre sa tendresse pour Charlot qui l'a aidée, son amour pour Rex, le jeune et beau funambule et le respect mêlé de crainte vis-à-vis de son père, le directeur du cirque, homme dur et brutal. Citons encore *Cavalerie légère* de V. Hochbaum (1935), où le drame sentimental se noue entre une jeune écuyère, un vieux clown à qui elle doit tout, un jeune palefrenier qu'elle aime et le directeur du cirque dont elle repousse les désirs brutaux.

2. Spécialiste du film noir, Edward Dmytryk fut accusé de communisme et mis à l'index lors de la chasse aux sorcières en 1951. Son attirance pour le néo-réaliste social explique peut-être le choix d'une discipline relativement peu spectaculaire où l'artiste, travaillant en solitaire, semble se replier sur son drame intérieur.

À la fin de la guerre, un ex-jongleur sortant d'un camp de concentration allemand, sous l'emprise de ses terreurs et de ses angoisses, tente de reprendre une vie normale en s'efforçant, grâce à la pratique de son ancien métier, de retrouver la sérénité.

Le jonglage apparaît ici comme une discipline « vertueuse », « apaisante », aidant efficacement à la reconquête de soi. Mais cela ne sembla guère enthousiasmer les spectateurs. L'œuvre connut un succès limité, qui n'incita pas les producteurs à récidiver.

Les numéros aériens

Parmi eux, le trapèze volant¹ détient la première place, tant au cirque qu'au cinéma. Trois raisons peuvent expliquer son succès. Tout d'abord, les numéros d'une incontestable beauté plastique permettent un filmage dynamique et des effets spectaculaires. Ensuite, le danger que représente l'exécution des figures acrobatiques à grande hauteur constitue un attrait émotionnel important. Enfin, le trapèze volant requérant un travail de groupe, les équipes sont constituées au minimum de trois personnes, souvent deux hommes et une femme. La figure du trio suggère alors l'idée de situations dramatiques se nouant autour d'une rivalité amoureuse.

Cette formule de scénario apparaît pour la première fois dès 1911, dans un film danois intitulé *Les Quatre diables*, qui semble par ailleurs être le premier long métrage dont l'action se déroule entièrement dans un cirque. L'histoire est celle de trois jeunes trapézistes qui s'aiment comme des frères jusqu'au jour où ils ont l'idée d'intégrer une femme dans leur équipe. Cette intrusion détruira bientôt tout ce qui les unissait.

Le film en inspira beaucoup d'autres construits sur le même modèle tout au long des années dix. Mais l'œuvre qui marquera durablement les esprits et fera date dans l'histoire du cinéma est incontestablement *Variétés*, réalisé en 1925 par le cinéaste allemand Ewald André Dupont. En voici l'argument, brièvement raconté :

Un acrobate d'âge mûr abandonne sa famille par amour pour une jeune fille qu'il a recueillie et avec laquelle il monte un numéro de trapèze volant. Un autre trapéziste, célèbre, les remarque et leur propose de constituer un numéro à trois. Tout se passe bien jusqu'au moment où la jeune femme et le nouveau venu s'éprennent l'un de l'autre. L'amant délaissé, fou de jalousie, finira par tuer son rival avant de se supprimer.

1. En France, c'est le 12 novembre 1859 qu'un numéro de trapèze fut introduit pour la première fois dans un spectacle de cirque. Le pionnier Jules Léotard se produisit alors seul, au Cirque Napoléon, qui, après la fin du Second Empire, deviendra le Cirque d'Hiver.

Le succès du film fut considérable et inspira jusque dans les années trente de multiples versions à travers toute l'Europe¹. On confond d'ailleurs parfois *Variétés* avec un autre film allemand mis en scène en 1940 par Arthur Maria Rabenalt intitulé *Les Trois Codona*. Voici pourquoi. Ce dernier raconte l'histoire authentique d'un trio de trapézistes célèbres dans le monde entier pour leur triple saut périlleux, figure que bien peu d'artistes, même parmi les plus expérimentés, osèrent tenter. Or, il se trouve que les Codona avaient doublé les acteurs de *Variétés* en 1925, leur popularité dotant le film d'une force d'attraction supplémentaire. *Les Trois Codona*, biopic tourné quinze ans plus tard, reprend en outre la fin tragique du trio qui frappa fortement l'esprit du public par sa troublante ressemblance avec le scénario de *Variétés*. Dans la vie, les Codona étaient en réalité deux frères, Lalo et Alfredo, auxquels était venue s'ajouter l'épouse d'Alfredo. Un soir, au cours d'une représentation, ce dernier fut victime d'un accident qui l'empêcha définitivement de remonter sur un trapèze. Supportant difficilement son infirmité, il acceptera encore plus mal de voir le numéro se poursuivre sans lui et en viendra à soupçonner sa femme de le tromper avec son frère. Comme le héros du film tourné quinze ans plus tôt, Alfredo deviendra un meurtrier. Il se vengera en tuant sa femme et se suicidera ensuite².

Remarquons que dans la quasi-totalité des films, c'est par la femme que le malheur arrive, certains scénaristes allant même jusqu'à imaginer une sorte de créature « vénéneuse », généralement fort belle, portant malheur à tous les hommes qui s'en approchent. Ainsi, dans *La Venenosa* de Roger Lion (1928), la trapéziste ne pourrait être mieux nommée puisque son partenaire s'écrase sur la piste au cours de leur numéro, que le dompteur dont elle s'éprend est dévoré par ses fauves, qu'un prince millionnaire qui la courtise meurt dans l'explosion de son yacht, etc. Ainsi tue-t-elle à distance malgré elle.

Dans le même registre, citons encore *Murder* d'Alfred Hitchcock, film tourné en Angleterre en 1930, où, exceptionnellement, c'est la trapéziste qui est directement coupable de meurtre. Démasquée, elle se suicide en se précipitant du haut de son trapèze, une corde autour du cou. Elle est alors doublement vénéneuse puisque, dans son agonie, le public découvre qu'il s'agissait en réalité d'un homme³.

On pourrait également rappeler que dans *Trapèze*, film déjà évoqué, c'est à une femme ambitieuse et sans scrupule (Gina Lollobrigida) que

1. Un remake fut ainsi tourné en France en 1935. Il s'agit de *Variétés*, de Nicolas Fourkas, avec Pierre Fresnay, Annabella et Jean Gabin dans le rôle du jeune acrobate amoureux.

2. Alfredo Codona (1893-1937) doubla l'acteur Johnny Weissmuller dans la série des *Tarzan*, tournée pour le cinéma entre 1932 et 1936.

3. Le célèbre acrobate américain Barquette avait mis, au cours des années vingt et trente, le travesti acrobatique à la mode.

l'on doit la fin d'une belle amitié entre le porteur (Burt Lancaster) et son voltigeur (Tony Curtis) qu'elle trompera successivement l'un avec l'autre.

Le funambule

Plus statique sur son fil, il est certes moins flamboyant que le trapéziste s'élançant dans les airs. Son numéro dit cependant toute la fragilité de la vie et de la condition humaine. Il n'est que de penser à Charlot dans *Le Cirque* (1928), attaqué en haut du chapiteau par une méchante troupe de ouistitis et surtout au jeune funambule un peu fou de *La Strada*¹ qui ne parvient pas à trouver un comportement social équilibré et finira par payer de sa vie son irrépressible besoin de se moquer du brutal Zampano².

Le cas de *Lola Montès* enfin, chef-d'œuvre de Max Ophüls (1955), mérite qu'on s'y arrête. La jeune femme n'est pas une funambule, mais son numéro de saut de la mort y est apparenté si l'on considère la valeur symbolique de l'acte et le type de frayeur qu'il provoque. Dans le film, Lola est une courtisane du XIX^e siècle parmi les plus riches et les plus adulées. Vient le jour où, ruinée, elle se voit contrainte à travailler dans un cirque pour survivre. Comme elle ne sait rien faire, elle est réduite à se précipiter chaque soir du haut du chapiteau au risque de sa vie, ce qui lui rappelle le néant dans lequel elle est tombée.

Cette sorte de numéro, appelé « Saut de la mort » ou « plongeon diabolique » auquel on pourrait associer ceux de l'« homme obus », de la « flèche humaine » ou bien encore du « mur de la mort » sont désormais plus fréquents au cinéma (probablement à cause des trucages qui peuvent en décupler la portée) qu'au cirque où le public averti leur préfère des numéros moins spectaculaires mais cultivant une virtuosité plus authentique.

À l'opposé de la vibrante fragilité des démonstrations aériennes, se situent les disciplines plus brutales, fondées sur l'exhibition de la force physique. Nous voulons parler ici des hercules et des dompteurs de fauves.

Les hercules

Les hercules soulevant des poids très lourds ou brisant des chaînes par la seule tension de leurs pectoraux ne sont guère mis en valeur par le cinéma, qui leur donne souvent une apparence légèrement ridicule en semant le

1. Réalisé par Federico Fellini en 1954.

2. Sans trop vouloir alourdir la liste des exemples, souvenons-nous de *Raphaël ou le débauché* de Michel Deville (1970), film dans lequel Maurice Ronet, débauché instable, préfère se suicider sur son fil plutôt que de conduire la femme qu'il aime sur une mauvaise pente.

doute sur la réalité de leurs exploits. Disons pour simplifier que, la plupart du temps, le cinéma comique se les réserve. Il n'est guère qu'une exception véritablement significative, celle de Zampano, dans *La Strada*, que nous venons juste d'évoquer. Et encore, à y regarder de plus près, le personnage se voit-il régulièrement moqué par le fou, dont les quolibets ou les saillies le plongent dans une fureur qui, pour être effrayante, n'en est pas moins disproportionnée, presque risible.

Les dompteurs

Ce sont les seuls qui, au sein de cette catégorie, aient la faveur des scénaristes. Il ne s'agit évidemment ni des dresseurs de chiens, de chats, de perruches ou d'otaries insuffisamment dangereux, mais uniquement, cela va de soi, des dompteurs de lions, de tigres, éventuellement d'éléphants. Les ours, qui se classent pourtant parmi les fauves, ne sont pas jugés suffisamment « sérieux » pour le grand écran, probablement à cause de leur silhouette bonhomme rassurante.

Commençons par un peu d'histoire en rappelant que dans les années dix et vingt, les lions et les panthères furent particulièrement nombreux dans les films, tant en Europe qu'aux États-Unis. C'est que les grandes sociétés de production, dont en France Pathé, Gaumont et Éclair, avaient à cette époque leur propre ménagerie et parfois même leurs acteurs spécialisés¹. Probablement le phénomène était-il dû au désir de rivaliser avec les spectacles donnés sous chapiteau, fort à la mode en ce temps-là.

Le dompteur n'est pas pour autant le personnage admiré qu'on pourrait croire. On le montre souvent comme un être fort certes, mais à l'intelligence limitée, dont la personnalité comporte de sérieuses failles. Ainsi, l'un des poncifs les plus fréquents au cours des années trente est celui du dompteur vieillissant, solitaire, noyant ses échecs dans l'alcool et parfois même dans la drogue. L'aventure s'achevait habituellement dans la déchéance et par la mort de cet être vaincu par la vie². L'homme n'était pas foncièrement mauvais pour autant, même s'il était la cause de malheurs qu'il n'avait généralement pas voulus. Il témoignera souvent d'un réel désir de rédemption en sacrifiant sa vie pour réparer les désordres et les torts engendrés par sa faute.

À l'origine de ce rabaissement pourrait être un ancien préjugé selon lequel la préférence des animaux ne relèverait que d'un choix par défaut,

1. Comme par exemple Berthe Dagmar (1881-1934), attachée à la société Gaumont et qui, dompteuse de son état, avait épousé le réalisateur Jean Durand. Citons encore, quoique plus tardive, Marfa la Corse (1908-1997).

2. *La Cage mortelle* de Kurt Neumann (All. 1933), *Sous la Griffe* de Christian-Jaque (Fr. 1935) ou encore *Le Fauve* de Louis King (Fr. 1936).

dicté par l'inadaptation de certains hommes au contact de leurs semblables, et particulièrement à celui des femmes trop complexes pour eux. D'où la solitude, l'isolement et un certain sentiment de ratage.

Une telle tendance, aussi surprenante soit-elle, se retrouve encore, quoique nettement dédramatisée, dans les films des années cinquante et soixante. Prenons quelques exemples :

Dans *Sous le plus grand chapiteau du monde* de Cecil B. DeMille (1954) dont nous avons déjà parlé, le dresseur d'une imposante troupe d'éléphants, homme jeune, portant beau et imbu de lui-même, réussit mieux à se faire obéir de ses bêtes que de son épouse qui le trompe. L'homme constamment inquiet et déchiré par la jalousie finira par se suicider pour tenter de sauver sa femme volage, qu'il aime profondément.

Dans *Trapèze* de Carol Reed (1956), un dresseur de chevaux doux et sociable mais peu respecté, vit dans la hantise constante des infidélités de sa compagne, dont il ne parvient pas à se faire aimer.

Enfin, dans *Le Plus Grand Cirque du monde* d'Henry Hathaway (1962), le dompteur de fauves a la terreur des tigres. Il entre pourtant dans la cage chaque soir, car il a encore plus peur de sa femme qui le domine que de ses tigres.

Nous pourrions ajouter pour conclure sur ce point que, dans d'assez nombreux films policiers, le dompteur est victime du préjugé défavorable de son entourage qui le soupçonne à tort d'être l'assassin¹.

Ainsi, malgré la force et la virilité qu'on lui prête, se révèle-t-il au cinéma être un faux héros, sorte de colosse au pied d'argile.

À l'inverse, les femmes qui embrassent le rôle de dompteuse jouissent quasiment toutes d'une excellente image. Leur vocation est toujours prise au sérieux, peut-être à cause de la fragilité qu'on leur prête et qui les fait paraître plus courageuses encore que les hommes. Plusieurs actrices célèbres, attirées par le prestige du rôle, n'hésitèrent pas à en revêtir l'habit et à entrer dans la cage, telles Musidora², Gina Manès³, Mae West⁴ ou encore Françoise Rosay⁵. N'oublions pas de citer l'une des dernières en date, Isabelle Pasco, qui, dans *Roselyne et les lions* de Jean-Jacques Beneix (1989), incarne une jeune héroïne passionnée de fauves qui, grâce à sa compétence et à son talent, se fait engager comme dompteuse dans un grand cirque de Munich.

Lors de ce tour d'horizon des métiers du cirque, il serait injuste de ne rien dire sur les emplois qui, pour être souvent considérés comme marginaux

1. Comme par exemple dans *L'Empreinte rouge* de Maurice de Canonge, film français de 1936.

2. Dans *Johannès, fils de Johannès*, de André Hugon et Paglieri (1919).

3. Dans *Une belle garce*, de Mario Gastines (1930), tout d'abord titré *Rosetta, la fille aux lions*.

4. Dans *I'm No Angel (Je ne suis pas un ange)*, de Wesley Ruggles (1933).

5. Dans *Les Gens du voyage*, de Jacques Feyder (1938).

par rapport aux disciplines fondamentales, n'y sont pas moins étroitement associés. Je veux parler des phénomènes et des illusionnistes. Les premiers sont issus des spectacles forains, les seconds viennent du music-hall. Ce qui les distingue cependant de façon importante des disciplines fondamentales, c'est qu'elles ne reposent pas comme le jonglage, le dressage ou l'acrobatie sur d'authentiques exploits physiques. Au cirque, on ne triche pas, parfois même au péril de sa vie. Or ceux que l'on appelle les phénomènes ou les monstres n'accomplissent rien de remarquable : ils se contentent d'être ce qu'ils sont, d'exhiber leur personne, qui constitue la totalité de leur numéro. De même, l'art de l'illusionniste consiste précisément pour l'artiste à ne pas faire ce qu'on croit qu'il fait. Son art repose sur le simulacre, sur le faux-semblant, même si cette extraordinaire capacité à créer l'illusion constitue en soi un exploit. Il se situe donc, en apparence du moins, à l'opposé de ce qui anime l'esprit et la ligne de conduite des métiers de la piste.

Monstres et phénomènes

Fréquemment présents dans les cirques jusqu'à la première moitié du xx^e siècle, leur place n'était pas tant sur la piste avec les artistes qu'à l'extérieur du chapiteau. En effet, la femme à barbe, l'obèse, le géant, l'homme tronc ou les sœurs siamoises n'offraient guère de possibilité d'intégration à un spectacle autre que celui de la parade finale. Seuls les nains connurent et connaissent encore un sort meilleur : leur présence demeure significative, même s'ils sont essentiellement cantonnés dans des emplois d'auguste.

Au cinéma cependant, les scénaristes s'en sont montrés goulus, mais pas dans les films sur le cirque où pourtant on les attendait. Les phénomènes n'y font guère que de la figuration¹. Les nains sont là encore l'unique exception. Quoique toujours limités aux seconds rôles, ils campent habituellement des personnages sympathiques, que l'on voit s'activer et chercher à bien faire, comme à la recherche d'une reconnaissance d'égalité². Le nain maléfique, celui qui semble vouloir faire payer au monde l'infirmité dont il souffre, ce n'est pas dans les films sur le cirque qu'on le trouve.

Demeure le cas totalement atypique de *Freaks*, film américain de Tod Browning (1932), rebaptisé en français *La Monstrueuse Parade*. Cette œuvre est exceptionnelle par le fait que les « monstres » qu'elle nous présente et auxquels il nous faut le temps de nous habituer sont d'authentiques phénomènes, et non des acteurs dans des rôles de composition. En outre, il s'agit

1. Excepté dans les films d'horreur et d'épouvante qui en font parfois un usage plus large.

2. Charlie Chaplin dit un jour à leur sujet : « [L]es nains sont ceux qui travaillent le plus durement dans un cirque, et ils sont souvent très tristes. » dans EPSTEIN Jerry, *Charlie Chaplin*, Gremese, 2012 (1989), p. 119.

de rôles véritables, dotés parfois d'une fonction dramatique importante. La présence en si grand nombre de ces êtres inhabituels contribue à modifier l'image que nous avons du monde du cirque : face à eux qui savent se révéler si humains et si solidaires, ce sont finalement les êtres normaux qui, par leur comportement cynique et cruel, font figure d'anormaux. On assiste à une inversion des valeurs et les vrais monstres ne sont pas ceux que l'on croyait. Ce film unique en son genre provoqua à l'époque de sa sortie une véritable répulsion. Une telle inversion d'image était encore impossible à admettre, car elle s'affranchissait trop radicalement des clichés sociaux et de préjugés encore fortement enracinés dans la population¹.

Les illusionnistes

Bien qu'ils ne soient pas eux non plus de typiques représentants des disciplines fondamentales, l'étrangeté de leurs prouesses fait que, souvent, les scénaristes les associent au monde du chapiteau pour en épaissir le mystère. Il existe trois catégories d'illusionnistes, qui sont loin d'offrir les mêmes ressources dramatiques.

Le premier d'entre eux est le prestidigitateur, qui crée l'illusion par manipulation d'objets, faisant jaillir des jeux de cartes du creux de sa main, des cigarettes de son oreille ou des lapins de son chapeau. Ses manipulations sont innocentes au sens où elles ne visent pas à effrayer ni même à inquiéter le spectateur. Des trois sortes d'illusionnistes, le prestidigitateur est celui dont le numéro est le plus ludique. Aussi le cinéma le classe-t-il souvent parmi les personnages sympathiques, voire un peu ridicules lorsque, par exemple, il est utilisé dans des séquences comiques où un intrus désorganise son numéro et fait échouer ses tours. *Le Cirque* en offre un bel exemple avec Charlot qui, poursuivi par un policier, fait irruption au milieu de la piste où il disloque complètement la prestation en cours².

Le magicien et l'hypnotiseur quant à eux, manipulateurs des esprits, sont plus ambigus. Au cinéma, ils peuvent même se révéler de redoutables mystificateurs. Ce sont les grands tricheurs à froid de la société, esprits machiavéliques et tortueux que le public est toujours satisfait de voir chuter³.

Le ventriloque enfin, demeure peut-être le plus inquiétant de tous. Sa particularité est de former avec la marionnette qu'il anime deux personnages en un. Ce dédoublement skysophrénique oppose le plus souvent le bien et

1. Un autre film, français celui-ci, *La Galerie des monstres*, réalisé par Jacques Catelain en 1923, avait ouvert la voie en tenant presque le même discours. Mais cette œuvre moderniste était bien trop cérébrale dans son récit et sa mise en scène pour émouvoir et pour s'imposer. En outre, les rôles étaient tenus par des acteurs.

2. Une situation analogue se retrouve dans *Le Soupissant* de Pierre Étaix, quoique la scène se déroule non sous un chapiteau mais dans les coulisses d'un music-hall.

3. Tel l'inquiétant Eric von Stroheim dans *L'Alibi*, de Pierre Chenal (1946).

le mal, une face noire et une face blanche. C'est probablement des trois illusionnistes celui qui a le plus la faveur des scénaristes. Tantôt le ventriloque fait de sa créature « un bras armé », sorte d'exécuteur des basses œuvres, tantôt c'est le contraire qui se produit. Le manipulateur devient « possédé » par sa marionnette qui finit par le détruire¹.

Au cinéma, on se méfie beaucoup des illusionnistes, car ils semblent toujours avoir quelque chose à cacher. Même lorsqu'ils ne sont pas le méchant du film, leur comportement tend à nous faire croire presque jusqu'au bout qu'ils l'étaient. Ainsi dans *Mystère sous le chapiteau*, épisode de la série télévisée *Cordier, juge et flic* (1990), le clown ventriloque adopte une attitude des plus suspectes. Observant tout le monde, se tenant toujours en retrait et ne se livrant jamais, le personnage est bien double, même si sa face cachée, que l'on croit mauvaise, s'avère finalement être bonne. Amoureux d'une jeune artiste de la troupe qui a tué son père alcoolique responsable de la mort de son petit frère, c'est pour la sauver qu'il endosse volontairement à sa place l'attitude du meurtrier.

Nous terminerons par les clowns, préférés des enfants (et des cinéastes) car, davantage encore que les ventriloques skysophrènes, ce sont eux qui sollicitent le mieux notre imaginaire. Qu'ils soient clowns blancs ou augustes, leur masque les transforme en créatures énigmatiques et complexes, propices à toutes les métamorphoses. Cette fois encore, nous distinguerons trois degrés de représentation du clown au cinéma.

Commençons par le plus simple, celui des augustes dont le masque hilare résume intégralement le personnage. Sans grand arrière-plan psychologique, ces pitres au grand cœur, surtout fréquents dans les films des années vingt et trente, sont les amis de tout le genre humain. Le cinéma de cette époque les montre souvent recueillir des orphelins, donner leur repas à un pauvre qui a faim, sauver des jeunes filles de la noyade²... De tels personnages habitaient surtout les comédies ou les mélodrames destinés à un public familial.

Mais il arrive aussi que ce masque serve à cacher la profonde mélancolie d'un cœur blessé, d'où la légende du clown triste popularisée par la littérature romantique, introduite au cirque vers 1850 et intensivement cultivée par les cinéastes depuis près d'un siècle³. Le clown est alors dépeint comme un être sensible, amoureux fidèle rarement payé de retour, souvent trahi et abandonné par ceux qu'il a sauvés de la déchéance. S'ajoute quelquefois

1. C'est par exemple le cas dans un film anglais de 1944 resté célèbre : *Au cœur de la nuit*, d'Alberto Cavalcanti.

2. Comme par exemple dans *Circus Day* d'Eddie Cline, avec Jackie Coogan (1924), *Le Clown et l'Enfant* de Charles Barton, production Walt Disney (1959), ou encore *L'Enfant du cirque* de Sergio Grieco, avec Ramuntcho et Pierre Mondy (1963).

3. Et par les arts populaires en général. Rappelons-nous « Bravo pour le clown » que chantait Édith Piaf, où le clown précipite sa femme infidèle « du haut du chapiteau ». Citons encore *Paillasse*, célèbre opéra de Leoncavallo (1892).

à son infortune l'angoisse, après tant de malheurs accumulés, de perdre son don comique et d'être incapable de faire rire. Charlie Chaplin, dont les crises d'inspiration étaient aussi célèbres que fréquentes, traite avec gravité de cette hantise dans *Limelight*, son dernier film tourné aux USA en 1952¹. Le clown est en outre bien souvent montré comme un être qui pense profond, s'aventurant jusqu'au questionnement métaphysique. Cela non plus ne rend pas gai.

Voici sans doute la raison pour laquelle certains cinéastes n'ont pas hésité à confier les rôles d'augustes à des tragédiens, comme par exemple à Emil Jannings dans *L'Ange bleu* 1930, à Lon Chaney dans *Ris donc Paillasse* de Herbert Brenon (1928), à Constant Rémy dans *Cavalerie légère* (1935), ou encore au triste Fernand Ledoux dans *Une jeune fille dans la nuit* (1942) et *L'Éternel conflit* (1947).

Reste enfin le clown dont le masque permet de garder l'anonymat pour qui souhaite rester dans l'ombre. Les exemples sont innombrables et les raisons de ces dissimulations multiples. Dans d'assez nombreux films, c'est des milieux mêmes du cirque que sont issus les candidats à l'oubli. Il peut en effet être humiliant pour un trapéziste, un acrobate, un dompteur de devoir, après un accident, abandonner une discipline « noble » pour se reconvertir dans des tâches subalternes. Ne pas être reconnu grâce à son maquillage allège quelque peu le poids de la déchéance. Dans le même registre d'idées, on trouve plusieurs chanteurs ayant perdu leur voix², quelques pères de famille sans ressources et même un ex-professeur d'histoire n'osant pas avouer à leurs proches qu'ils en sont réduits à travailler dans un cirque³.

Il existe pourtant quelques cas positifs comme celui de ce jeune homme qui, parce que son grimage le cache aux yeux des autres, perd sa timidité sitôt qu'il entre dans la piste⁴, ou encore celui de cet auguste qui est la face positive, aussi séduisante que bonne, d'un homme (joué par l'acteur Jules Berry et c'est tout dire) dont le naturel est tout le contraire de ce qu'il paraît être⁵.

Mais, faut-il le préciser, ces contre-exemples sont rares. La situation la plus répandue étant celle du meurtrier qui tente, par son déguisement, d'échapper à la justice. Nous avons évidemment tous en tête le souvenir de Totoche dans *Le Plus Grand Chapiteau du monde* (1954), ce médecin (interprété par James Stewart) poursuivi par la police pour avoir euthanasié

1. On pourrait ajouter *Le Cirque* (1928) dans lequel Charlot, lorsqu'il est malheureux, n'est plus capable de faire rire le public ou encore *Rêves de clowns* de René Hervoin, film peu connu où les trois Fratellini s'inquiètent qu'une spectatrice des loges n'a pas ri une seule fois au cours de leur entrée.

2. Comme dans *La Ronde des heures*, d'Al Ryder (1930).

3. Dans *Éternel conflit*, de Georges Lampin (1947).

4. Dans *Vacances au cirque*, de Frank H. Hoare et C. Musk (1947).

5. Il s'agit de *Quick*, de Robert Siodmak (1932).

sa femme atteinte d'une maladie incurable.

Conclusion

Ces différentes visions du cirque aux déformations multiples ne sont évidemment pas toutes à mettre sur le compte de l'imagination ou de la désinvolture des scénaristes. Le cinéma, toujours à l'affût des meilleures recettes pour attirer le public dans les salles a souvent pris pour modèle, du moins dans les premières décennies, les romans à succès de la littérature populaire du monde entier. Aussi n'est-il pas responsable de tout. Il a néanmoins largement contribué à la propagation des clichés et des idées reçues.

Un tel rappel permet sans doute de mieux comprendre pourquoi les amoureux inconditionnels du cirque se montrent si rarement satisfaits des films de fiction dont l'action se déroule sous des chapiteaux. Ils ne peuvent admettre toutes ces distorsions, ces libertés prises avec la réalité qu'ils ont naturellement tendance à ressentir comme autant de dénigrement et de trahisons de ce qu'ils aiment.

Ils oublient simplement que le cinéma suit sa propre voie, qu'il a lui aussi ses lois et ses impératifs dramatiques, et que lorsqu'il situe une de ses actions dans les milieux du cirque, son but n'est pas tant de servir le cirque que de s'en servir, au mieux de ses besoins.

À la fin de cet article, les auteurs tiennent à exprimer toute leur gratitude à l'historien du cirque Paul Adrian pour son ouvrage : *Cirque au cinéma, Cinéma au cirque* qui demeure, malgré sa publication en 1984, l'une des références les plus précieuses.

De quelques liens de parenté entre le cinéma et le cirque

Marc VERNET

Avant d'en venir à mon propos d'aujourd'hui, je voudrais rappeler cette thèse de Douglas Gomery concernant le passage du cinéma au parlant¹ : il ne s'agissait pas d'un gain de réalisme ou d'un coup de bluff des frères Warner, mais d'une stratégie industrielle pour d'une part réduire les coûts de distribution, d'autre part augmenter la plus-value des films et enfin gagner des parts de marché. Le tout à partir d'un constat très simple : la sonorisation en salle des films muets était à la fois dispendieuse (il fallait payer les musiciens à chaque séance) et dégradante (la musique interprétée était dans la plupart des cas au mieux médiocre). Procéder une fois pour toute à un enregistrement de qualité (au départ sur disque), grâce à une sélection rigoureuse des interprètes, permettait de résoudre tous ces problèmes d'un coup. Le son au cinéma a surtout eu pour visée de dématérialiser les musiciens de salle en offrant une interprétation sans risque. Ma ligne d'aujourd'hui est de dire que le cinéma a été, pour partie, une entreprise de dématérialisation du spectacle vivant, afin de diminuer les risques de la représentation (les ratés, les accidents), de diminuer drastiquement les frais de transport et d'organisation (déplacer la ou les bobines de films plutôt que la troupe entière à travers le pays), tout en démultipliant les représentations puisqu'on peut tirer plusieurs copies utilisées dans maintes projections. C'est au fond le projet d'un Méliès qui démultiplie son spectacle du théâtre Robert Houdin. Et il est vrai qu'on retrouve aux États-Unis, vers 1915, ce rêve d'un cinéma qui se substituerait à toute une série d'institutions : le théâtre et l'opéra, mais aussi le music-hall et les variétés, l'école (pour les leçons), l'église (pour les sermons), les journaux (pour les nouvelles)... Évidemment, le cirque avec sa profusion, sa lourdeur logistique et ses innombrables risques a été pour le cinéma un

1. GOMERY Douglas, *The Hollywood Studio System*, New York St Martin's Press, 1986, p. 101-110.

client de choix. Mais cette entreprise de dématérialisation s'est aussi, pour le cirque, appuyée sur au moins deux choses : l'importance de l'attraction (au sens de « numéro » : les fauves dressés par exemple) et la domination du mutisme (pantomime du clown, coordination hors langue des dresseurs ou des acrobates).

Le premier lien est sans doute le nomadisme : comme le cirque, le cinéma est nomade. Historiquement, puisqu'au départ, le cinéma est forain, projeté dans le cadre des foires itinérantes, sous le chapiteau, ce que rappelle évidemment *Jour de fête* de Tati. Le cinéma est alors partie de la fête foraine. Toutefois, même après l'installation des salles de projection (à partir de 1907 seulement pour les États-Unis), le cinéma reste forain puisque le film, comme on dit, passe : il ne reste pas, il vient de l'extérieur et repart après avoir été projeté. Son spectacle est temporaire parce que nomade. Globalement, il faut se souvenir de la proximité entre le cinéma et les autres formes de spectacle : les salles de cinéma incluent couramment jusque dans les années trente des spectacles vivants (des numéros) dans leurs séances¹, comme symétriquement les théâtres ont inclus dans leur salle et dans les représentations des projections de courts métrages.

Le second lien, qui est le vrai et le plus fondamental, tient au fait qu'à ses débuts le cinéma a vampirisé les autres formes de spectacle comme le music-hall, les variétés et même le cirque, tout simplement parce qu'il ne disposait pas de compétences techniques et artistiques propres. Contraints par le format de ses magasins de pellicule, les films sont des courts métrages, qui d'une part accueillent des numéros de spectacle vivant, et d'autre part constituent sous forme de pot-pourri des programmes de cinéma. À l'époque, le programme d'une séance est constitué d'une brochette de courts métrages de toute sorte, allant du film religieux au film coquin en passant par le documentaire, le drame et la comédie.

Le cinéma (américain pour ce qui est de mon propos) en tant que spectacle (par opposition à ce que Hugo Münsterberg appelle en 1916 la téléconnaissance et ce que nous appelons le cinéma documentaire) s'est constitué, entre 1895 et 1920 en faisant massivement appel à l'ensemble des compétences (acteur, metteur en scène, auteur, régisseur, décorateur, costumier, mais aussi producteur et gestionnaire de salle) initialement formées dans le cadre du théâtre, mais pour le cinéma américain plus précisément à Broadway, c'est-à-dire au music-hall, aux variétés. Mais pas seulement : il y avait aux États-Unis des « shows » comme celui de Buffalo Bill qui étaient des spectacles tenant à la fois de la parade et du cirque. Ces « shows » étaient ambulants pendant la bonne saison, et se fixaient à la mauvaise, notamment à proximité de Los Angeles (Thomas H. Ince s'installera dans un ranch, le Miller Brothers, 101 Ranch Wild West Show,

1. Certaines salles, au cours des années cinquante, présentent encore des numéros de prestidigitation et d'acrobatie durant les entractes.

pour y développer ce qui s'appellera Inceville). Ce dernier point mérite qu'on s'y arrête un instant : pourquoi les premiers grands studios de la côte Ouest construisent-ils leurs plateaux non pas à Hollywood, encore moins à Los Angeles, mais à la périphérie de la conurbation ? Universal City s'installe au-dessus de la San Fernando Valley, Balboa à Long Beach et Ince à Santa Ynez Canyon tout simplement pour disposer de davantage d'espace et de décors naturels gratuits, mais également pour pouvoir installer soit une ménagerie (Universal, Balboa, Selig), qui, tel un zoo, sera ouverte au public, soit des chevaux et une tribu d'Indiens (Inceville), car les animaux (et notamment les animaux sauvages — j'indiquerai tout à l'heure la proximité au cinéma entre fauve de cirque et Indien de western) participent du spectacle et doivent être constamment disponibles. On est encore dans l'ère des attractions, des numéros spectaculaires où les fauves tiennent une grande part.

Le troisième lien vient de ce que le cinéma américain (jusqu'en 1915 au moins) n'est pas tant — selon les termes de l'historien André Gaudreault — un cinéma de fiction, de récit qu'un cinéma des attractions, constitué de courtes saynètes, de gags et de numéros de music-hall. De ce fait, les programmes de cirque constitués d'une pluralité de numéros constituent un modèle particulièrement adapté et transposable pour le cinéma qui n'en est pas encore à vouloir raconter d'une traite une histoire pendant une heure et demie. Ce sera l'une des difficultés des films de fiction de long métrage consacrés au cirque : comment construire une histoire unitaire respectant l'hétérogénéité des numéros successifs sans pour autant transformer l'œuvre en film à sketches.

Le quatrième lien passe par le studio : tout comme le cirque, le cinéma aime l'action en milieu fermé. Ainsi qu'on le verra dans un instant, le chapiteau est un peu l'équivalent du studio avec son espace, sa machinerie à produire des spectacles qui visent à faire tenir le monde extérieur dans un espace intérieur, artificiel certes, mais ainsi conçu et accepté par tous.

Le cinquième lien est le culte du mutisme. L'enseignement académique du cinéma a tendance à valoriser les liens entre le théâtre et le cinéma, mais la réalité historique milite plutôt pour le lien entre le vaudeville ou le music-hall et le cinéma, tout simplement parce que ce dernier est muet au départ, de même que la pantomime, le numéro de music-hall ou de cirque. Le lien n'est pas de parenté ou d'ascendance : il est de mutisme¹. Avant Cousteau, le monde du silence était celui du cirque². On passe aisément de l'un (music-hall, cirque) à l'autre (cinéma) sous couvert du mutisme et

1. Plus tard, le cirque permettra, dans sa dimension chamarrée, le jeu des couleurs, l'extension du Technicolor, comme le montrent à l'envi *Lola Montès* et *Sous le plus grand chapiteau du monde*.

2. À l'exception toutefois des entrées clownesques qui s'accompagnent presque toujours d'un dialogue.

de la priorité donnée au geste. Mais il est aussi une autre raison : quand, en 1907, la demande du public en films s'emballe, il faut très vite démultiplier la production alors même que les compétences pour le faire ne sont pas en place. Le cinéma manque à la fois d'auteurs, d'acteurs et de réalisateurs chevronnés fiables. On fait donc appel à des acteurs capables de concevoir des sketches et de se mettre en scène eux-mêmes, à savoir des comiques (qui conçoivent leurs gags et leur exécution, comme Chaplin) et des acrobates (par exemple les nageuses rythmiques chères à Mack Sennett). Évidemment, le music-hall et le cirque sont des réserves de choix pour cette alliance du mouvement et du mutisme. D'autant que sous couvert de silence, le secret prend sa place : la troupe de cirque est l'endroit où l'on se cache (maquillage) et se dissimule (silence obligatoire) comme Alonzo dans *The Unknown*¹, He dans *He Who Gets slapped*, le trapéziste en femme de *Murder* ou Buttons dans *Sous le plus grand chapiteau du monde* (chirurgien, il a euthanasié sa femme, malade incurable). Il y a dans le mutisme un double ressort : priorité au geste, au mouvement, à l'action, à l'exploit, mais aussi secret dissimulé dans le spectacle, réserve ménagée dans la monstration.

Les autres liens me semblent davantage appartenir à un régime d'équilibre que le cirque peut procurer au cinéma. Mais dans la dématérialisation que le cinéma opère sur le cirque, sa machinerie, sa massivité, le cinéma réintègre de la corporéité par le travail physique, la musculature et le déshabillé, également par le danger, le risque de blessure ou d'accident. On retrouve là donc une dimension physique, anatomique, et même érotique (ce qu'exploite fortement *The Unknown*). Tout comme le peplum, le cirque peut dénuder sans encourir la censure. Ce retour au corps muet, rendu à sa plastique et à sa nudité, comporte aussi sa dimension mortifère due aux dangers encourus par les acrobates et les dompteurs, parfois victimes de morts subites ou de terribles handicaps dont l'horrible particularité est de pouvoir se produire en direct, au milieu même du spectacle. On voit bien alors que pour le cinéma, le cirque joue plusieurs cartes à la fois : le triomphe du corps sur la parole, de la force sur la résistance, de l'habileté sur la sauvagerie, de la maîtrise sur le danger, mais qu'inversement, à tout moment la situation peut basculer dans son contraire, le spectacle se terminer en drame, la domination en écrasement, la beauté en horreur, l'exploit en catastrophe. Sous l'élégance la force, sous le domptage la violence, sous la discipline la pulsion : le cirque est au cinéma l'image de la lutte entre savoir-vivre et passion, censure (le silence, le secret) et défolement (l'amour, la vengeance), devoir (la discipline, le spectacle) et plaisir (la performance, le succès), conscient et inconscient. La fin de *He Who Gets Slapped* est à ce titre exemplaire : HE libère le lion et piège

1. Film de réalisé par Tod Browning en 1927, avec Lon Chaney. Titre en français : *L'Inconnu*.

ses adversaires. Il se venge enfin de l'affront subi au départ (la trahison de son protecteur et de sa femme), se sacrifie pour le bonheur de son prochain (le jeune couple) tout en se libérant de son fardeau. Toutefois, bien que le film montre le lion errer autour du chapiteau et très brièvement en présence d'acteurs, on n'assistera pas à la mort des deux méchants, opportunément masquée par un élément du décor. La violence et la cruauté de la vengeance sont à la hauteur de l'affront subi et du silence assumé.

Qu'est-ce que le cirque a apporté d'autre au cinéma ? D'abord un microcosme au cube. Microcosme social pour une société fermée sur elle-même, avec son aristocratie et son prolétariat, ses gens d'en haut et ceux d'en bas, les merveilleux et les monstrueux. Microcosme culturel avec ses artistes venus des quatre coins du monde (de ce point de vue le cirque est la miniature des expositions universelles du XIX^e siècle). Microcosme naturel avec ses animaux sauvages et exotiques dont il est une sorte de kaléidoscope. Le cirque est un petit monde où s'allient et s'affrontent les contraires (les hommes et les fauves, la force et la grâce, la violence et la douceur, le danger et la maîtrise...). Ensuite, le cirque apporte une dimension « métafilmmique » puisqu'à travers lui c'est la fabrique du cinéma qui se montre, dans ce rapport entre scène et salle, artistes et public, mais aussi entre scène et coulisses, performance et apprentissage, grâce et entraînement. Car l'autre connivence entre cirque et cinéma est que le cirque, la piste, est une sorte de studio dans lequel le public est admis. C'est un spectacle d'intérieur, donné en un espace soigneusement clos, dans lequel on fait entrer l'extérieur (les fauves, les pays lointains) et la féerie, mais aussi le danger et l'effroi du direct, dans un temps où le drame est le frère jumeau du triomphe. Le cirque permet alors au cinéma de compenser l'écart entre la scène et l'écran, la non-communicabilité entre salle et écran, entre public et personnages. C'est sans doute pour cela que *The Unknown* est si fort : à l'orée du parlant, il montre à travers la réalité du cirque celle du cinéma, qui est d'être un art de la distance, de la vue, et non pas de la proximité et du toucher. Tel le héros du film, le cinéphile s'est fait couper les bras pour exalter son regard et l'objet de son regard.

La dimension métafilmmique que le cirque apporte au film se comprend enfin dans la dialectique entre danger et montage, question si chère à Bazin qui désirait interdire toute manipulation des images par le montage. Ce que le cinéma enlève au cirque en le dématérialisant, c'est à la fois la co-présence (du fauve et du dresseur) et la réalité du risque. On prend soin de ne pas mettre dans le même espace le fauve et l'acteur (c'est une des vertus du montage). Mais en même temps, le fauve (ou l'acrobate, qui est à lui-même son propre fauve) incarne le danger, son irruption, sa force irrésistible. D'ailleurs, même lorsque le montage prend soin de séparer l'acteur fauve et l'acteur humain, le spectateur ressentira toujours le danger, ne serait-ce que pour le caméraman qui partage cet espace. Il y a là comme

un échange de bons procédés : le cinéma dématérialise le cirque et le rend moins effrayant, et le cirque retensifie le cinéma par l'image parfois frontale de la sauvagerie. Au fond, ce sera aussi l'une des fonctions du western, avec ses décors naturels, ses dangers climatiques (le froid, le désert) et ses fauves que sont les Indiens : cela redonne de la fraîcheur à l'artifice, de la crédibilité au trucage, et donc du pouvoir à l'institution du cinéma.

De plus, le cirque apporte au cinéma l'épure icarienne du drame où plus dure sera la chute pour qui veut s'élever trop haut. Dans *Murder* de 1930, Hitchcock commence à mettre au point la formule de ses finales où le coupable tente de s'échapper par le haut, mais c'est pour mieux se fracasser au sol : le meurtrier, trapéziste à ses heures, dont le maquillage dissimule son métissage (ou son homosexualité), choisit de se précipiter dans le vide du haut de son trapèze.

Et puis le cirque apporte au cinéma sa dimension à la fois populaire et tous publics, riches et pauvres, hommes et femmes, adultes et enfants, bref familial. Pour le cinéma américain, cela est doublement important. Tout d'abord, cela permet de lutter contre le soupçon d'immoralité qui plane sur le cinéma depuis ses tout débuts, et de réaffirmer ensuite une culture échappant au high brow européen. Par le cirque, le cinéma gagne en décence et en démocratie : il est populaire sans être vulgaire, mais par le cirque, le cinéma gagne aussi en érotisme et en frisson.

The Circus (1928) : Charles Chaplin à l'avant-garde

Philippe GOUDARD

La date réputée être celle de l'avènement du « Nouveau cirque » ou du « Cirque contemporain », termes consacrés par l'usage, varie selon les artistes, critiques, historiographes ou entrepreneurs — industriels du divertissement ou de la culture — qui s'y réfèrent. Le milieu des années 1990 est indiqué comme moment d'émergence d'un cirque contemporain par de nombreuses écoles ou centres nationaux des arts du cirque, particulièrement en Europe occidentale. Les cirques Plume et du Soleil indiquent 1984, date de leurs débuts. 1970, date de sortie de *I clowns* de Federico Fellini et 1971, où Jean Vilar invite le Cirque Bonjour de Jean-Baptiste Thierée et Victoria Chaplin au festival d'Avignon, ont été rétrospectivement avancées — nous y avons contribué. Dès 1974, la création des grands festivals (Monte-Carlo et Festival Mondial du Cirque de Demain), des Écoles françaises (Monfort-Gruss et Fratellini-Étaix), ainsi que les politiques de soutien et de formations à l'initiative de l'État en France, renouvellent et encadrent le secteur professionnel et contribuent au renouvellement des esthétiques. 1974 est aussi la date de création, au Studio de Moscou, de l'inoubliable *Jouravli* (*Les cigognes*) mis en scène au trapèze volant par Piotr Maïstrenko. Avec le Théâtre de pantomime Alfred Jarry, prémices du Cirque Alfred de Ctibor Turba à Prague en 1966, les débuts des Litsedeï à Saint Pétersbourg en 1968 et *Les Clowns* du théâtre du Soleil (1970) répétés en 1969 par exemple¹, les années 1960, partout en Europe, Amériques Latine ou du Nord, URSS, et dans la Chine de la Révolution Culturelle, sont un temps d'actualisation des arts vivants, dont le cirque, qui se veut en rupture avec des formes ressenties alors comme traditionnelles ou réactionnaires selon les régimes politiques des pays concernés. Avant les années 1950, le cinéma, qui s'est emparé du cirque comme support de

1. Voir à ce sujet VIENNE-GUERRIN Nathalie et GOUDARD Philippe (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, PULM, « Cirque », 2020.

récits et fictions, a transformé sa perception et son imaginaire. À l'aube du xx^e siècle, déjà, le cirque fut un modèle pour les avant-gardes artistiques, en Europe et en Amérique Latine entre autres. Le xix^e siècle est un creuset d'innovations pour le cirque, en piste (Auriol, Léotard, Chocolat...) ou hors piste (*Lulu, roman clownesque*, de Félicien Champsaur, 1900).

Ce survol permet de constater que la rénovation du cirque, périodiquement affichée avec la radicalité d'un manifeste, est récurrente et relative, même si elle contribue à la bonne fortune commerciale ou politique de ceux qui s'en présentent tour à tour comme les initiateurs.

On le voit, l'idée d'un nouveau cirque bousculant tout sur son passage et renvoyant ses prédécesseurs « aux poubelles de l'histoire bourgeoise¹ » de l'art, fait donc long feu. Comme tout ce qui relève du vivant, le cirque et les arts qui le composent résultent d'un continuum de legs, mutations, créations, emprunts et adaptations, qui sont le fait des arts vivants depuis l'antiquité jusqu'au temps présent. Le cirque est vivant et toujours actuel, au fil de l'histoire sociale, politique, esthétique et économique, où il évolue et à laquelle il contribue depuis l'avènement du cirque dit moderne au xviii^e siècle, attribué à Philip Astley, lui-même inspiré par ses prédécesseurs. Comme nous avons eu l'occasion de l'écrire il y a trente ans, le cirque — dont deux des arcanes majeurs sont le cycle et l'adaptation — se renouvelle en permanence, comme l'artiste dans la piste passe plusieurs fois au même endroit, qui est à la fois son présent, son passé et son futur.

Quelques artistes ont marqué de leur génie cette actualisation permanente. Charles Chaplin est l'un d'entre eux, et l'objectif de cette contribution est de mettre en évidence son rôle majeur à l'avant-garde de l'innovation au cirque dès les années 1920.

On ne cherchera pas ici à émettre un point de vue critique. Se pencher sur l'œuvre d'un génie sur lequel tout a déjà été écrit, est intimidant (ceci expliquant le temps écoulé entre la première présentation de ce sujet en 2016 pendant le colloque : « le cirque du cinéma aux nouveaux médias » et la rédaction du présent article). D'autant que l'artiste lui-même met en garde contre « [l']intellectualisation [qui] n'a pas grand chose à voir avec le fait de jouer, et est susceptible de tomber dans le dogmatisme sec². » Nous viserons donc plus modestement à exposer ou souligner quelques faits liés à la création de *The circus*, entre 1925 et 1970, qui soulignent la place éminente de précurseur de son auteur. Nous nous appuyons pour cela sur :

1. Colette Godard à propos du Magic Circus dans le documentaire qui lui est consacré : BENSOUSSAN Georges, GODARD Colette, *Trente ans d'aventures et d'amour*, 1996, 65 min.

2. CHAPLIN Charles, *My Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1964, dans la traduction française de Rosenthal Jean, *Histoire de ma vie*, Paris, Presses Pocket, Robert Laffont, 1964, p. 303.

The Circus (titre français *Le Cirque*¹), dans la version *Le cirque. Un film de Charles Chaplin*² ; Charles Chaplin, *My Autobiography*³ ; Jean-Baptiste Thierrée, « Le Cirque Invisible⁴ » ; la biographie de Victoria Chaplin⁵ et Lillian Ross « Son of a clown. James Thierrée⁶ ».

Nous résumerons d'abord les faits marquants du parcours de Chaplin et du contexte de la création de *The Circus*, pour observer ensuite comment ils entrent en résonance avec la vision nouvelle du cirque proposée par l'artiste dans son film

Chaplin enfant de la balle : de la scène à l'écran

« Je suis né le 16 avril 1889 à huit heures du soir dans East Lane, à Walworth⁷ » est la première phrase de l'autobiographie de Chaplin. L'auteur nous fait découvrir son parcours d'enfant de la balle, débuté dans la misère du Londres de la fin du XIX^e siècle. Ses parents sont tous deux artistes de music-hall. Hannah Chaplin est actrice, chanteuse et danseuse, et son père, Charles Chaplin Sr., chanteur et artiste comique. Charles intègre à huit ans la troupe de danseurs de claquettes Eight Lancashire Lads (Les Huit Gars du Lancashire) qu'il quitte à onze ans. Il y fera brièvement ses débuts au cirque, les enfants de la troupe ayant été engagés pour Noël dans *Cendrillon* à l'Hippodrome de Londres, une pantomime dont la vedette était le clown Marceline (Isidro Marcelino Orbés Casanova, 1873-1927) dont il est le partenaire comique dans le rôle d'un chat. Il doit ensuite, comme Sydney Chaplin, son aîné et demi-frère, assumer seul sa survie par mille petits boulots — leur mère a déclaré une maladie mentale et le père de Charles est alcoolique — avant de débiter au théâtre à quatorze ans, où son talent pour la comédie est remarqué. Au cours de

1. Scénario, réalisation, montage et musique de Charles Chaplin, production Chaplin-United Artists, noir et blanc, 69 mn, 1928 (© motion picture with soundtrack MCMXXVIII by Charles Chaplin, renewed MCMLV and with additional music supervised by Charles Chaplin and Eric James MCM-LXX, Roy Export Company Establishment).

2. Édité par MK2 Éditions en 2003, un « DVD packaging » sous la direction éditoriale et artistique de Philippe Truffaut, avec film et compléments, dont un livret écrit par David Robinson, le biographe de Charles Chaplin (*Chaplin: His Life and Art*, New York, McGraw-Hill, 1985 ; *Chaplin, sa vie, son art*, Paris, Ramsay cinéma, [1985], 2001).

3. New York, Simon & Schuster, 1964, dans la traduction française de Rosenthal Jean, *Histoire de ma vie*, Paris, Presses Pocket, Robert Laffont, 1964.

4. THIERRÉE Jean-Baptiste, « Le Cirque Invisible », Paris, *Les carnets du Rond Point*, n° 11 et n° 12, 2007.

5. Biographie de Victoria Chaplin. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Victoria_Chaplin.

6. LILLIAN ROSS « Son of a clown. James Thierrée », *The New Yorker*, 2007. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2008/01/07/son-of-a-clown>.

7. CHAPLIN Charles, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 13.

longs mois de tournées en Angleterre, il découvre l'austérité de l'envers du décor, dont il garde un souvenir mélancolique : « [j]e m'habituais à vivre seul¹ ». Un engagement comme acteur comique au Casey's Circus lui permet alors à nouveau de fréquenter brièvement la piste. « C'était, me semble-t-il, un spectacle de bien mauvaise qualité, mais cela me donnait l'occasion de perfectionner mon métier de comédien² », écrit-il avec pragmatisme. Sydney, engagé par Fred Karnos's pantomime Co. en 1906, le présente au patron qui lui donne sa chance, et Charles devient à dix-sept ans un des Karno's london comedians. Il y apprend à travailler à un rythme frénétique et devient un as de cet art « roturier par excellence [...] interdit de parole, considéré comme trop subversif en Angleterre³ », la pantomime. On peut voir dans Charlot au *music hall* (Essanay, 1915) des passages des pantomimes de la troupe Karno, où se mêlent, avec une fantaisie pleine de vitalité, acrobates, cascadeurs, illusionnistes ratant leur numéro et chanteurs aphones recevant des tartes à la crème. Chaplin va y exceller dans le personnage de l'homme ivre, qui lui vaut un grand succès. Karno le choisit pour une première tournée en Amérique du nord, qui débute à New-York par une pantomime, *Les hous-hous*, avec laquelle la troupe sillonne ensuite les USA pendant de longs mois. Au cours de la seconde tournée, qui lui succède immédiatement, Chaplin est remarqué par la New York Motion Picture Company, fondée par Adam Kessel et Charles O. Baumann, qui ont ouvert en 1912 le studio Keystone à Los Angeles en Californie. Le réalisateur Mack Sennett, « The King of comedy », y accueille Chaplin en 1913.

Devenu acteur confirmé, il y découvre, à vingt-quatre ans, le cinéma dont il s'empare avec la même énergie qu'il a déployée depuis ses débuts. Sa production impressionne.

Il tourne chez Mack Sennett à la Keystone (1914) 35 films de 1 ou 2 bobines (un de 6), soit une bobine par semaine. À son arrivée le patron lui dit : « [n]ous n'avons pas de scénario ; nous partons d'une idée et nous suivons le déroulement logique des événements, jusqu'au moment où on en arrive à une poursuite, qui constitue l'essentiel de notre comédie⁴. » Chaplin se souvient dans ses mémoires : « [t]out était si libre et si facile. Pas de littérature, pas d'auteurs, nous avions seulement une idée autour de laquelle nous bâtissions des gags, puis nous construisions l'histoire au fur et à mesure⁵. »

C'est peu après son arrivée chez Sennett que Chaplin crée, en quelques minutes, la silhouette et le personnage de *Charlie* le vagabond : « [d]ès

1. *Ibid.*, p. 98.

2. *Ibid.*, p. 112.

3. *Le cirque*, documentaire de François Éde, France 5, Association Chaplin, Scérén-CNDP, 26 min. In TOUBIANA Serge (dir.), Collection Chaplin aujourd'hui, MK2TV, 2003, 4min05.

4. CHAPLIN Charles, *op. cit.*, p. 173.

5. *Ibid.* p. 188.

l'instant où je fus habillé, les vêtements et le maquillage me firent sentir ce qu'il était¹. » Il y acquiert rapidement les compétences de réalisateur et Sennett le laisse tourner seul.

On retrouve dans ses grands films, plusieurs scènes et inventions comiques créées lors des tournages de ses courts métrages de la période Keystone.

Il est ensuite engagé par la Essanay (1915-1916) où il tourne et joue 15 films plus longs, qui montrent le succès croissant de *Charlie* et la confiance que lui font les distributeurs.

Pour la Mutual ensuite (1916-1917), ce sont 12 films de 2 bobines dont *The Immigrant*, soit un film par mois.

Pour la First National (1918-1923), 6 films moyens ou longs dont *The Kid* (1920, 6 bobines) avec Jackie Coogan dans le rôle du Kid, qui vaut à Chaplin une gloire mondiale. Il relate dans sa biographie comment son trajet en train de San Francisco à New York City est rythmé par des arrêts, où des foules grandissantes l'acclament dans les gares et lui font prendre conscience qu'il est devenu une immense vedette grâce au cinéma².

Début 1919, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, D.W. Griffith et Chaplin fondent United Artists, société de distribution puis de production de films. Leur objectif est de contrebalancer le pouvoir des grands studios hollywoodiens qui, selon eux, engrangeaient d'énormes bénéfices à leurs dépens. « Nous formions notre propre maison de production et comptions vendre nos films au plus offrant et rester indépendants³. »

Après la fin de son contrat avec la First National, Chaplin créera sous la bannière des United Artists, neuf films dont ses plus grands longs métrages, parmi lesquels *The gold Rush* (1925), *The Circus* (1928), *City Lights* (1931), *Modern times* (1936), *The Great Dictator* (1940) et *Limelight* (1953) qui, après *The Circus*, est nourri par l'univers des variétés de ses débuts.

De ses premiers rôles à la création de *The Circus*, Chaplin a tout assimilé du music-hall, du théâtre et de la pantomime, dans ce que ces arts avaient de plus traditionnel autant que pour en proposer une synthèse en lien avec son époque. Travailleur insatiable, doué d'une ambition d'artiste et de producteur impressionnante, curieux et ouvert à ce qui se fait, après avoir saisi dès ses premiers films ce que le cinéma pouvait offrir au futur de l'art immémorial de la pantomime comique, il décide, vingt ans après ses débuts au music-hall et avec une soixantaine de tournages à son actif, de consacrer une œuvre au cirque.

1. *Ibid.*, p. 176.

2. *Ibid.*, p. 213-216.

3. *Ibid.*, p. 173.

The Circus : la persévérance poussée jusqu'à la folie

Bien que Chaplin ne dise rien de *The Circus* dans son autobiographie, la genèse et le contexte de la création du film sont aujourd'hui bien documentés¹.

The Circus est le dernier film muet de Chaplin. Sa production débute en novembre 1925 et s'achève en novembre 1927 après deux ans d'un labeur acharné, perturbé par de nombreuses difficultés. La première a lieu au Strand Theater de New York le 6 janvier 1928, puis trois semaines plus tard le 27 janvier 1929 au Grauman's Chinese Theatre d'Hollywood, où des attractions foraines et un spectacle de cirque sont proposés dans certains des décors du film. Lors de la première cérémonie des Oscars du cinéma le 16 mai 1929 à Hollywood, Chaplin reçoit un Special Award d'honneur « pour sa polyvalence et son génie à jouer, écrire, mettre en scène et produire *The Circus*². » Malgré ce succès immédiat, le film restera quarante ans invisible, jusqu'à ce que Chaplin décide en 1969 de sa ressortie dans une version restaurée, dont il supervise la réalisation et la création d'une nouvelle bande musicale ajoutée à la version muette du film, qui était initialement diffusé avec un accompagnement en direct improvisé ou suivant des partitions proposées par les distributeurs. La direction musicale de la nouvelle version est confiée à Eric James, et la chanson *Swing, Little Girl*, qui ouvre le film, composée et interprétée par Chaplin, qui est alors âgé de quatre-vingt-un ans³.

De 1925 à 1927 Chaplin produit, écrit, tourne, réalise et interprète la version initiale de *The Circus* dans ses propres studios de la Brea Avenue à Hollywood, « construits en 1917 comme le signe tangible de son indépendance⁴. »

Le film montre *Charlie*, vagabond, poursuivi par un policier qui le soupçonne de vol, se réfugiant sous le chapiteau d'un cirque où les artistes et le public s'ennuient. L'irruption du tramp et du policeman dans la piste déclenche l'hilarité générale. Le directeur du cirque l'embauche comme garçon de piste. Dans cet emploi, sa maladresse continue à déchaîner les rires, transformant le vagabond en vedette et augmentant les recettes du cirque. Amoureux de l'écuyère Merna, fille du directeur, il saura accepter qu'elle préfère Rex, le funambule. À la suite d'une absence de Rex, il le

1. Par exemple, TRUFFAULT (dir.) : « Livret » et « Compléments », *The Circus*, MK2 Edition, 2003, donnent accès à de nombreuses photographies, séquences coupées, textes, documents ou interviewes de Charles Chaplin lui-même.

2. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/1re_c%C3%A9r%C3%A9monie_des_Oscars.

3. Voir à ce sujet l'article très complet : TAÏEB Patrick, « La musique du Cirque (1928) de Charlie Chaplin », dans GOUDARD Philippe et NOMMICK Yvan (dir.), *Musique et cirque, une relation féconde*, PULM, « Cirque », 2022 (à paraître).

4. *Le cirque*, documentaire de François Éde, *op. cit.*, 8 min. 19.

remplace sur le fil à grande hauteur, où il est attaqué par des singes. Enfin, il favorise le mariage de Rex et Merna, dont il est le témoin, avant de quitter le cirque pour reprendre la route, seul.

Le projet naît d'un cauchemar — Chaplin a rêvé être assailli en hauteur par des singes — à partir duquel il écrit le début puis la fin du scénario. Un canevas de 1916, non tourné par Chaplin, met déjà en scène un vagabond brutalisé par un forain, puis engagé par le directeur d'un cirque. Il a également vu *Circus Days* (1923), le film où Jackie Coogan, l'acteur enfant du *Kid*, joue le rôle du petit Toby Tyler dans une situation similaire¹. Pour *The Circus*, il situe l'action dans une entreprise familiale placée sous l'autorité d'un directeur aux méthodes violentes et brutales, notamment avec sa fille, puis introduit le personnage du funambule et l'histoire d'amour. Comédie et tragédie nourrissent le film.

Je n'ai pas besoin de lire des livres pour savoir que le grand thème de la vie, c'est la lutte ou c'est la souffrance. La pantomime a été pour moi le moyen de communication universel. Avec la pantomime je peux tout dire, effectuer le passage graduel de la farce au pathétique, de la comédie à la tragédie, avec beaucoup moins d'effort que la parole².

Se référant à l'époque de Mac Sennett, Chaplin explique : « [a]u temps du muet j'écrivais avec ma caméra. Je ne préparais rien. J'arrivais sur la plateau, on commençait de bon matin, puis on s'y mettait, nous étions très excités et l'invention jaillissait³. » Mais une dizaine d'années plus tard, sa technique cinématographique a évolué. Reposant précédemment sur une écriture sans *story board*, elle fait appel pour *The Circus* à des dessins préparatoires d'une grande précision et montre qu'une fois ainsi écrit, le film est minutieusement préparé et tourné.

Chaplin fut un des premiers réalisateurs à Hollywood à travailler en étroite collaboration avec ses décorateurs pendant la préparation de ses films. En 1918, il engagea le jeune Charles D. (Danny) Hall (1899-1968) [qui] fut le décorateur de tous [ses] films jusqu'au *Temps modernes*⁴.

Directeur artistique de *The Circus*, il en a réalisé les nombreuses esquisses dessinées, puis les décors, notamment pour le chapiteau et les roulottes, élevés à l'arrière du studio Chaplin.

Le film compte vingt-quatre rôles, dont deux personnages féminins. Les principaux sont tenus par Charlie Chaplin : le vagabond ; Allan Garcia : le directeur du cirque ; Merna Kennedy : Merna, sa fille, écuyère du cirque ; Harry Crocker : Rex, l'équilibriste ; Betty Morrissey : la femme du tour de magie ; George Davis : le professeur Bosco, magicien ; Henry Bergman :

1. ROBINSON David, « Livret », in TRUFFAULT Philippe (dir.), *op. cit.*, p. 7.

2. *Le cirque*, documentaire de François Ede, *op. cit.*, 11 min. 27.

3. *Ibid.*, 0 min. 40.

4. ROBINSON David, « Livret », *op. cit.*, p. 8.

le vieux clown blanc ; Tiny Sandford : le garçon de cirque ; John Rand : l'assistant du propriétaire et un clown ; Steve Murphy : un pickpocket ; Doc Stone : le boxeur.

Merna Kennedy [1908-1944] était une jeune danseuse de dix-huit ans et une amie de Lita Grey, la deuxième épouse de Chaplin. Elle lui avait elle-même recommandé pour le rôle. Lita allait regretter ses conseils lorsque les rapports du couple Chaplin se détériorèrent pendant le tournage et qu'elle découvrit que son mari avait entamé une liaison avec son actrice principale¹.

Le jeune premier, Harry (Henry Joseph) Crocker (1893-1958), journaliste et acteur occasionnel fût également assistant réalisateur sur *The Circus*, ainsi que plus tard, pour *City Lights* (1931).

Chaplin scénariste et réalisateur nous émerveille par une écriture en séquences, rappelant l'enchaînement des numéros de music-hall, en une succession de scènes inoubliables qui nous plongent dans l'univers du cirque. *Charlie* y est tour à tour assistant magicien gaffeur, apprenti clown iconoclaste, garçon de cage inopiné d'un lion, souffre douleur d'une mule, partenaire malheureux de singes, funambule défiant le danger par amour. De sa carrière sur les planches il a apporté à son cinéma, depuis ses débuts chez Sennett, le sens de l'échange avec le public populaire, ses capacités techniques de danseur et d'acteur de pantomime, son talent pour l'improvisation permanente et le goût pour une perfection sans cesse remise en question. « Je suis un perpétuel inquiet qui se guérit par le travail² », confie-t-il.

Inquiet, il a toutes raisons de l'être, pendant qu'il réalise *The Circus*.

Le tournage débuté fin 1925 est plusieurs fois interrompu. Le plateau du film est détruit par une tempête. Une erreur de laboratoire rend quatre semaines de rusches inutilisables. Chaplin est mordu en avril 1926 par les singes de la scène du funambule. Un incendie ravage le plateau le 28 septembre 1926 provoquant un nouvel arrêt de plusieurs mois. Après la reconstruction du studio, l'urbanisme galopant de Los Angeles a modifié les extérieurs d'Hollywood et plusieurs scènes doivent être retournées.

À trente-sept ans, Chaplin est une star, et c'est pourquoi la presse s'empare de la rupture et du divorce entre l'artiste et Lita Grey (Lillita Louise McMurray, épouse Chaplin — 1908-1995), qui le quitte avec leur deux fils en novembre 1926, alors que *The Circus* est en production depuis un an. Les avocats de Lita Grey revendiquent la propriété sur les films du réalisateur, qui doit cacher les parties du film déjà tournées. Sous la pression notamment des ligues de vertus, le tournage est interrompu de décembre 1926 à septembre 1927. Lorsque qu'il reprend en octobre pour les derniers plans en extérieur, le convoi du cirque, que l'on voit dans la dernière

1. *Idem*.

2. CHAPLIN Charles, *op. cit.*, p. 155.

séquence, est volé par des étudiants qui envisagent d'y mettre le feu. Chaplin réussira à les convaincre de ne pas passer à l'action.

Malgré ces épreuves, Chaplin va développer dans son film un comique et une émotion admirables et offrir à l'histoire et aux arts du cirque, son génie d'acteur, d'entrepreneur et de poète.

Chaplin, acteur-entrepreneur, est en effet un travailleur infatigable qui considère que les idées viennent « par la persévérance poussée jusqu'au bord de la folie. Il faut avoir la capacité de supporter l'angoisse et de conserver son enthousiasme pendant une longue période¹ ». Avec ses deux jeunes premiers, Merna Kennedy et Harry Crocker, et le reste de l'équipe, Chaplin va passer des semaines d'entraînement, de répétitions et de tournage. Pendant la reconstruction du studio après son incendie par exemple, il joue 430 prises en six semaines dont 230 en sept jours, où, devant la caméra, il chute une trentaine de fois pour créer une séquence de quelques minutes qu'il sacrifiera ensuite au montage définitif, pour respecter la continuité de son scénario et le rythme du film. « Les archives Chaplin nous offrent une occasion unique de voir un artiste en plein acte de création, et Chaplin dans une quête perpétuelle pour atteindre le meilleur de lui-même². » De même, il réalise 200 prises pour la scène du lion et 700 pour la scène du funambule en avril 1926. Des centaines de prises, dans la cage au fauve ou sur la corde raide, comme métaphores d'une phase de sa vie où l'artiste doit faire face à tant d'événements pénibles auxquels on attribuera son silence sur cette période. On ne peut qu'être d'autant plus admiratif de sa résilience et sa capacité à créer, malgré ces circonstances, une œuvre majeure.

Chaplin et le cirque : le surgissement de l'innovation

Rien de ce que l'on voit au cirque n'est relié au réel, sinon par les artistes. Et la création d'un artiste est indissociable de son histoire personnelle. C'est pourquoi la vie de Chaplin et le contexte de la création de *The Circus* que nous venons de résumer, permettent de prendre la mesure de son apport considérable à l'évolution des arts du cirque, dès le début du XX^e siècle.

Chaplin qui est alors une grande vedette de notoriété mondiale, qui « a révolutionné le langage du cinéma et devint un des artistes les plus aimés de tous les temps³ », s'empare du cirque avec un regard neuf. Il parvient

1. *Ibid.*, p. 255.

2. ROBINSON David, *op. cit.*, p. 5.

3. Quatrième de couverture de ROBINSON David, *Chaplin : His Life and Art*, *op. cit.* Nous traduisons.

en soixante-dix minutes à la performance de plaire au plus large public en laissant une trace majeure dans l'histoire de l'art. S'il rend crédible le fait que le monde du cirque puisse être actualisé, c'est, nous semble-t-il, parce qu'il a mis à son service dans son film ses qualités de créateur et d'innovateur, ses connaissances et son expérience considérables dans le domaine des spectacles de variétés, une énergie sans limites et ses talents d'auteur et de visionnaire pour le cinéma autant que pour le cirque. Toutes qualités qui sont celles du génie.

Avec *The Circus*, Chaplin rénove le cirque en le ranimant. Lorsqu'à la fin de la première séquence du film, *Charlie* le vagabond et le *policeman* qui le poursuit font irruption dans la piste du cirque pour la plus grande joie des spectateurs, ce surgissement du quotidien dans un spectacle prend une dimension carnavalesque. La volonté du réalisateur est de montrer un cirque figé et ennuyeux soudain réveillé par la spontanéité de la performance inattendue d'un marginal triomphant d'un représentant de l'ordre. Le renversement d'ambiance, le ridicule du policier et la stupeur des clowns du cirque proposés par Chaplin, sont à la foi iconoclastes et esthétiquement révolutionnaires. Parallèlement au mélodrame amoureux du film, il propose plusieurs variations sur ce thème de l'inversion et du renversement : *Charlie* gaffeur fait rater le numéro de l'habile magicien, il est le garçon de cage piégé par le lion, l'assistant vétérinaire avalant le médicament du cheval, le clochard amoureux de la fille du patron, le comique plus drôle que les clowns en titre, l'intrépide funambule sans expérience, le génie comique solitaire quittant la troupe du cirque. La performance de l'acteur dans chacune de ces scènes de *The Circus*, force l'admiration. Il est à la foi mime virtuose, clown hilarant, acrobate aérien sur fil ou sur mat chinois, cascadeur, jongleur, dresseur, acteur, enfin, au registre sans limites.

Victor Bourgy a nommé le « surgissement du clown¹ », l'apparition du personnage sur la scène élisabéthaine. Deux siècles et demi plus tard, Chaplin surgit au cinéma, innove en rénovant l'art du clown et le spectacle du cirque qu'il met en phase avec leur époque. Il les sort du poids de la réalité en les confiant à la pellicule. Il a compris quelles innovations la dématérialisation permise par l'enregistrement offre aux œuvres, à leur exploitation et leur diffusion, et le champ infini que représente la captation des actions physiques sur un support, dont les images deviennent virtuelles à la projection.

Il est intéressant que les propositions de Chaplin, à l'égal d'autres innovateurs de son temps — Picasso, Satie ou Meyerhold viennent à l'esprit parmi bien d'autres —, soient ancrées dans des connaissances et une expérience approfondies de l'art qu'il rénove. Il en maîtrise les compétences

1. BOURGY Victor, *Le bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle : c.1495-1594*, Lille, Presses universitaires, 1969.

au plus haut niveau et en connaît les disciplines, l'histoire et la culture. À travers ses débuts à onze ans auprès du clown Marceline à l'Hippodrome de Londres pour les pantomimes de Noël, il est relié à la tradition de la British pantomime, où le personnage de Clown fut porté au sommet par le grand Joe Grimaldi (1778-1837). Adolescent, il a connu au Casey's Circus la vie du cirque, ses chapiteaux, ses spectacles et ses usages. Il tire sans doute de cette expérience l'intérêt, mais aussi la conscience des limites qu'il voit à ce genre de spectacle. Jeune acteur de pantomime chez Karno, Chaplin fréquentait les coulisses des music-halls d'où il pouvait, comme au Coliseum de Londres, observer les numéros des jongleurs, prestidigitateurs, acrobates, dresseurs de singes et écuyères¹. Il pratique la plupart des arts du corps et disciplines du cirque : mime, danse, claquettes, chant, patin à glace et à roulettes, acrobatie au sol et aérienne, cascade. Il joue de plusieurs instruments et fréquente les animaux de spectacle (dans *The Circus* : cheval, mule, lion, singes et autres animaux domestiques).

Parce qu'il les a vécus, observés, partagés, Chaplin connaît la poétique et les archétypes du cirque, monde en marge dont l'itinérance s'oppose à la sédentarité urbaine. Il en dépeint l'impermanence, l'instabilité, les jeux avec l'équilibre qu'on y livre par un engagement artistique et physique intenses, au péril de la survie autant que du statut socio-économique. Il a pu en ressentir, dès ses débuts, l'ambiance et l'état d'esprit, le merveilleux du spectacle et la beauté des artistes, mais aussi l'incertitude, l'anxiété du lendemain, la solitude, la brutalité. Il en sait les impératifs commerciaux et la hiérarchie, comme le montre sa peinture du directeur de cirque, entrepreneur rude et autoritaire, soumettant sa fille et tout le personnel par la violence. En faisant pénétrer les spectateurs du film dans les coulisses et le quotidien des artistes, *The Circus* est autant un poème qu'un documentaire. Chaplin nous montre ce qu'est un cirque nord américain du début du xx^e siècle et l'industrie du divertissement à laquelle il appartient, où le spectacle côtoie le *side show* et son ambiance de fête foraine, avec attractions, confiseries, manèges et palais des miroirs.

The Circus met en scène la conception qu'a Chaplin de l'art du clown, élaborée bien avant le film, dès ses débuts au cinéma et auparavant, chez Karno. Il y fait la démonstration du rapport qu'il a choisi d'entretenir avec le clown de cirque : s'en éloigner en jonglant avec les normes d'un cirque qu'il filme dans sa forme du début du xx^e siècle. À nouveau, l'artiste met à profit ses connaissances culturelles sur le cirque. Né une dizaine d'années après la première apparition supposée de l'Auguste (le partenaire comique au nez rouge du Clown blanc) au cirque Renz en Allemagne autour des années 1877, Chaplin connaît cet événement de l'histoire du cirque — c'est notre hypothèse et le film permet de le supposer. En effet, ce personnage

1. CHAPLIN Charles, *op. cit.*

de pauvre employé du cirque, sorte de sous-prolétaire au nez rougi par le froid et l'alcool, création probable de l'artiste anglais Tom Belling, est réputé être entré en piste éméché et maladroit, pour faire tomber les accessoires qu'il devait mettre en place, déclenchant ainsi les torrents de rire du public, qui l'apostrophe : « August ! August ! » (« fou » en argot berlinois). Il est alors aussitôt engagé par le directeur. On reconnaît dans cette histoire — ou légende — le début du scénario de *The Circus*, dont le héros, venant lui aussi des couches sociales les plus pauvres, vit une expérience analogue.

Mais Chaplin, franchissant les limites de la tradition en vigueur et transgressant les codes clownesques de son temps, procède à une inversion et nous invite à le suivre dans l'extraordinaire, l'excentrique et l'absurde. Poète burlesque, il propose un clown désordonnant les références en usage, hors des normes du clown classique : hors du cirque, dans le quotidien ; hors du merveilleux, dans la réalité sociale ; hors de la piste, sur l'écran. En faisant surgir *Charlie* dans un cirque où il va ensuite passer une audition parmi les clowns, Chaplin déconstruit l'entrée clownesque traditionnelle et, mettant à distance son personnage de cinéma et le spectateur du film, fait la brillante démonstration que le comique ne naît pas d'une forme ou d'un registre, mais procède d'un jeu mêlant inversion et transgression. Dans les séquences *The try out* (*L'audition*) et *The Barber* (*Le barbier*¹), ce sont le cirque et les clowns qui sont devenus les référents stables, avec leurs numéros n'amusant plus les clowns eux-mêmes.

Dans ces deux séquences, Chaplin se joue des référents comportementaux et culturels du cirque pour déclencher nos rires : *Charlie* fait tout à l'envers, sérieux quand tout le monde rit, riant quand l'ambiance est sérieuse, échouant là où il devrait réussir, réussissant là où il devrait échouer, en virtuose du ratage. Chaplin apporte à *The Circus* un autre clown, adapte et modernise les anciens canevas burlesques du répertoire, avec un jeu et un humour d'une folle liberté, jusqu'au *no sense* lorsqu'il remplace, dans l'entrée classique de Guillaume Tell, la pomme par une banane. C'est sans maquillage outré, sans costume annonçant sa fonction, que son clown, passé de la pantomime à l'écran, existera dans *The Circus*.

Si Chaplin, devenu vedette mondiale du comique, fait son retour au cirque le temps d'un film, est-ce pour l'oublier ? Ce que démontre Chaplin avec *The Circus*, qu'il s'agisse des séquences clownesques, acrobatiques, animalières, sociales ou sentimentales, est que l'imaginaire du cirque gagne à être actualisé, toujours libre, sans attache, jamais établi, et que s'il se revendique d'un style, d'une mode ou se fonde sur le seul commerce du divertissement, il se nie lui-même et finit par lasser l'intérêt du public. L'essence du clown et celle du cirque se situent dans le déséqui-

1. CHAPLIN Charles, *The Circus*, Chaplin-United Artists, noir et blanc, 69 min, 1928, min 19 à 26.

libre. Établis, normés, ils perdent leur âme, et l'émerveillement et le rire s'éteignent. C'est sans doute pourquoi *Charlie*, arrivé par hasard au cirque où il se révèle un brillant artiste comique à succès, ne repart pas avec la caravane de la troupe, et poursuit ailleurs sa route. Une fois le cirque parti — dernière séquence du film — reste le vagabond, au centre du cercle vide de la piste, image muette de la solitude mais aussi de l'espoir, car il reprend son chemin dans l'existence, loin de la société de la piste, vers son avenir.

Pour traiter du cirque et du clown, Chaplin a fait le choix de l'écran. C'est également au cinéma qu'il reviendra sur la scène du music-hall en 1952 avec *Limelights*, en clown crépusculaire, mettant en scène, en compagnie de Buster Keaton qu'il a invité en *guest star*, son ultime rôle clownesque et sa propre mort. *The Circus* et *Limelights* encadrent ainsi une période féconde et joyeuse, mais sur un fond social, politique et intime sombre et grave, si particulier au comique de Chaplin.

The Circus, est en effet une nouvelle occasion pour Chaplin de se placer, comme il le fera dans tous ses films, depuis *The Immigrant* jusqu'à *The Great Dictator*, en témoin d'un monde en désordre. Le film est, comme nous l'avons observé, très minutieusement écrit. Les dessins préparatoires, la réalisation des séquences, le positionnement de la caméra, le rythme gestuel, les déplacements et mouvements des acteurs et actrices, le montage, la musique (dans ses différentes versions), témoignent d'une absolue maîtrise artistique et cinématographique. La poétique et la symbolique du cirque sont également très efficacement rendues perceptibles : les motifs du cercle, du danger, de la vitalité, de la virtuosité, de la brutalité et de la tendresse sont maîtrisés. Mais les références à l'époque même où l'œuvre est conçue — la veille de la crise de 1929 — sont également très présentes dans le film. L'auteur y développe, dès la séquence de la fête foraine où *Charlie*, sans domicile fixe souffre de la faim, ces thèmes qui traversent tous ses longs métrages, de la pauvreté, de la fracture sociale et de l'asservissement par l'exploitation sans limite de l'homme par l'industrie, la finance ou encore la guerre. Chaplin nous montre comment cette fracture entre l'homme et le système s'aggrave et asservit l'humanité. La part autobiographique est importante dans *The Circus*, qui est situé dans le monde du spectacle vivant, où l'auteur a grandi. Il s'y souvient de la misère sociale de son enfance, de celle de ses parents. Il y montre par quelles valeurs, de dignité, de courage et d'optimisme dans la pauvreté — auxquelles sa mère les avait, son frère et lui, éduqués¹ — son héros *Charlie* se sauve et nous sauve, le temps d'un film.

1. CHAPLIN Charles, *Histoire de ma vie*, op. cit.

Chaplin à l'avant garde : influences et héritages

Charles Chaplin n'en est pas à son coup d'essai lorsqu'il décide de tourner *The Circus*. Il a à son actif seize années au théâtre et au music-hall, puis quatorze au cinéma où il a tourné soixante neuf films courts ou longs. S'il fait le choix de s'attaquer à l'univers du cirque, c'est bien sûr avec l'ambition d'y exprimer une vision personnelle, et il crée, en visionnaire, sur écran, un cirque de cinéma, à l'avant garde, qui peut être regardé comme un manifeste.

Son œuvre est d'ailleurs reçue et ressentie comme telle par ses contemporains. Pour Meyerhold et les constructivistes, pour Copeau, Cocteau, Milhaud, entre tant d'autres, il est l'idéal de l'acteur moderne et un modèle artistique en soi, à un moment où les arts de la piste sont devenus une référence pour les avant-gardes :

Les avant-gardes théâtrales du début du xx^e siècle, notamment, prouvent leur intérêt à l'égard des modèles artistiques clownsques et du cirque [qui vont jouer] un rôle privilégié de porte-parole d'un message expérimental d'interprète de nouvelles techniques expressives et de mise en scène [qui] sort ainsi du domaine strict du cirque et franchit la frontière du théâtre, où il attire l'attention de dramaturges et d'acteurs particulièrement sensibles à l'hybridation avec les autres arts, et qui identifient dans le cirque et ses personnages un lieu physique et idéal d'expérimentation formelle, performative et actorielle¹.

De son vivant, Chaplin remplit tous ces rôles et est reconnu comme un inventeur de génie.

À la fin du xx^e siècle, son œuvre aura sur les rénovateurs du cirque des influences différentes. Les spécificités reconnues aux cirques innovants des années 1970 à 1990 sont déjà présentes dans *The Circus* en 1928. L'existence d'un récit justifiant et incluant les performances de cirque, ainsi que la rupture avec les formes traditionnelles sont la marque du Nouveau cirque. La relation au temps présent par une esthétique de la quotidieneté, est mise en avant par le Cirque contemporain. La notion d'écriture, l'utilisation des écrans — et aujourd'hui d'Internet — comme espaces de la performance, les propositions les plus récentes comme « Films de cirque » ou « Screen circus », qui entendent dématérialiser le spectacle et quitter la piste pour l'écran, sont les transpositions actuelles de la démarche cinématographique chapelinesque dans *The Circus*. La plupart du temps, les jeunes artistes contemporains n'en ont pas connaissance.

Pour d'autres artistes, son influence est directe et revendiquée. Slava Polunine, co-fondateur du Théâtre Litsedeï, en fait état, ainsi que de

1. BONAUDO Krizia, « Les clowns dans l'avant-garde théâtrale française entre 1900 et 1924 », in VIENNE-GUERRIN Nathalie et GOUDARD Philippe (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 199.

celle de Marcel Marceau, concernant son parcours et l'inspiration qu'il y a puisé. Nous avons nourri notre apprentissage autonome de l'art du clown grâce au visionnage maintes fois répété des films de Buster Keaton et Charles Chaplin, où nous avons appris ce qui était indispensable au jeu et à l'écriture des spectacles de notre duo clownesque *Motusse et Paillasse*. Pour nous et de nombreux continuateurs contemporains de l'art clownesque des années 1970, la dette au modèle de Charles Chaplin est certaine.

Pour d'autres encore c'est d'héritage dont il s'agit. En 1971, Jean Vilar commande à Jean Baptiste Thierrée et Victoria Chaplin, la création pour le festival d'Avignon d'un spectacle mêlant cirque traditionnel et théâtre.

Victoria Thierrée-Chaplin (1951), artiste de cirque, est la fille de Charles Chaplin et Oona O'Neill, elle-même fille de l'écrivain Eugène O'Neill. Jean-Baptiste Thierrée (1937) quant à lui fut acteur et artiste de cabaret avant de se découvrir une passion pour le cirque auprès de Jean-Richard et d'Alexis Gruss senior notamment, avec qui il travailla un temps. Il a ensuite le projet de créer un cirque d'un genre nouveau. Ensemble, ils ont deux enfants, Aurélia (1971) et James (1974). James Thierrée rapporte ainsi la rencontre de leurs parents :

Mon père ne venait pas d'une famille de théâtre. Formé comme charpentier, il devint acteur, et fit ensuite des numéros de cabaret. Ma mère Victoria a une histoire très romantique. À dix-huit ans, elle vivait avec mes grands-parents, Charlie et Oona, à Vevey, près de Lausanne, et prenait des leçons de danse. Mon grand-père prévoyait de l'engager dans un prochain film, *The Freak*, en 1969. Une photo d'elle fut publiée dans un magazine, avec un texte où elle disait qu'elle voulait être clown de cirque. Mon père vit la photo et lui écrivit, pour lui dire qu'il voulait créer un cirque nouveau. Ma mère lui répondit. Il vint à Lausanne et ils s'y rencontrèrent secrètement, car elle savait que Charlie et Oona seraient contre. Alors elle et mon père s'enfuirent¹.

Après une brève apparition dans *I clowns* de Fellini en 1970, ils créent le premier spectacle du Cirque Bonjour en 1971 :

Quelques mois avant le Festival d'Avignon, Jean-Baptiste Thierrée écrivit une lettre à Jean Vilar dans laquelle il lui exposait son projet de nouveau cirque. Enchanté par l'idée, le grand homme de théâtre l'invita au Festival d'Avignon qui devait avoir lieu quatre mois plus tard : « On va s'amuser ensemble » me dit-il. « Je t'invite à Avignon avec ton cirque ! (qui n'existait toujours que dans mon imagination, mais il l'ignorait). Tâche de trouver d'autres points de chute. Ah ! On va bien rigoler ! Un cirque à Avignon, ça va me changer, c'est rafraîchissant. Tu monteras le chapiteau (lequel ?)

1. ROSS Lillian, « Son of a clown. James Thierrée », *The New Yorker*, 2007. Nous traduisons.

Place Montfleury. Nous prendrons en charge la publicité, l'électricité, la place. Tu auras du public... et de l'argent ! Alors, c'est entendu¹ ? »

Grâce à cette proposition le projet de Jean-Baptiste Thierrée put enfin prendre vie. Il lui fallait trouver un chapiteau et des artistes de cirque pour constituer sa compagnie, dont il avait par ailleurs déjà trouvé le nom *Bonjour*².

Après cette expérience collective, en 1974, ils fondent *Le Cirque Imaginaire*, dans lequel ils se produisent avec leurs enfants. Depuis 1990 ils poursuivent avec un grand succès leur tour du monde avec *Le Cirque Invisible*³.

Au moment où Victoria Chaplin fait la connaissance de Jean-Baptiste Thierrée, Charles Chaplin a décidé de ressortir *The Circus* et y travaille. En 1967 notamment, il entreprend de composer, comme mentionné précédemment⁴, une nouvelle musique et enregistre lui même *Swing Little Girl*, la chanson qui ouvre le film. Il y dispense à la jolie trapéziste, sous cette forme lyrique, le conseil d'aimer son métier de cirque et de « viser haut sans jamais regarder en bas ». La nouvelle version du film sort à New York en décembre 1969, puis à Londres un an plus tard. Il n'est donc pas illégitime de penser que Victoria Chaplin baigna dès ses quinze ans, durant les trois années de production et d'écriture, dans la reprise de *The Circus* par son père, et que cet environnement n'est pas sans lien avec sa vocation pour le cirque, et le projet que lui a proposé alors Jean-Baptiste Thierrée.

Élu en 2000 délégué pour le cirque au conseil d'administration de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), Jean-Michel Ribes, nouvellement nommé directeur du Théâtre du Rond Point à Paris, en 2002, m'avait invité à l'informer des spectacles de cirque contemporain susceptibles de rejoindre sa programmation. Je lui avais alors suggéré le Cirque Plume et le Cirque Invisible de Victoria Chaplin et Jean-Baptiste Thierrée, à qui la SACD venait d'attribuer son premier « Prix du cirque », qu'ils préférèrent ne pas recevoir. « Mon père résiste toujours aux distractions. Il dit toujours non aux personnes qui lui demandent d'être à la télévision, de donner des entretiens. Mon père ne fait pas de compromis. Il est un rebelle⁵ », précise James Thierrée.

On a donc pu applaudir à plusieurs reprises le merveilleux *Cirque Invisible* sur la scène du Rond Point (2009, 2011, 2012, 2015 entre autres) :

1. THIERRÉE Jean-Baptiste, « Le Cirque Invisible », Paris, *Les carnets du Rond Point*, n° 1 et 2, 2007.

2. LEROY Noémie, *Le Cirque Bonjour : les prémices du Nouveau Cirque*, mémoire de master Arts et Médias, mention Études Théâtrales, Sorbonne nouvelle, 2021.

3. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Victoria_Chaplin. Nous traduisons.

4. TAÏEB Patrick, *op. cit.*

5. ROSS Lillian, « Son of a clown. James Thierrée », *op. cit.* Nous traduisons.

Lui, c'est le clown fantasque. Elle, c'est la reine des fées. Victoria Chaplin et Jean-Baptiste Thierrée ne sont que deux sur scène, mais ils se démultiplient à l'infini. Chargé de ses valises magiques dont il extirpe chimères et loufoqueries, il arbore des perruques insensées, scotchées à l'horizontale par un vent imaginaire et la vitesse des gags qu'il enchaîne à 200 à l'heure. Il a les genoux qui chantent, se promène avec un pantin-cafétière et copine avec Jean-Louis, un lapin blanc qu'il fait surgir et disparaître à sa guise. Drapée dans de fabuleux costumes qu'elle dessine, lovée sous des ombrelles ou des soies aériennes, elle se métamorphose en bestioles fantastiques avec la légèreté d'un elfe. Elle tourbillonne sous les tissus et voilà qu'elle devient paon, autruche ou cheval¹.

L'apparition dans ce long poème scénique composé de numéros merveilleux, d'un lapin blanc tour à tour visible ou invisible au grès de la fantaisie de Jean-Baptiste Thierrée, fait délicatement écho à l'héritage de Charles Chaplin, se souvenant du tout jeune acteur débutant, encore adolescent, cherchant à tromper sa solitude lors d'une tournée anglaise de la pièce *Sherlock Holmes en 1906* :

J'étais seul dans des villes étrangères, seul dans de petites chambres. [...] Pour me tenir compagnie, j'achetai un lapin, et partout où je descendais je l'introduisais dans ma chambre à l'insu de la propriétaire. C'était une charmante petite bête, mais pas dressée à vivre en appartement. Son pelage était si blanc et si propre qu'on ne pouvait croire à son odeur violente. Je le gardai dans une cage de bois dissimulée sous mon lit. La propriétaire entraînait gaiement dans la chambre avec mon petit déjeuner, là-dessus son sens olfactif enregistrerait l'odeur et elle repartait l'air surpris et préoccupé. Dès qu'elle était sortie, je libérais le lapin qui bondissait à travers la pièce. J'eus tôt fait de le dresser à se précipiter dans sa cage à chaque fois que l'on frappait à la porte. Si la propriétaire découvrait mon secret, je faisais exécuter ce tour au lapin, ce qui attendrissait généralement la dame, et elle nous supportait pour la semaine².

Ces quelques faits sur la genèse, le contexte, la composition et l'interprétation de *The Circus*, font apparaître Chaplin en précurseur d'avant-garde, inventeur d'un cirque nouveau, radical et dématérialisé, en phase avec un temps qu'il décrit et critique à la fois, en virtuose du jeu, du récit et de l'image. Le génie artistique qu'il a offert aux arts du cirque est aussi celui, politique et économique, de l'indépendance qui lui a permis de créer en refusant l'asservissement aux directives des institutions du spectacle, en toute liberté. Il est en cela un exemple pour tout artiste.

Pour un artiste, la complète liberté de faire ce qui n'est pas orthodoxe, est généralement fort stimulante. [...] Je suis surpris d'entendre certains

1. Présentation du spectacle au Théâtre de Suresnes en 2016 (auteur non précisé). En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : <https://www.theatre-suresnes.fr/spectacle/2016-le-cirque-invisible/>.

2. CHAPLIN Charles, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 98.

critiques dire que ma technique est démodée, que je ne marche pas avec mon époque. Quelle époque ? Ma technique est le résultat de méditations personnelles, c'est le fruit de ma propre logique et de mon propre point de vue ; elle ne doit rien à ce que font les autres. Si en art on doit suivre son époque, alors Rembrandt serait bien en retard par rapport à Van Gogh¹.

1. *Ibid.*, p. 303-304.

La fonction clownesque dans *L'Ange Bleu*

François AMY DE LA BRETÈQUE

Un détail connu de *L'Ange bleu*, film lui-même éminemment célèbre, a retenu mon attention : l'ambiance « de cirque » des scènes de cabaret et particulièrement la présence de clowns dans celles-ci. Je me propose donc d'aborder plus systématiquement cet élément en faisant du thème clownesque un noyau de la signification, en amenant au grand jour les séries métaphoriques, puis en les mettant en contexte (germanique) et enfin en allant aux sources mythologiques sollicitées par la thématique circassienne, pour terminer par une mise en place dans l'histoire du cinéma¹.

Où tout repose sur le nombre deux

Le thème clownesque est décliné selon deux lignes fortes qui structurent tout le film. Elles reposent sur des structures duelles emboîtées à plusieurs niveaux.

La première série (en chronologie filmique) est constituée par les apparitions de la figure du clown dans le cabaret au cours de deux séquences séparées par environ dix minutes. La première va de 20'44 à 25'54, la deuxième de 37'05 à 54', soit environ dix minutes pour la première et dix-sept minutes pour la seconde². La deuxième séquence reprend donc la première

1. Le tournage eut lieu du 4 novembre 1929 au 29 janvier 1930 dans les studios de la UFA à Berlin et le film sortit en Allemagne le 31 mars 1930. La version anglaise (car le film fut tourné en deux versions) sortit à son tour en novembre 1930. Le roman d'Heinrich Mann dont il s'inspirait était paru en 1905. Pour ce travail, la copie utilisée est celle éditée en DVD par MK2 (2004). Il faut préciser que d'une copie à l'autre, les durées annoncées diffèrent : celle de « Films sans frontières » annonce 106', mais vérification faite, la différence annoncée ne se vérifie pas.

2. Encore faut-il préciser que j'ai délimité les deux séquences par l'entrée et la sortie du professeur Rath ; or, on voit des images du cabaret avant qu'il entre, dont une où le clown est houspillé par Kiepert (30'17) qui l'accuse de lui avoir fait rater son numéro.

en miroir et l'amplifie. La figure du clown y construit un sous-thème structurant. La figure, ou plutôt les figures du clown, car il y en a deux : un personnage muet et énigmatique que j'appellerai « l'homme au chapeau gris » dont rien ne dit que c'est un clown, et un véritable auguste de cirque dont le rôle, à ce qu'on devine, est d'être le partenaire du prestidigitateur Kiepert, le chef de la troupe qui est aussi un Monsieur Loyal. Ce deuxième personnage aussi est toujours muet. Quand je dirai LE clown, j'engloberai ces deux figures dont une observation attentive révèle qu'elles ne sont pas confondables, mais en miroir.

La deuxième grande série plus dispersée au long du film est celle qui voit le professeur Rath se transformer en « Unrath » (débris, ordure, jeu de mots traduit en français par « Raté »). Le bourgeois guindé se métamorphose peu à peu en auguste, selon un trajet de déchéance qui commence tôt dans le film (8'53), que nous détaillerons plus loin, jusqu'à ce qu'il finisse par remplir en effet cette fonction. Tout le monde a compris qu'il « prendra la place » du premier auguste. Et en effet, celui-ci disparaît du film après la deuxième scène dans le cabaret, à la cinquante-quatrième minute 1, à l'occasion d'un magnifique mouvement de caméra sur lequel nous reviendrons.

Mieux qu'une mise en abyme, plus qu'une structure spéculaire, c'est un schéma de repliement de l'œuvre sur elle-même que ces deux séries construisent.

L'homme au chapeau gris

La plus discrète de ces figures occultes est la première à apparaître. L'homme au chapeau gris se tient à côté de l'un des lycéens surpris par l'entrée inopinée de leur professeur dans le cabaret. Tous deux regardent vers nous. On le revoit distinctement lorsque le professeur se dirige vers les coulisses. Debout dans l'embrasure de la porte, il le suit d'un regard méfiant. Ce personnage dont on ne sait et dont on ne saura rien n'est pas grîmé. Il porte un chapeau gris sans bords, ou plutôt une chéchia : l'un des numéros que l'on verra sur scène aura une musique orientalisante. Peut-être en est-il tout simplement l'un des acteurs. Mais c'est une chéchia sans gland qui peut faire penser à la coiffe de certains clowns comme Grock. Les couvre-chefs tiennent un grand rôle dans la symbolique vestimentaire de ce film². La chéchia entre dans un système d'opposition ou de complémentarité avec le feutre du professeur et la coiffe de l'auguste. Ce premier

1. Soit pratiquement à la moitié du film : la copie DVD MK2 a une durée de 94 minutes.

2. Je me permets de renvoyer à mon texte ancien et introuvable : « Le Code vestimentaire dans L'Ange bleu », Dossier Cinéma, discipline d'enseignement, CRDP de Montpellier novembre 1975.

figurant est « en prologue » mais reviendra par la suite à divers moments. On le revoit quand le professeur Rath entre pour la seconde fois dans le cabaret (36'39). Kiepert, le clown et lui l'attendent comme un comité d'accueil ou une trinité postée à la porte des enfers. Il suit le clown comme son ombre. Ils sortent tous deux puis réapparaissent (42'35) quand ils entendent l'altercation entre le professeur et le « Capitaine », autre soupirant de Lola (l'action est censée se passer dans un port, rappelons-le). On ne le reverra plus. Il s'est effacé imperceptiblement du film.

Son air contrit, presque compatissant, inciterait à une interprétation psychologisante, mais gardons-nous en bien. Il reste opaque. C'est un des êtres obscurs vivant dans ces bas-fonds glauques, un élément de la « "monstrueuse parade" que Sternberg, enchanté par son propre délire, contemple avec la même fascination que nous », comme l'a écrit justement René Rabéjac¹. Damné pour un crime que nous ignorons, ou ombre du personnage du clown, lui-même une ombre comme nous allons le voir, il introduit une double mise en abyme (lui, l'auguste, le professeur...) comme des reflets répétés de plus en plus petits².

L'auguste impassible

La première fois qu'il entre dans le cabaret, après avoir interpellé ses élèves égarés là, « [le professeur] Rath se rue vers la porte des coulisses et, sur le seuil, bouscule le clown impassible » ; J. G. Perret ajoute : « en fait, le clown semble hésiter entre barrer la route à Rath ou l'abandonner à son destin », ce qui est déjà une interprétation (d'ailleurs le descripteur s'en excuse en note³). « En face de la porte des girls se trouve la porte qui donne directement dans le couloir de la scène : elle s'ouvre et le clown apparaît et fixe Rath ». Le personnage se trouve pour la première fois centré dans l'image. Il n'est pas qu'un figurant. On a le temps de l'observer. On peut mémoriser sa tenue qui en fait sans conteste un auguste : coiffure en trois pointes (comme Footit), veste trop grande dont les manches pendent, faux col disproportionné, gilet à damiers.

Sa position dans l'espace en fait systématiquement l'homme des seuils, qu'il se charge de fermer la porte, ou que, inversement, ce soit le professeur qui le mette à la porte pour s'enfermer avec Lola, bouclant ainsi lui-même son destin.

1. RABEJAC René, « Réflexion pédagogique en forme de journal de bord sur la fonction clownesque dans *L'Ange bleu* » auquel j'ai emprunté mon titre, *ibid.*, p. 3.

2. En termes de volume, en effet, l'homme au chapeau gris occupe le moins de temps filmique, le clown un peu plus, le professeur est omniprésent.

3. Pour le descriptif j'utiliserai à l'occasion le texte de *L'Avant-Scène cinéma* qui est l'œuvre de Jacques G. Perret, tout en me méfiant de certaines interprétations rapides. Toutes les descriptions entre guillemets en proviennent donc. Ici : p. 16.

Avant que le professeur n'arrive pour sa deuxième visite, trois lycéens entourent Lola dans sa loge et lui font la cour (35'05). Kiepert ouvre la porte, il est en train d'invectiver le clown qui lui a fait rater son numéro : « au lieu d'un poisson, tu me refilles un lapin ! » ce lapin, nous allons le revoir. Rath entre alors dans le cabaret (36'39) puis dans la loge dont le clown ferme la porte. Un bref face à face a lieu. Le professeur brandit sa canne, insigne de sa fonction et élément de sa prestance dont les connotations phalliques ne peuvent échapper à personne¹. Le clown, dont on ne comprend pas bien les raisons des allées et venues, sort puis repasse avec le lapin dans les bras. Il va vers le côté jardin. Il occulte un instant Lola et Rath. Mais il ressort côté cour (38') La désorganisation de l'espace ainsi créée est une des caractéristiques essentielles du cabaret.

Au moment de l'altercation avec le « capitaine », le clown, Lola, Guste et Kiepert en arrière-plan forment une sorte de tribunal muet. Le plan est répété trois fois. Une fois l'intrus et les lycéens expulsés, le professeur a un malaise. Kiepert le soigne avec du schnaps. Le clown est toujours là, il jette un regard désolé sur la scène (49'13). Kiepert propose ensuite au professeur, requinqué, de le suivre dans la salle pour écouter la chanteuse depuis une loge. Il le présentera au public. On entend en off la chanson de Lola alors sur scène. « Un panoramique [droite-gauche, NdA] suit Rath, Kiepert et le clown entrant dans la salle par une entrée latérale. Kiepert pousse Rath, qui écoute et regarde, fasciné, passant devant une statue devant l'orchestre, (...) enfin ils montent l'escalier (panoramique ascendant²). » Cet admirable mouvement complexe de caméra, qui pour finir glisse le long d'une caryatide en bois demi-nue (une figure de proue sans doute), est celui par lequel le film prend congé du clown : le personnage s'éclipse discrètement vers la droite par un mouvement contraire à celui de la caméra.

La tradition de l'auguste en Allemagne

Tom Belling est considéré traditionnellement comme l'inventeur de l'auguste de cirque. Il était d'origine anglaise. Il avait débuté comme écuyer sous le chapiteau de son père. Il est ensuite engagé au cirque Renz à Berlin. Celui-ci annonce à sa programmation du 28 novembre 1873 « *Dumme August* » interprété par Tom Belling.

Une histoire mainte fois répétée sous mille variantes veut que, puni un soir de 1864 pour indiscipline, Tom Belling ait joué avec une perruque dans la coulisse. Mis au défi par un de ses camarades d'entrer en piste ainsi déguisé (il avait aussi un faux nez rouge et un habit trop grand),

1. Il fait de même face à Lola à diverses reprises. Voir article cité note 4.

2. *L'Avant-Scène*, op. cit., p. 26-27.

il fit son entrée, poursuivi par le directeur. Il tomba sur la piste. D'autres ajoutent qu'il se planta maladroitement devant le cheval de l'écurière. Le public ravi s'esclaffa : « *August, Dumme !* » (stupide, idiot !). Surpris du succès, le directeur demanda à Tom de refaire la même entrée les jours suivants. En 1877 par exemple il se produisit au Cirque d'Hiver à Paris¹. L'auguste partit à la conquête de Paris. C'est James Guyon dit « Gugusse » qui l'imposa dans la capitale française en 1898.

Cette anecdote a tous les traits d'une légende mais comme toutes les légendes, elle dit la vérité profonde de l'événement considéré. « La nouveauté du personnage tenait essentiellement au costume qui ne faisait que parodier celui des artistes de la barrière engoncé dans leur frac² ». Le costume de l'auguste comme parodie du costume bourgeois, c'est un sémantisme qui est bien en place dans *L'Ange bleu*. La figure désormais nommé « auguste » ne s'imposa pas tout de suite et n'a pas eu d'emblée les traits fixes que nous lui connaissons. Mais en 1925, c'était chose faite. Ses traits distinctifs sont son maquillage : gros nez rouge, bouche surlignée sur fond de teint blanc ; son costume trop grand pour lui, chapeau défoncé... Son rôle est fixé. L'auguste, dit Tristan Rémy, « paraît fabuleusement occupé tout en ne faisant rien » ; il « réunit les traits de l'ahuri et de l'important » ; « il est prêt à la plaisanterie, mais ne l'accepte pas³ ». La première formule s'applique à merveille au(x) clown(s) des deux séquences de cabaret tandis que les deux autres conviendraient au professeur Rath quand il est devenu l'auguste de la troupe.

Depuis le début du nouveau siècle, l'auguste est en piste le partenaire du clown, du clown blanc ; on crédite souvent Foottit et Chocolat d'avoir imposé ce couple comme le fondement du spectacle clownesque. Dès lors toutes les gloses de ce tandem sont possibles et n'ont pas manqué de se multiplier. Ce couple ici se réalise peu à peu. Au début nos augustes sont seuls. Ils paraissent errer sans partenaire. C'est Kiepert, le Monsieur Loyal de la troupe (il en conserve le costume et la fonction) qui tiendra le rôle du clown blanc : il est le maître et le tyran de l'auguste. On l'a vu le faire une fois face au clown sans nom dans la scène du lapin. Il le multipliera face au professeur déchu⁴.

1. Notice sur Tom Belling dans DAGENAIS Yves, *Le Petit Auguste alphabétique*, Magellan & Cie, 2015, p. 79 ; DANIS Dominique, « À Berlin », dans *L'Art du clown, Arts des deux mondes*, 2005, p. 34-35 ; RÉMY Tristan, *Les Clowns*, Grasset, 2002 (1945, 1985), p. 64-76. Tous reprennent la version de Serge Kober dans *Cirkus Renz* reprise par Édouard de Perrodil en 1889 ; selon Tristan Rémy (p. 68), ce sont les Fratellini qui ont appliqué l'anecdote à Tom Belling en 1923.

2. DANIS, *op. cit.*, p. 35.

3. RÉMY Tristan, *op. cit.*, p. 73.

4. Une différence tient à ce que les augustes historiques ont introduit peu à peu un comique de paroles alors que dans *L'Ange bleu*, la parole reste à Kiepert, Rath en est privé.

Levée de l'anonymat

Qui est l'acteur, presque aussi mystérieux que celui qui joua Nosferatu quelques années plus tôt, qui interprète ce clown ? Ce n'est pas quelqu'un venu du cirque comme on pourrait le croire. Reinhold Bernt (1902-1981) n'est pas un inconnu, mais il débutait alors à l'écran. C'est son premier rôle. Son frère aîné était acteur. Ils fondèrent un groupe de jeunes acteurs d'avant-garde (*Gruppe Junger Schauspieler*). Il joua dans de nombreux films, souvent des rôles d'arrière-plan. On le voit notamment dans un film de cirque, *Salto Mortale* (1931) de Ewald André Dupont. Il écrivit aussi des scénarios, en particulier, ce qui nous intéresse, pour le couple Karl Valentin et Liesle Karlstadt¹. Il se compromit pourtant dans quelques films nazis.

Après la guerre il resta à l'Est et devint un acteur de la DEFA notamment dans les films de Wolfgang Staudte (lequel réalisa en 1943 un film sur les Rivel²). Une telle carrière appellerait un commentaire que je n'ai pas la place de développer ici : engagement d'avant-garde, revirements politiques, proximité du cirque, liens maintenus avec le cabaret.

Les échanges entre cirque et cabaret en Allemagne

Sternberg, on le sait, était américain. Sa famille venue de Vienne avait émigré alors qu'il avait sept ans. Il n'avait jamais vécu à Berlin, mais il savait l'allemand. Son enracinement viennois est un argument en faveur de la présence des thèmes du cabaret et du cirque dans *L'Ange bleu*.

Les spécialistes³ disent en effet que le personnel des cabarets à Berlin venait essentiellement de Vienne et de Budapest (où 20 % de la population était germanophone) ; un des acteurs, celui qui joue le gros patron, est hongrois : Karl Huszar-Puffy. Ce personnel était très mobile et passait d'un cabaret à l'autre au cours de plusieurs saisons, ce dont le film rend bien compte. Jean-Noël Palmier décrit cette ambiance :

Nul doute que le cabaret allemand, qui se développe depuis la première guerre mondiale, a joué un rôle particulier et difficilement définissable dans la mythologie berlinoise à tel point que si la vie politique fait irruption sur la scène, les chansons du cabaret, ses figures les plus célèbres font partie de l'horizon quotidien. Les plus grands artistes — Franz Wedekind,

1. Deux acteurs fameux du cabaret munichoïse de l'entre-deux-guerres. Valentin a joué et dirigé une demi-douzaine de films et a été salué par Bertolt Brecht.

2. REINHOLDT Bernt. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : www.defa-sternstunden.de/alphabetische-liste-der-schauspieler/.

3. « *Varietés im deutschsprachigen Raum* ». En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Variété#Varietés_im_deutschsprachigen_Raum.

Bertolt Brecht, Max Reinhardt — ont fréquenté le cabaret. On y joue des pièces de théâtre d'avant-garde (Wedekind, Toller), on y représente la misère qui sévit à Berlin, on y fustige les responsables, mais aussi un endroit où l'on trouve refuge, cherchant à oublier la tristesse de l'après-guerre et les ravages qu'elle a engendrés¹.

Palmier souligne l'importance de l'un d'entre eux, l'Überbrettel de Biernbaum créé en 1901 qui visait le public bourgeois des grandes villes et pas seulement le public populaire. On voit bien ce mélange sociologique dans la salle de *L'Ange bleu* du film. La chanson fut très vite associée aux numéros de cabaret. En 1923, Rudolf Nelson, propriétaire d'un cabaret berlinois, fait appel à Friedrich Holländer pour monter *Der Rote Faden* avec Margo Lion et Marlène Dietrich, alors très peu connue. Holländer est précisément l'auteur des chansons de Dietrich dans *L'Ange bleu*. « Bientôt ces chansons de cabaret seront fredonnées dans tout Berlin. Le nu, l'érotisme, la satire politique et l'exotisme se disputent à présent la scène². »

Mais Palmier ne donne pas de précisions sur la présence de clowns venus de la piste sur la scène des cabarets. Tout juste peut-on la postuler sur l'exemple de Karl Valentin, qui fut aussi lui-même réalisateur de films.

La métamorphose du professeur Rath en auguste

Les éléments constitutifs de ce que j'ai désigné comme la deuxième série clownesque ne sont pas concentrés comme ceux des deux séquences précédemment examinées, mais dispersés au long du film, principalement dans sa deuxième partie. L'analyse doit les regrouper pour leur donner une direction et un sens.

Dans sa vie sociale, le professeur Immanuel Rath, si respecté qu'il soit, revêt déjà des aspects « clownesques » au sens commun : ridicules.

Ses rapports avec ses vêtements sont marqués par une extrême agitation, une fébrilité malsaine. Il ne cesse de fouiller dans ses poches, gouffres toujours pleins d'objets divers (carnet, stylo, montre, peigne, mouchoir³). Ses lunettes, qu'il ne cesse d'enlever, de remettre, d'essuyer, sont la marque de son malaise corporel tout autant qu'une métaphore de son aveuglement⁴. Ces gestes s'organisent au début de ses cours en véritable cérémonie. Le mouchoir, le raclement de gorge, le regard par-dessous les lunettes, la lente

1. PALMIER Jean-Noël, « Cabarets de Berlin (1914-1939) », *Cause Commune*, 1976.

2. *Ibid.*

3. La canne (le « crochet ») et la « pèche » sont les attributs principaux du Père Ubu qui est lui-même un professeur à l'origine...

4. « Bientôt, l'obscurité se faisait dans son cerveau, il ne voyait plus rien, renonçait à regarder, retirait son lorgnon, en essuyait les verres » : Swann dans *Un Amour de Swann*. Cf. article cité note 4.

sortie des accessoires de son cartable, tout cela constitue une « entrée » dans le cirque qu'est la salle de classe (8'53).

Allant vers le cabaret avec des intentions « pures », il aurait dû être arrêté par plusieurs avertissements : il rencontre un policier, il entend une sirène de bateau, il croise une prostituée qui fait un mouvement vers lui. On entend alors off, en sourdine venant du cabaret, la chanson « *Oh Du, lieber Augustin* » (*Oh toi cher Augustin*) (20') C'est une chanson viennoise composée par Max Augustin en 1679. Très populaire encore aujourd'hui dans les pays germanophones, c'est la complainte d'un ivrogne qui tombe dans une fosse commune, devenue une chanson à boire¹. Il est facile de remarquer que le nom propre « Augustin » se met ici en série avec « auguste ».

Au cours de la deuxième visite dans la loge de Lola, Rath plonge sous la table pour ramasser les cigarettes qu'elle lui a tendues et qu'il a maladroitement laissé tomber. Il reste sous cette table plus longtemps que le voudrait la raison, car il lorgne les jambes de l'artiste. Enfin il réapparaît, « les lunettes de travers, les cheveux en bataille, l'air ridicule² ». Aussitôt après, celle-ci lui souffle au nez le contenu de son poudrier, le faisant éternuer et le couvrant d'une pellicule blanche (41'47). La chanteuse et meneuse de revue a réalisé en deux temps le premier maquillage du prédestiné artiste de cabaret qui ne pense pas encore à le devenir. Mais cela va se produire plus vite qu'on ne le croyait.

Une accélération filmique mime ce resserrement temporel. Rath devenu l'amant de Lola lui propose aussitôt de l'épouser. Le vrai trajet de déchéance commence alors. Au repas de noces, Kiepert prend le professeur comme sujet d'expérience. Il fait sortir un, puis deux œufs de son nez. Incité à pousser un « *kikeriki* », Rath le fait d'abord timidement, puis plus franchement. Lola lui répond en imitant une poule (70' à 72').

Trois années passent (1925-1929). Désormais, l'ancien professeur a fini par se résigner à accepter les petits travaux de la troupe (la vente de cartes postales) puis à monter lui-même sur scène en tant que partenaire du prestidigitateur Kiepert, jouant sans cesse le numéro qu'ils avaient improvisé (?) le jour du mariage (on peut penser que Kiepert avait machiné tout cela...).

Les itinérances de la troupe la ramènent à *L'Ange Bleu*. Rath ne veut pas monter sur scène dans sa ville, mais Kiepert le menace et il finit par y aller. On assiste alors à une très cruelle scène de maquillage (87'), comparable à celle de Calvero/Chaplin dans *Les Feux de la rampe* (1952). La scène est filmée en plan rapproché et devant un miroir : l'homme est contraint de constater sa déchéance. Pis, il ne peut le faire seul, il est manipulé par son

1. *O, du lieber Augustin, alles ist hin* (c'en est fini de tout) / *Geld ist weg, Mensch ist weg*, (l'argent a disparu, l'homme a disparu) / *Alles hin, Augustin*. / *O, du lieber Augustin*, / *Alles ist hin* (tout est foutu).

2. *L'Avant scène*, op. cit., p. 21.

partenaire qui le contraint à se taire. Sur scène il reste muet, le maître de cérémonie le menace et il pousse enfin son « *kikeriki* », plutôt il le hurle hystériquement. Il tente d'étrangler Lola (qui le trompe) et s'en va seul mourir dans sa salle de classe.

La version tragique de l'auguste

Jean Starobinski a appuyé son ouvrage classique sur l'idée que la construction du mythe du saltimbanque et du clown s'est effectuée au XIX^e siècle romantique¹. Le mythe, dit-il, commence dans la littérature avec le tandem écuyère/clown. Il y voit une « mythologie substitutive », où les grands sujets et les dieux et déesses de la mythologie classique sont remplacés par ces êtres triviaux mais entourés de la magie du spectacle. Starobinski suit de près la chronologie et l'évolution de cette création imaginaire depuis Théophile Gautier et Théodore de Bainville jusqu'à Baudelaire et Mallarmé.

Victor Hugo (*Le Roi s'amuse*, 1832 : Triboulet) et surtout Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892) ont fixé les principaux thèmes de ce mythe dramatique dans lequel un « vers amoureux d'une étoile » souffre et finit par se venger sur la scène elle-même, en tuant sa bien-aimée et l'amant de celle-ci. La référence à l'opéra italien est certaine dans le dénouement du film, elle est attestée par le fait que Kiepert apostrophe Rath sous le nom de « Paillasse ».

Le clown balourd donne une image grotesque du corps masculin, tandis que « le triomphe agile des corps féminins devient une manifestation du mal qui prend sa dimension de scandale par la perte ou le sacrifice corrélatif d'un partenaire masculin² ». Bien qu'elle soit loin d'avoir la légèreté d'une écuyère, Lola-Lola revêt bien cette fonction dans le film. Elle n'est pas un personnage actif mais l'instrument du destin. Un commentateur l'a rapprochée de la Lulu — L'esprit de la terre — de Wedekind (rapprochement qui ne vaut pas seulement par la phonétique : Lola / Lulu)³.

Dans le cadre de cette lecture tragique, le clown du début deviendrait une préfiguration du destin de Rath. J.-P. Berthomé va jusqu'à supposer (il n'est pas le seul à avancer cette hypothèse) que ce personnage pourrait être « un ancien soupirant de Lola maintenant éconduit qui continue de végéter dans le voisinage de la belle infidèle⁴ ». Cette lecture nous

1. STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira « les Sentiers de la création », Gallimard, 2004 (1970).

2. *Op. cit.*, p. 47.

3. BUTTAFAVA Giovanni, *Sternberg, Il Castore Cinéma*, La Nuova Italia, s.d., p. 56-60.

4. BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Le clown au cinéma. Pour une typologie des personnages », in VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le Clown. Rire ou dérision* (colloque TASC Rennes 2), PUR, 1999, p. 169-178 (p. 172).

paraît un peu anecdotique. En effet, au-delà des circonstances du drame, la figure du clown est devenue plus largement au ^{xx}^e siècle une des images du tragique de la condition humaine¹.

Un trajet orphique sans retour

Sternberg était méfiant à l'égard des lectures symbolisantes, même s'il revendique avoir eu l'idée du clown². Mais on n'est pas obligé d'accorder crédit à cette précaution classique d'un créateur vis-à-vis de ses glosateurs. Les enfers, c'est le cabaret où le professeur descend. Sa désorganisation spatiale, amplifiée par son aspect labyrinthique, les multiples obstacles dressés sur l'itinéraire qui conduit à l'ancre de Lola (filets, portes, tables, statues, ancres) lui confèrent l'allure d'un piège dont on ne peut pas sortir. Il sort de mon propos d'analyser cet aspect de la mise en scène (caractéristique du réalisateur) mais je dois souligner qu'elle contribue à aller dans le sens d'une mythologisation. *L'Ange Bleu* baigne dans une pénombre matricielle et délétère. Les clowns et les autres créatures du cabaret sont des ombres au sens virgilien du terme.

« Dans une mythologie de la descente aux enfers, il y a là une errance d'âme en peine (...) mais le clown de *L'Ange Bleu* est aussi un être qui va et vient entre des portes, qui franchit des seuils, qui préside à de mystérieux passages³ ». Il est l'Hermès qu'évoque Starobinski : « le clown est bien celui qui vient d'ailleurs, le maître d'un mystérieux passage, le contrebandier qui franchit des frontières interdites⁴ ».

Il est facile de voir que pour les lycéens qui hantent la loge de Lola, *L'Ange bleu* est un lieu d'initiation sexuelle. Mais pour le vieux professeur, apparemment resté vierge jusque-là (sens allégorique de la séquence de l'oiseau en cage qui meurt le deuxième jour), la route initiatique le conduira dans un même mouvement vers la trop tardive découverte des joies du sexe et de celle de la mort. On est là du côté de Baudelaire et de Georges Bataille.

1. Lecture qui serait contestée par les gens de cirque, pas d'accord avec la vision d'un auguste souffre-douleurs. Mais le film baigne dans cette atmosphère culturelle. Dans le livre de Starobinski, un clown de Rouault est mis en regard d'une image du visage de Emil Jannings grimaçant.

2. STERNBERG Joseph (von), *Souvenirs d'un montreur d'ombres* [*Fun In A Chinese Laundry*, 1965], trad. de l'américain par Paz Magdelaine, Robert Laffont, 1966, p. 149-163 (p. 243, sv. et p. 255) ; (cette précision : p. 148).

3. RABEJAC René, *op. cit.*

4. STAROBINSKI Jean, *op. cit.* p. 127.

Mutisme du clown et cinéma muet

Au mutisme des deux premières figures clownesques s'oppose la maîtrise du verbe du professeur Rath qui est d'abord le maître du langage relevé et officiel. Dans le film, il est professeur d'anglais et contraint ses élèves à dire correctement le monologue d'*Hamlet*. Au cabaret il use d'abord de sa parole d'autorité. Ce n'est que seul devant la chanteuse qu'il commence à perdre ses moyens. Il continue pourtant à lui faire des discours dans les premiers temps, notamment sa déclaration.

Quittons pour une fois le niveau filmique et retenons une anecdote significative du tournage. Sternberg présente Emil Jannings comme une vedette capricieuse et surtout bien attachée à son statut d'acteur, lui qui n'avait jusque-là tourné que des films muets.

Me voici en face du plus célèbre des acteurs allemands, Emil Jannings, qui va prononcer les premières paroles enregistrées sur la bande sonore — bien primitive hélas — dont nous disposons. Il est maître de la langue allemande, que je ne parle plus couramment (...). Il était sur son territoire où nul n'oserait contester sa maîtrise de la langue, un étranger moins que personne¹.

Jannings refuse de suivre les consignes de Sternberg, ne veut pas parler un allemand oral, s'entête à employer un langage relevé qu'il juge seul apte à rendre le drame. « Les paroles qui sortaient des moustaches de mon professeur n'étaient pas seulement articulées avec une précision implacable, elles étaient embellies d'inflexions archaïques, qui n'avaient cours qu'au Moyen Âge²... ». On peut penser que Sternberg a joué de cette prévention et a pris un malin plaisir à le dépouiller peu à peu de sa maîtrise du langage. Le professeur Rath va régresser jusqu'au cri animal, primal, et mourir dans le silence.

Cette privation progressive de la parole, conjuguée au mutisme des deux silhouettes clownesques, prend un sens particulier dans le contexte de l'histoire du cinéma en 1930. *L'Ange bleu* est le premier film parlant de la UFA. Son expérimentation du son est remarquable³ comme le fut celle de Fritz Lang pour *M Le Maudit*. Le film de Sternberg, qui empruntait une vedette auréolée de ses rôles dans *Faust* ou *Le Dernier des hommes*, introduisait le fantôme du muet dans le sonore. Mais par l'effet d'un déplacement quasi freudien, ce fantôme, ce n'est pas Jannings qui sera chargé de l'incarner, du moins pas au début ; ce sont les deux clowns dont il épousera la condition à mesure que l'intrigue avancera.

Mieux encore : le spectacle sonore et bavard du cinéma parlant, qu'incarnent la chanteuse Lola-Lola et ses compagnes de scène, le Maître Loyal

1. STERNBERG Joseph (VON), *op. cit.*

2. STERNBERG Joseph (VON), *op. cit.*, p. 151-152.

3. Marcel Oms notamment l'a étudiée dans le document cité en note 4.

Kiepert y compris, est placé en regard (c'est le mot exact) du spectacle purement gestuel et visuel du cirque. Celui-ci fonctionne comme un vivant reproche face au nouvel univers saturé de bruits, de sons et de paroles. Voilà un premier niveau de signifié « métalinguistique ».

Il y en a un second. Le chant de la sirène, celle que l'on entend pendant le trajet de Rath vers le cabaret, mais aussi les chansons de Lola, seront fatals au professeur Rath. Le vacarme du cabaret s'atténue à mesure qu'il s'éloigne dans les rues. Le film de Sternberg « régresse » au cinéma muet tout comme le professeur dans sa propre existence. Dans la salle de classe où jadis il enseignait à prononcer Shakespeare et faisait entendre sa voix autoritaire et répressive, désormais tout n'est que silence.

Les représentations du cirque dans le *cartoon américain*

Jean-Baptiste MASSUET

À l'aune du premier plan du célèbre *Fantasmagorie* d'Émile Cohl (1908), nous présentant le dessin en temps réel d'une figure de fantoche suspendu à un trapèze et décrit par Hervé Joubert-Laurencin comme une « sorte d'enfant de cirque¹ », il serait légitime de penser que cinéma d'animation et cirque ont tissé, depuis ce qui est considéré comme le « premier dessin animé de l'Histoire du cinéma », des liens aussi nombreux que fructueux. Cette intuition nécessite cependant d'être immédiatement relativisée. Les longs métrages d'animation, en effet, n'ont que très sporadiquement abordé la question du cirque, et si l'on peut évidemment relever des exemples marquants tels *Dumbo* des studios Disney (1942), *Panda Petit Panda* d'Isao Takahata (1973), la séquence d'ouverture de *Paprika* de Satoshi Kon (2005), ou encore *Jack et la mécanique du cœur* de Mathias Malzieu (2013), ses autres manifestations, finalement tout aussi rares, se limitent à des productions beaucoup plus mercantiles telles *Les Quatre dinosaures et le cirque magique* de Phil Nibbelink, Dick et Ralph Zondag et Simon Wells (1993) ou *Madagascar 3* d'Éric Darnell, Tom McGrath et Conrad Vernon (2012). Ce constat pourrait paraître anecdotique et n'entame évidemment en rien l'intérêt potentiel d'une analyse des modes de représentations du cirque au sein de ces quelques films. Un fait plus étonnant a cependant davantage retenu notre attention, en ce qu'il nous semble constituer le signe d'une étonnante relation entre le cirque et l'animation : cette rareté représentationnelle n'a en effet d'égal qu'un spectaculaire foisonnement, totalement disproportionné, dans le domaine de la forme courte, notamment du cartoon.

Que ce soit par le biais de la figure du clown chez Cohl ou James Stuart Blackton — et que perpétue Max Fleischer avec son fameux personnage

1. JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin », in VIGNAUX Valérie (dir.), 1895, n° 53, « Émile Cohl », AFRHC, 2007, p. 230.

de Koko sur les 131 épisodes de sa série *Out of the Inkwell* — ou encore de la mise en scène d'un Monsieur Loyal qu'inaugure par exemple Winsor McCay face à son dinosaure Gertie, les motifs liés au cirque paraissent circuler de film en film, jusqu'à constituer une toile de fond dont profitera une majorité des personnages « stars » des productions américaines, de Mickey Mouse à Bugs Bunny, en passant par Flip the Frog ou Krazy Kat. Cette fascination pour le cirque ne manque pas d'interroger, en particulier au regard de ses maigres manifestations dans le cadre du long métrage, mais surtout en ce qu'elle relève d'un étonnant décalage entre deux types de configurations spectaculaires. Là où le cirque, du latin *circus* — cercle —, nous rappelle Pascal Jacob, repose sur la circularité du dispositif scénique en offrant un « angle de vision inusité¹ » pour les spectateurs, le dessin animé, pour sa part, élabore lors de ses premières occurrences une relation de frontalité avec son auditoire, le cadre cinématographique représentant l'écran d'un simple tour de magie visuel. Le dessin doté de mouvement est souvent présenté de face au spectateur, héritant ainsi de la scénographie des spectacles de prestidigitation et surtout de la tradition du *lightning sketch*. De Blackton à McCay, on observe en effet la récupération de cette attraction scénique méconnue, celle du « dessin-éclair », pour laquelle un dessinateur produit sur scène, en temps réel, une série de dessins réalisés à grande vitesse sur une toile ou un tableau, jouant sur la sidération des spectateurs face à ces traits se développant souvent de manière inattendue. On le voit, ce n'est pas vraiment dans l'esthétique du cirque que les premières expériences d'animation de dessins puisent leur inspiration, mais plutôt dans celle du spectacle de variétés. Les futurs personnages de cartoons perpétuent en quelque sorte cette esthétique lorsque, pour leurs premières apparitions, leurs créateurs tendent à les présenter de face, souvent en train d'effectuer quelque numéro vaudevillesque, jouant du piano, dansant ou chantant au sein d'un cadre fixe, centripète, tout entier centré sur leur prestation. Comment comprendre, à l'aune de ce décalage — tout autant en termes d'influence qu'en purs termes scénographiques — l'importance que paraît revêtir le modèle du cirque dans ces productions courant du début du siècle aux années 1950 ?

Dans un premier temps, nous chercherons à comprendre ce qui paraît rapprocher cirque et cartoon au sein de leur conception réciproque du spectacle en abordant la question sous l'angle des notions d'exhibition scénique et de performance ; puis nous constaterons que les codes de représentation du cartoon tendent, malgré cette orientation commune, à réinterpréter le motif esthétique du cirque au point, parfois, d'en dénaturer l'essence en apparence ; c'est ce qui nous amènera, pour finir, à l'idée selon laquelle l'affinité profonde entre cirque et cartoon n'est sans doute

1. JACOB Pascal, *Le Cirque – Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, « Reconnaître/comprendre », 2002, p. 9.

pas à envisager en stricts termes représentationnels, mais plutôt en termes de philosophie de la représentation, le cartoon empruntant en réalité aux codes du cirque au-delà même des films qui le choisissent comme toile de fond.

De l'exhibition attractionnelle à la performance

L'idée d'un rapprochement entre le cirque et le dessin animé dès ses premières occurrences historiques ne doit pas simplement à notre regard contemporain. Outre la présence de la figure du clown, déjà évoquée en introduction, notons qu'Émile Cohl, à la fin des années 1910, se remémore en ces mots une séance de projection du dessin animé *Gertie the Dinosaur* de Winsor McCay (1914) :

Au commencement le tableau représentait un arbre et des rochers. Sur la scène, devant l'écran, Winsor McCay, très élégant, armé d'un court fouet de chien prononçait un speech puis tel un dompteur ou M. Loyal, au Cirque, il appelait la bête qui surgissait des rochers. Alors, et toujours au commandement de l'artiste c'était tout un travail de haute école qui se déroulait ; l'animal dansant, tournant et finissant par avaler arbres, rochers et venant à la fin s'agenouiller devant le public qui pouvait à la fois applaudir l'œuvre et l'artiste¹.

La référence à M. Loyal, maître de piste et chef d'orchestre des numéros de cirque, ne laisse guère de doute quant à l'imaginaire que convoque le film, mais ce que l'on peut également remarquer, c'est le rapprochement immédiat que fait Cohl entre la créature graphique et l'œuvre réalisée. Le public paraît moins applaudir le dessin animé, ici, que Gertie elle-même, et l'idée n'est en fait guère surprenante. *Gertie the Dinosaur* a connu deux types d'exploitation : pour celle destinée aux salles de cinéma, la séquence animée était précédée d'un prologue en prises de vues réelles commandé par William Fox dans lequel McCay pariait avec un groupe d'amis qu'il serait capable, d'ici quelques mois, de faire revenir un dinosaure à la vie, adoptant le dispositif narratif de son premier film, *Little Nemo* (1911) ; mais avant cette version Fox, le film se limitait à son segment graphique, et était prévu pour être diffusé au sein des spectacles scéniques de l'artiste. Le principe était le suivant : McCay, présent sur scène, donnait l'impression de « dresser » Gertie en temps réel, les injonctions étant prévues en amont afin de correspondre aux actions du dinosaure que le public pouvait voir derrière lui, sur un immense écran. L'intérêt était presque moins le dessin animé en lui-même que l'interaction feinte entre l'animal et son dresseur,

1. Description reproduite dans ARNAUD Étienne et BOISYVON, *Le Cinéma pour tous*, Paris, Garnier, 1922, p. 82.

convoquant dès lors une configuration spectaculaire assez éloignée de la logique des expériences d'animation de dessins réalisées jusqu'alors.

Ces dernières, notamment celles de James Stuart Blackton comme *The Enchanted Drawing* (1900) ou *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) reposaient en effet en grande partie sur la présence du dessinateur à l'écran, se portant « garant » de la dimension magique du dessin tracé sous les yeux du spectateur et subitement doté de mouvement. Ici, l'idée n'est pas de dessiner Gertie face au public, mais de faire comme si ce personnage était doté d'une existence réelle, et ainsi d'insister sur sa dimension de créature extraordinaire, bien plus que sur sa condition graphique, finalement secondaire. On retrouve, dans cette perspective, ce que Pascal Jacob décrit du cirque lorsqu'il écrit que « l'intrusion des lions, des tigres, des léopards, et de toute créature à même de surprendre et d'exciter la curiosité, [...] va contribuer à faire basculer le cirque dans un registre d'exhibition pure, motivé par un accroissement substantiel de la fréquentation¹ ». Il y a bien, dans le film de McCay, une dimension exhibitionniste, une volonté de donner à voir quelque chose de nouveau, d'incroyable, que l'on présente au public dans une logique de spectacle vivant — M. Loyal est bien présent, en chair et en os, contrairement à une représentation cinématographique « classique ». L'attraction, c'est la présence presque physique de Gertie, et le fait qu'elle interagisse avec son dompteur : elle a beau être réalisée à partir de dessins, elle apparaît comme un être fantastique bien réel, car animé et semblant posséder sa propre personnalité. Gertie paraît en effet à plusieurs reprises échapper aux ordres de son maître et inventer sa propre fiction, préférant manger arbres et cailloux plutôt que de faire la révérence, ou se confronter à un serpent de mer et à un mammoth plutôt que de lever la patte droite ou la patte gauche.

Il faut ajouter à cela la dimension idéologique qui ressort du show Gertie : si McCay joue bien sur un imaginaire du cirque, et non sur un imaginaire du zoo par exemple, c'est parce qu'il met en place chez le spectateur, pour reprendre les propos de Hugues Hotier concernant l'animal de cirque, « une relation d'estime, d'admiration et d'empathie envers l'animal-artiste, comme il en existe une semblable envers le trapéziste, l'équilibriste ou le clown² ». Comme l'animal au cirque, Gertie « cesse d'être une bête pour gagner le statut d'artiste³ ». Signe, peut-être, du bien-fondé de cette intuition, le deuxième « épisode » de Gertie, *Gertie on Tour* réalisé autour de 1918-1921, ne reposant pas, pour sa part, sur le même dispositif scénique que son prédécesseur, s'achève sur une séquence révélatrice : Gertie s'endort et se rappelle, dans un rêve, son passé d'amuseuse publique, dansant

1. JACOB Pascal, *op. cit.*, p. 78.

2. HOTIER Hugues, *L'imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, « Arts de la piste et de la rue », 2005, p. 247.

3. *Idem*.

sous le regard de ses congénères, au centre de l'écran, ou devrait-on dire de la piste, au sein d'une configuration spectaculaire rappelant celle du cirque, les spectateurs entourant l'artiste et faisant ainsi eux-mêmes partie de la représentation.

Mais *Gertie* n'est évidemment pas le seul dessin animé des années 1910 à convoquer cet imaginaire, et surtout à interroger le lien entre *cartoon* et spectacle vivant. La série des *Out of the Inkwell* de Max Fleischer (1919-1929), mettant en scène le personnage de Koko le clown, semble, elle aussi, tisser une relation entre l'un et l'autre, mais d'une manière bien différente. La série de Fleischer trouve l'un de ses fondements dans l'usage, pour la première fois dans l'Histoire du dessin animé, du Rotoscope, breveté en 1915, permettant de décalquer le mouvement d'un corps concrètement cinématographié au préalable pour lui conférer l'apparence d'une figure dessinée. Le choix de la figure du clown pour devenir l'ambassadeur de cette technique paraît, comme dans le cas de *Gertie*, relever d'un rapprochement peut-être inconscient du cirque, de l'exhibition spectaculaire et de l'idée de performance.

Quasi-métaphore du cirque, le clown condense ici, au sein du personnage de Koko interprété par un Dave Fleischer gesticulant, constamment mobile, arpétant de long en large l'espace de sa toile, sautant et effectuant diverses cabrioles dès que l'occasion se présente, non seulement les facultés physiques liées à son rôle, mais aussi, dans un même mouvement, celles de l'acrobate, du funambule, du danseur, du voltigeur, etc. Si au cirque, comme l'explique Hugues Hotier, « ce que le spectateur vient admirer, c'est avant tout l'exaltation des corps [et] la magnification de l'effort¹ », la création des frères Fleischer paraît chercher, par cette cristallisation d'un être de cirque total, à lier cette idée de performance physique au cartoon, amenant même certains commentateurs de l'époque à voir chez Koko les caractéristiques, au moins imaginaires, d'un athlète. Un article du *Moving Picture World* datant de 1919 affirme par exemple avoir vu « [la star grotesque des "Out of the Inkwell"] faire la démonstration de propensions athlétiques à même de ridiculiser celles des performeurs stars des salles de gym² ». Évidemment, cette appréhension n'est que fantasmagorique, puisque la performance se voit ici privée de la coprésence du spectateur et de l'athlète, ce qui la dépouille de sa dimension performative, ainsi que du caractère unique de la prouesse réalisée.

Mais l'exemple de Koko, cherchant à lier dessin et performance physique par la technique, révèle pourtant, en creux, l'une des spécificités du dessin animé traditionnel dont le personnage se trouve paradoxalement

1. *Ibid.*, p. 118.

2. ANONYME, "Advances Technical Art Puts Life Action Into His Wonderful Series of Animated Pen Drawings, Out of the Inkwell", *Moving Picture World*, vol. 40, n° 11, 7 juin 1919, p. 1497.

dessaisi pour sa part, étant filmé au départ en prises de vues réelles. Étant admis qu'une performance se conçoit dans le présent de son effectuation, il s'avère que d'un point de vue théorique, tout dessin animé produit image par image pourrait bel et bien reposer sur une dimension performative s'expliquant en ces termes : n'existant pas avant sa projection sur l'écran, le mouvement des dessins perçu par le spectateur ne se produit en réalité que sous ses yeux. Dans un film d'animation, pour reprendre la définition théorique de l'ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation) donnée à la fin des années 1950 « les évènements ont [toujours] lieu *pour la première fois sur l'écran*¹ ». Nous pourrions peut-être y voir, au-delà du cas isolé de Koko, l'une des raisons pour lesquelles le *cartoon* paraît avoir tissé dès ses débuts des liens très forts avec le spectacle scénique. Mais cette parenté théorique justifie-t-elle à elle seule les emprunts si fréquents du *cartoon* au langage visuel si particulier du cirque ?

De la frontalité à la circularité

Dans son ouvrage *Shadow of a Mouse*, Donald Crafton a très clairement mis en évidence le lien du *cartoon* au spectacle de variétés : « Dans les *cartoons* classiques », écrit-il, « un spectacle pouvait surgir de partout [...]. Les institutions de performances scéniques faisaient partie des lieux apparaissant très fréquemment dans les sujets et décors de l'animation² ». L'auteur évoque ainsi de nombreux établissements de spectacle, théâtre burlesque, opéra, cabaret, salle de cinéma, et parmi eux, évidemment, le cirque. Mais il n'est pas anodin qu'il écrive, également, que « si les *cartoons* hollywoodiens ont une âme, c'est celle du spectacle de variétés », signe d'une configuration scénique particulière. Les premières expériences attractionnelles de dessins animés, qui exhibaient les personnages comme des êtres de papier, les inscrivaient presque toujours dans un cadre immuable sans hors-champ, au sein duquel ils ne pouvaient que gesticuler, sauter, se métamorphoser, c'est-à-dire littéralement exposer leurs facultés magiques au public face à eux dans la salle de cinéma. Le personnage de dessin animé, même inscrit par la suite dans un espace diégétique plus fouillé, paraît toujours posséder cette part exhibitionniste, cette âme de performeur, qui l'amène bien souvent sur les planches d'un théâtre, sur la scène d'un opéra, ou tout simplement à s'exprimer par le biais de la danse et/ou du chant, dans une configuration majoritairement centripète. Ce qui

1. Définition présente dans le préambule des statuts de l'ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation), citée par JOUBERT-LAURENCIN Hervé dans *La Lettre volante – Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, PSN, « L'œil vivant », 1997, p. 40 (je souligne).

2. CRAFTON Donald, *Shadow of a Mouse*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 2012, p. 101.

s'instaure, ici, c'est un rapport spatial de frontalité entre le spectateur et le personnage de *cartoon*, hérité des formes de spectacles dont il s'inspire.

De fait, le *cartoon* adapte cette esthétique de la frontalité à toutes les formes de spectacle qu'il dépeint dans ses récits, y compris le cirque. Ce qui intéresse ainsi les *cartoons* ce n'est pas tant la configuration scénique d'un spectacle qui peut être perçu sous tous les angles et qui repose ainsi sur l'inscription des prouesses dans un espace réel autour duquel les spectateurs sont amenés à se rassembler, que le décorum qui le caractérise. Ses premières manifestations cartoonesques renoncent ainsi quasiment toutes à la représentation du spectacle en lui-même, le cirque étant pris comme une simple toile de fond. En 1916, *Bobby Bumps at the Circus* des studios Bray débute par exemple à l'extérieur du chapiteau. Il faut attendre la deuxième partie du récit pour observer quatre courts plans sur le personnage exécutant un numéro équestre imprévu. Le constat se répète avec les studios Hearst et la production *Krazy Kat and Ignatz Mouse at the Circus*, la même année, de manière encore plus radicale : seule l'entrée du cirque est visible, le reste du film se concentrant sur les deux personnages dans les gradins. Aucun numéro n'est visible, ce que rejoue l'épisode de Felix the Cat, *Frolics at the Circus* (1920), dans lequel le personnage est chargé de retrouver un éléphant échappé. Tout l'épisode se déroule en extérieur, seule la présence du chapiteau au début permet de situer l'action et de justifier le titre de l'épisode. La donne paraît changer avec *Flip's Circus* de Winsor McCay (1920) qui révèle malgré tout un autre problème : un numéro de dressage a cette fois bien lieu, mais dans une configuration scénique très éloignée du cirque. Un cadre unique et fixe, centripète, nous présente Flip et l'animal qu'il dompte, sur fond de toile tendue. Ici, le spectacle, comme pour Gertie, repose sur l'exhibition d'un animal-vedette, mais le cadre est dénué de toute circularité, comme si la dimension monstrative suffisait à saisir la philosophie du spectacle caractéristique du cirque. On le voit, il serait ici légitime de s'interroger sur l'adaptabilité de l'esthétique frontale du *cartoon* à cette dernière.

La question paraît toujours se poser dans les années 1930. Les *cartoons* représentant le cirque à cette époque proposent en effet à première vue des séries de vignettes comme autant de cases (ou de cages) consacrées à tel ou tel numéro, évoquant plus l'esprit du cabinet de curiosités que celui du cirque. Qu'il s'agisse de l'épisode *Circus* de Flip the Frog (1932), d'*I Love a Parade* la même année ou de *Buddy's Circus* des *Looney Tunes* (1934), de la *Merry Melody Circus Today* (1940), du *Circus Come to Clown* des Famous Studios (1947), on retrouve toujours ce dispositif alternant les numéros et les gags, jouant la succession propre au cirque, mais dans une logique de juxtaposition et non de continuité qui tend paradoxalement à isoler les numéros les uns des autres. Le comble de cette observation est sans doute à percevoir dans *The Flea Circus* de Tex Avery

(1954), présentant ses puces artistes, non pas sous un chapiteau, mais sur une scène de *music-hall*, consacrant cette esthétique du face à face avec le public. En ce sens, le *cartoon* paraît à première vue reposer davantage sur une image fantasmatique du cirque, fondée sur les composantes visuelles qu'il paraît véhiculer dans l'inconscient collectif, que sur une représentation fidèle de sa philosophie spectaculaire.

Il conviendrait néanmoins de nuancer cette vision, car ces mêmes *cartoons* échappent également, à plusieurs reprises, à la fragmentation précédemment décrite. Des effets de travelling peuvent par exemple permettre de suivre les performeurs dans une logique de parade, et donc de donner la sensation de mouvement inhérente au dispositif du cercle. Certains films, comme *Circus Capers* de Van Beuren (1930), vont même jusqu'à simuler visuellement, alors même que le cadre reste fixe en apparence, la circularité du mouvement de défilé des personnages. Mais surtout, il semble que les *cartoons* fassent de la frontière entre les deux approches scéniques une source intarissable de gags. Le très beau *Circus Today*, réalisé par Fred « Tex » Avery lors de sa période Warner, propose ainsi une série de numéros bel et bien séparés par des fondus au noir, mais reposant presque tous sur un jeu autour de l'inconciliabilité entre la configuration centrifuge du cirque et la conception centripète du *cartoon* : si le travelling sur la parade des éléphants donne par exemple l'impression d'un cadre en mouvement, évoluant dans un espace pseudo-réel, la double-révélation gaguesque du bébé éléphant suspendu à la trompe et à la queue de ses parents et du dresseur lui-même, en bout de file, révèle que tout cadre de *cartoon*, en dépit des apparences, est un cadre radicalement centripète, c'est-à-dire sans hors-champ, sans logique spatiale. De même, le gag de la voltigeuse équestre, laissant son dentier accroché au mouchoir qu'elle est censée récupérer sur la piste, repose sur le choc entre deux plans répondant chacun à une logique différente. Le travelling suivant la cavalière emportée par l'énergie de son mouvement repose bien sur une configuration propre au cirque (centrifuge), mais le cadre sur l'étoffe renvoie pour sa part à une configuration centripète propre au *cartoon*. C'est en effet parce qu'il est soudainement présenté comme étant fixe, dénué de hors-champ, que ce second plan emprisonne le mouchoir ainsi que les dents de la cavalière, que l'on ne peut qu'imaginer poursuivre, édentée, un tour de piste hypothétique annoncé par le plan précédent. On le voit, l'inconciliabilité apparente entre deux dispositifs de représentation apparaît en réalité comme un moteur à l'imaginaire graphique du *cartoon* qui, à partir de son âge d'or dans les années 1930, semble s'emparer du cirque d'une manière toute particulière.

Le *cartoon* est un vrai cirque

Il serait légitime de s'interroger sur le sens des numéros de cirque lorsqu'ils sont réalisés par des personnages aux capacités hors du commun, du fait de leur irréalité. On le conçoit, l'idée est moins ici d'exhiber des prouesses réelles — d'où, peut-être, le renoncement des *cartoons* des premiers temps à les représenter — que d'expérimenter jusqu'à l'outrance les dangers que représentent ces démonstrations. On saisit dès lors ce que ces cordes de funambule, ces tigres, ces trapèzes, ces chevaux lancés à pleine vitesse, ces canons, ces fouets, etc., peuvent représenter dans le cadre de ces histoires de corps que Dick Tomasovic décrit comme « impossibles à terminer car capables de se fragmenter, de se trouer et de réapparaître intacts une scène plus tard » et qui vont « devenir la base même du *cartoon*¹ ». À ce titre, il est intéressant de relever les usages de ces diverses composantes de l'imagerie du cirque au sein des *cartoons* de l'âge d'or. *Mickey's Circus* (1936), par exemple, met en scène Donald Duck qui, après avoir essuyé les assauts d'un groupe d'otaries qu'il était censé dompter, se retrouve projeté par une partie du public, avec Mickey, sur la corde des funambules. Les deux personnages multiplient les prouesses impossibles leur évitant de subir une chute fatale, et finissent électrocutés avant de tomber dans une bassine d'eau pour se faire acclamer. Le spectacle, ici, réside bien dans l'invraisemblance des situations, transmuant « l'imaginaire du risque² » propre au cirque en ce que nous pourrions nommer un « imaginaire rassurant de l'atteinte corporelle », dédramatisant le danger encouru par les personnages en les exposant paradoxalement aux conséquences physiques de leurs prises de risques insensées, sans pour autant qu'une trace durable ne soit perceptible sur leur corps.

L'esthétique circassienne irrigue en réalité tout un pan de la production animée des années 1930 aux années 1950. Que l'on songe seulement, par exemple, au déploiement de l'imaginaire de la chute, présent dans la majorité des séries de l'époque (bien souvent, d'ailleurs, entouré de roulements de tambour), ou encore à la présence du funambulisme, du trapèze ou de la bascule, courant là encore sur un grand nombre de gags dans plusieurs dizaines d'épisodes. Mais au-delà de ces coïncidences relativement ponctuelles, c'est surtout le lien à la figure du clown qui nous paraît révélateur. Les binômes antagonistes des *cartoons* rappellent en effet de manière assez évidente le binôme du Clown Blanc et de l'Auguste. Au personnage équilibré, élégant, toujours victorieux, de Bugs Bunny à Mickey Mouse en passant par Jerry la souris ou encore Road Runner, répond toujours un personnage qui, comme l'explique André Strauss à propos de l'Auguste, « se caractérise

1. TOMASOVIC Dick, *Le corps en abîme – Sur la figurine et le cinéma d'animation*, Pertuis, Rouge Profond, 2006, p. 51.

2. HOTIER Hugues, *op. cit.*, p. 131.

par l'échec¹ », de Daffy Duck à Donald Duck, en passant par Tom le chat, ou encore le Coyote. Comme l'écrit Pascal Jacob, « l'autorité du clown blanc partage la piste avec l'auguste, en liberté surveillée. Tout devient possible grâce à ce dernier, il peut pleuvoir de la crème ou des coups. L'anarchie joyeuse tente de s'épanouir à l'ombre de la batte du clown blanc² ». Il y a donc bien là un terrain d'expression favorable au *slapstick*, mais surtout la mise en valeur d'une opposition décrite par Hugues Hotier entre « le clown, être socialement intégré, et l'auguste, dont le ressort est la poésie. Sous l'apparence de la bêtise, l'auguste est doté d'une capacité à trouver les solutions les plus originales, les plus imaginatives, aux invraisemblables situations dans lesquelles il s'est mis³ ». Quelle meilleure définition serait-il possible de donner de personnages comme le Coyote ou Dingo ? Et quelle meilleure illustration de notre propos que ce constat ô combien révélateur : ces deux-là n'ont pourtant précisément jamais mis le pied dans un cirque.

Conclusion

En guise de conclusion, une suggestion : si l'analyse des modes de représentation du cirque nous dit quelque chose d'aussi profond sur le *cartoon*, ne serait-ce pas également parce que le cirque entretient un rapport plus profond, plus mystérieux peut-être, avec l'animation en tant que concept théorique ? Notion presque abstraite, l'animation ne désigne en effet pas seulement la technique permettant de mettre en mouvement des photographies, des dessins, des marionnettes, etc., mais également l'idée même de mise en mouvement, indépendamment de tout but ou de toute direction. Est-il en l'occurrence si étonnant que les premières expériences d'animation de dessins aient fonctionné sur des principes de boucles ? Et est-il finalement davantage étonnant que tous ces zootropes, praxinoscopes et autres zoopraxinoscopes du XIX^e siècle aient bien souvent proposé des représentations de voltige équestre, d'acrobates, de trapézistes, etc., au sein de leurs dispositifs circulaires ? C'est en ce sens que nous n'hésiterons pas à soulever l'hypothèse selon laquelle les bandes de jouets d'optique témoignent sans doute, en un sens, d'un lien plus profond qu'il n'y paraît entre l'énergie cinétique inhérente au cirque et l'animation comme mouvement cyclique autonome. D'où le privilège, peut-être, de la forme courte dans le cadre de ses représentations cinématographiques, réminiscence d'une époque où Émile Reynaud diffusait, lors de ses séances de Théâtre Optique de 1892, une pantomime lumineuse intitulée *Un clown et ses chiens*.

1. STRAUSS André, « Où retrouve-t-on les paramètres du clown ? », dans VIGOUROUX-FREY Nicole, *Le Clown – Rire et/ou dérision ?*, PUR, « Le spectaculaire », 1999, p. 13.

2. JACOB Pascal, *Le Cirque, un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, 1992, p. 42.

3. HOTIER Hugues, *op. cit.*, p. 171.

Le cirque miniature, fétiche ou objet fantasme pour l'imaginaire cinématographique ?

Marion POIRSON-DECHONNE

Le cirque et le cinéma entretiennent une relation féconde en raison d'éléments de proximité (arts populaires, foire comme cadre des représentations) et d'emprunts (gag et *slapstick* pour le cinéma des origines, références cinématographiques dans les spectacles des nouveaux cirques). Sjöström, Todd Browning, Charlie Chaplin, Cecil B. de Mille, Wim Wenders, Federico Fellini et bien d'autres ont filmé les chapiteaux de cirque. Des mises en scènes spectaculaires ont rendu hommage à cet art. Pourtant, à côté de ces grands films, on trouve des productions plus marginales, parfois plus pauvres du point de vue des moyens, qui ont pour particularité de miniaturiser le cirque, et/ou de le représenter à travers le filtre d'un autre art. *Le grand cirque* de Calder (une dénomination par antiphrase eu égard à sa taille restreinte), considéré comme la matrice de l'œuvre du sculpteur (il n'a jamais cessé de le créer) a été filmé à trois reprises. Cet objet ludique qui pourrait s'apparenter à un jouet, au-delà du gagne-pain qu'il constituait pour son auteur¹, s'est transmué en objet d'art, exposé dans les musées.

La série *Fétiche* (1934) de Ladislav Starewitch a donné lieu à un court métrage intitulé *Fétiche prestidigitateur*, dans lequel une petite fille rêve que son chien jouet fait apparaître un cirque dont elle est spectatrice. Ces deux créateurs construisent et animent ces cirques objets. Starewitch reprend la tradition des jouets animés (et le cirque conjugue celle du théâtre et des arches de Noé), souvent présente dans les contes, dont certains ont aussi nourri l'imaginaire de la danse. Deux perspectives différentes, mais qui aboutissent à la création et à l'animation de cirques miniatures, dans un

1. Il a en effet attiré les foules. Calder, arrivé à Paris avec 75 dollars en poche, gagnait sa vie avec ses représentations.

souci d'intermédialité, de croisement des arts, où l'animateur s'efface dans le premier cas, et s'affiche dans le second.

Alexandre Jodorowsky, dans *La montagne sacrée* (1973), met en scène le cirque miniature des *crapauds et des caméléons*. Enfin, en 1995, un court métrage des studios russes d'animation Soyouz Mult Film, *Old Stair*, recrée aussi, de manière onirique, un cirque imaginaire. Ces cirques objets, comme les cirques réels, mettent en évidence la dimension horizontale de la piste, et celle, verticale, du chapiteau sous lequel se déploient les agrès, dont la sensation de profondeur est liée à celle de danger. Les mini-spectacles, qui déclinent les numéros habituels des cirques, jouent sur ces deux dimensions par le biais de l'animation, qui font que rien n'est réel, ou presque. Il y a aussi, sur Internet, des reportages, parfois tournés par des amateurs, sur les cirques de puces ou sur des cirques miniatures ; parmi les plus singuliers, l'un a été filmé sur une idée de Tony Frank à partir de jouets et mis en ligne le 25 janvier 2012 ; un autre est un documentaire sur le cirque Valdi, le plus gros cirque miniaturisé, installé à La Souterraine en 2007. Tous deux témoignent d'une réalité, en opposition à l'imaginaire des réalisateurs de fiction. Il s'agit donc du cirque comme objet, et non des personnes, tels les nains de *Freaks*, qui ont inspiré ceux du film *Blanca Nieves* et sont issus de l'univers des foires.

Quel point commun existe-t-il entre ces films de réalisateurs et d'époques différentes, si ce n'est un degré d'éloignement de la réalité et un désir de miniaturisation du cirque ? Quel lien entretiennent-ils avec la fiction, et quel format adoptent-ils ? Court métrage ou séquence, taille réduite des décors et des personnages, ces cirques filmés nous renvoient à des formes de gullivérisation. Il s'agit de formats réduits dans l'espace et dans le temps, offrant de toute évidence l'allure d'un spectacle à part entière, d'un microcosme à fonction souvent spéculaire. Pourquoi ces films ont-ils éprouvé le besoin de réduire le cirque aux dimensions d'un objet, voire d'un jouet, et peut-être de le fétichiser ? On s'interrogera sur cette pratique du modèle réduit et sur sa signification, avant d'examiner le lien que ces cirques entretiennent avec la magie, le rêve et la poésie, car la plupart d'entre eux affichent une forte dimension onirique ou cultivent l'étrangeté, en posant la question du figural. Enfin, on s'interrogera sur les effets d'hybridation et sur l'intertextualité mise en œuvre, afin de mieux comprendre quelle relation ces films font émerger entre le cirque et le cinéma et quelle singularité ils apportent dans la problématique générale de leurs rapports.

Le cirque, objet ou fantasma cinématographique ?

Une matrice de la création : Calder

Le petit cirque de Calder constitue un objet d'art à part entière. À la fois objet physique, un cirque en miniature constitué d'un chapiteau et de figurines, et outil de performances : Calder donnait des représentations de ce cirque miniature (il existait des cirques de puces savantes, apparus en Angleterre vers 1830, dont le succès a duré un siècle) Les puces étaient entraînées à divers numéros dont ceux de funambule, de trapéziste, d'homme canon, etc.

L'œuvre de Calder a été filmée en 1955 par Jean Painlevé et en 1961 par Carlos Vilardebo. Le lien avec le cinéma s'effectue au travers de la bande-son. *Le Petit Cirque* joue avec les musiques de films, allant du western au burlesque, et met en évidence le créateur/animateur. En revanche, si Ladislav Starevitch, cet autre cinéaste d'origine russe¹ apparaît dans plusieurs de ses films, dont le premier de la série *Fétiche*, il n'intervient pas dans l'épisode consacré au cirque. C'est sa fille, Nina Star, qui joue le rôle de la dormeuse et de la spectatrice. Chez Calder, au contraire, la figure du sculpteur est longuement présente. Créateur des figurines et acteur/organisateur du spectacle il est filmé en plan moyen ou de façon fractionnée. On voit apparaître son visage, ou la main qui a façonné et anime les figurines. On retrouve l'implication du manipulateur dans *La Montagne sacrée*. *Le Cirque des crapauds et des caméléons* est présenté et animé par divers personnages, parmi lesquels un monsieur Loyal qui porte un haut de forme frappé d'une croix gammée, ou un voleur qui ressemble au Christ et sautille en coassant sur le théâtre dévasté. Ces personnages, qui semblent jouer le rôle de démiurges, évoluent autour de la piste où se joue la représentation.

Calder occupe une place essentielle (il est d'ailleurs mentionné dans le titre) en tant que créateur de figurines en liège et fil de fer et d'un dispositif de décor qui renvoient à son activité de sculpteur. Constitués de matériaux pauvres, fil de fer, bouchons de liège, bouts de chiffons, ces petits objets relèvent d'une forme, si je peux oser l'anachronisme, d'*arte povera*. La sculpture du xx^e siècle utilise, à côté des matériaux nobles, d'autres matières bien plus modestes. Paul Klee avait réalisé pour son fils des marionnettes avec des objets de récupération. Parfois, la structure métallique constitue l'ensemble de la silhouette, et seul un élément de la figurine fait l'objet d'une recherche qui le rend suffisamment expressif pour créer une ressemblance par métonymie. Cette mise en évidence de la structure rappelle les personnages de métal de Giacometti qui, privés d'épaisseur, s'étirent démesurément. La ressemblance est d'autant plus forte que certaines créations du *Petit cirque*, chars, chevaux, évoquent l'art étrusque qui avait également ins-

1. De son vrai nom Alexandrovitch Starewicz (1892-1965).

piré le sculpteur italien. Certaines poupées rappellent l'art chinois ou japonais. Calder habille et déshabille tour à tour ses figurines. Le spectacle imite un véritable spectacle de cirque en conservant sa dimension de simulacre.

Au départ, il apparaît muni d'une petite valise d'où il extrait ses personnages. Ils ne surgissent pas d'un chapeau comme dans *Fétiche prestidigitateur*, le chien se rêvant en Cagliostro. Le film met en évidence l'implication physique du corps qui anime, déplace, organise les éléments dans l'espace, et de la voix, qui présente et commente en anglais et en français, interpelle avec humour le public, crée une partie des bruitages sonores, rugissant comme un lion. Il utilise également un pistolet à amorces pour d'autres effets. Le caméraman joue sur l'échelle des plans, grossit ou rapetisse les objets à l'envie. Calder accomplit une performance, au sens théâtral et artistique du terme. Dans le film de Jodorowsky, le rôle le plus important est attribué aux animaux vivants. Il utilise un sifflet pour le départ de sa représentation, ce qui l'assimile un peu à un chef de gare et fait penser à l'image d'un train électrique.

Le petit cirque a constitué une matrice pour la création de Calder. Le lien avec les mobiles s'impose immédiatement. Le cirque miniature lui fournit une maquette, mais aussi un bric à brac poétique dans lequel il puise, comme le montre la caméra descriptive du cinéaste. Le film met alors l'accent sur l'inventivité de l'artiste, qui transfigure les objets les plus triviaux et les plus prosaïques, ceux que l'on jette au rebut, pour en faire une création poétique et artistique. Il maîtrise l'ensemble du processus de création, à l'exception du filmage, contrairement à Starevitch qui fabrique, anime et filme tout à la fois, reliant les arts entre eux. La représentation revêt un aspect ludique. Comme chez les enfants, l'imagination supplée à la pauvreté de l'objet qui suscite la représentation. Le terme « jouer », en français, s'applique aussi bien au performeur qu'au divertissement enfantin. Calder est filmé tel un enfant qui joue et qui, avec une espièglerie et un humour contagieux, nous entraîne dans son univers imaginaire. Le cirque, au coup de sifflet, s'anime. L'accent est mis sur les véhicules et les machines. Ces machineries et le mouvement général semblent préfigurer les créations de Jean Tinguély et Niki de Saint Phalle. Le petit cirque constitue un laboratoire de la création du sculpteur, oscillant entre stables et mobiles, comme le cinéma entre image fixe et image animée, ce qui permet de suggérer un autre lien avec celui-ci, qui, au-delà de l'enregistrement de la performance, nous renvoie à la question du mouvement et de l'animation.

Mise en abyme et poïétique de la création : Starevitch et Jodorowsky

Dans *Fétiche prestidigitateur*, un chien en tissu s'anime et rêve à la vue d'une affiche représentant le magicien Cagliostro qui, d'un coup de baguette magique, fait sortir un lapin d'un chapeau. Starevitch avait déjà

consacré un film au grand Cagliostro en 1918, produit par la société Rous/Trofimov, où le magicien faisait surgir tout un monde de son chapeau : apparaissaient successivement un auguste, un clown blanc, une écuyère, un lion, un dompteur. Les deux clowns, qui se disputent, usurpent le pouvoir magique de Fétiche, et créent, l'un un canard savant, l'autre un lion. Peut-être Starevitch a-t-il repris et déplacé ici un thème du *Roman de Renart* qu'il ne traite pas dans le film dont nous venons de parler : la création des animaux bienfaisants par Adam, et des malfaisants par Ève à l'aide d'une baguette. L'initiative malencontreuse de l'Auguste engendre une série de gags. Par ailleurs, certains passages comiques semblent directement inspirés du film de Chaplin *Le Cirque*, en particulier lorsque Fétiche, victime d'une mauvaise farce des singes équilibristes, devient trapéziste malgré lui, ou dans l'épisode du lion indomptable. L'intertexte chaplinien parcourt le film en filigrane. La thématique est empruntée à divers contes. *La Bergère et Le ramoneur*, *Le Vaillant soldat de plomb*, *Histoire d'un casse-noisettes*, d'Andersen, ou *L'Enfant et les sortilèges*, sans doute inspirée par les automates et les jouets mécaniques venus relayer les mythes antiques. L'intertextualité cinématographique et littéraire se rejoignent à travers des références plus ou moins visibles.

Mais toutes ces influences ne diminuent en rien l'originalité du réalisateur pas plus que la dimension poétique du film, qui montre un univers en train de naître sous le regard du spectateur. C'est d'abord l'affiche qui paraît s'animer ; le réalisateur la filme avec un souci de focalisation interne. Le regard de Fétiche sur celle-ci nous conduit à interpréter sa pensée. Il s'identifie au magicien Cagliostro qui le fascine depuis sa période russe. Dans *Fétiche prestidigitateur*, le magicien, vertical, tient un chapeau dirigé vers le bas d'où sort un flux d'objets ; le geste est repris par Fétiche qui fait surgir tous les acteurs de son petit cirque, puis imité par les clowns dans l'épisode du canard et du lion. L'intérêt du spectateur se porte alors sur l'origine de la création, et renvoie à la mise en abyme même du cinéma d'animation de Starevitch. Calder fait surgir les éléments du spectacle d'une petite valise, et le filmeur met l'accent sur sa main, seul outil de l'animation ; loin de dissimuler cet aspect, il l'exhibe, tout comme Jodorowsky qui, dans son cirque, montre des crapauds et des caméléons véritables, animés par leur propre mouvement, figurant aussi des personnages, également en PVR, présentés comme des manipulateurs. C'est d'ailleurs au retour à la réalité que nous sommes conviés à la fin du film, fin qui dévoile au spectateur l'illusion dont il a été victime. L'alchimiste, incarné par le cinéaste, s'adresse aux spectateurs réels comme le maître à ses disciples. Après ce voyage initiatique auquel nous avons assisté, nous sommes invités à ouvrir les yeux pour accéder enfin à la connaissance :

Non, c'est un film. Élargissez le plan... Vous ne devez pas rester prisonniers. Nous devons dissiper l'illusion. C'est maya. Adieu, montagne sacrée. La vraie vie est ailleurs.

Ce jeu d'illusion/désillusion renvoie à un des grands thèmes du baroque qui repose sur la tromperie du spectateur. *La Vie est un songe* de Calderon et « le Monde est un théâtre » de Shakespeare trouvent ici leur équivalent, auquel Jodorowsky confère un supplément de sens. La formule « c'est maya » joue en effet sur les mots, en se fondant sur des références culturelles éloignées dans l'espace et le temps. D'un côté, les Mayas, dont il est visiblement question, à travers l'image des pyramides (décor du cirque) et dont l'extermination s'est rejouée devant nous par cette performance. Un cirque qui, en dépit de la présence d'un espace dédié, le chapiteau, d'un meneur de jeu, et d'une ménagerie d'animaux sauvages ne correspond pas tout à fait aux critères habituels. De l'autre côté, le terme maya renvoie à autre chose : au concept d'illusion. Le terme *Māyā* est en réalité issu de l'hindouisme et signifie faculté de mesurer, géométrie, sagesse éternelle, puissance cosmique grâce à laquelle l'univers se manifeste et s'organise, mais surtout, Illusion cosmique qui conduit l'homme à prendre le phénomène pour le noumène (signification reprise par Schopenhauer et, dans ce contexte, par Jodorowsky, relayé par quelques autres significations, telles que puissance d'illusion, apparence ou magie, c'est-à-dire tout autant tromperie que créativité. Dans la philosophie spéculative védique, la *Māyā* constitue l'illusion d'un monde physique que notre conscience prend pour la réalité. De nombreuses philosophies ou recherches spirituelles cherchent à « percer le voile » afin d'apercevoir la vérité transcendante, d'où s'écoule l'illusion d'une réalité physique. Le dispositif cinématographique a souvent été comparé à celui de la caverne de Platon, auquel Jodorowsky vient substituer le concept de Maya. Le jeu de mots est rendu possible par une confusion à la fois géographique et linguistique. Christophe Colomb, qui cherchait une route plus directe pour l'Inde, a découvert un nouveau continent ; la distinction s'est opérée, dans le langage, entre les Indes orientales et occidentales. Le jeu de Jodorowsky sur le sens fait surgir des significations multiples et inédites.

Le film ressortit moins à une réalité historique qu'à une représentation. Comme certains écrivains latino-américains, Carlos Fuentes ou Alejo Carpentier, le cinéaste met en relation l'histoire avec le présent, et renvoie à diverses strates temporelles, comme à diverses réalités géographiques qui relèvent d'une conception personnelle du temps et de l'espace.

Le cirque, un microcosme révélateur de violences politiques et sociales

Le texte culturel de la *conquista*

Dans *La Montagne sacrée*, la signification du spectacle de cirque, visiblement détourné, excède la dimension ludique pour revêtir une signification particulière. Le premier épisode dont il est question intervient au début du film et participe à la dénonciation politique opérée par Jodorowsky. En effet, la première partie, non narrative, de caractère poétique, s'apparente à un collage (certains plans du début sont d'ailleurs composés ainsi) ou à un puzzle, à travers lequel le cinéaste critique sans concession les dérives du monde moderne (dictatures politiques, pouvoir de l'argent, obscénité, voyeurisme) et propose au déchiffrement du spectateur un certain nombre de symboles ésotériques, dont la signification s'éclaire partiellement dans la seconde partie du film. Un des symboles est d'ailleurs constitué par le crapaud qui réapparaît dans l'épisode consacré au cirque, mais on trouve aussi l'œil, les cartes de tarots, etc., dans une sorte de délire visuel et cosmique, amplifié par une série d'images psychédéliques. L'imagerie, grouillement d'insectes, amputation de membres, climat onirique, doit aussi beaucoup à Luis Buñuel et Salvador Dalí. Ainsi la répétition délirante de certains motifs s'accompagne-t-elle d'une critique politique virulente : défilé de chiens crucifiés, séquence d'exécution, voyeurisme photographique de touristes, association d'Éros et de Thanatos rappellent la violence des dictatures latino-américaines, en lien avec les États-Unis, le règne de l'arbitraire et l'aspiration à la liberté. Un des plans montre des oiseaux sortant d'une blessure par balles, sur le corps d'un étudiant abattu par une répression policière. Ces images sont mises en relation avec le viol d'une touriste.

C'est juste après que se situe la séquence du *Cirque des crapauds et des caméléons*. La caméra assume une fonction descriptive. Un premier panoramique, vertical, montre le chapiteau. Le nom du cirque est proclamé et se lit sur des panneaux ou des affiches. Un travelling latéral montre le plateau où se joue le spectacle ; à la vision d'ensemble succèdent des plans fragmentaires des caméléons, costumés en Mayas. Une rupture intervient : au son des flûtes succède une musique guerrière, tandis que glissent des cubes en métal gris, dont la masse compacte est surmontée d'une voile frappée d'une croix rouge, en conformité avec la représentation iconique des caravelles de Christophe Colomb. Revêtus de tuniques frappées elles aussi de l'emblème de la croix, ou de cuculles en bure brune, les crapauds investissent l'espace dévolu aux caméléons, reconnaissable à ses maquettes de pyramides mayas. En totale déconnexion avec l'époque représentée, jaillissent alors des chants nazis. Dans la confusion, la poussière et la mêlée, les animaux combattent. C'est du moins ce que suggère

le montage. Le sang ruisselle des pyramides, devenant de plus en plus sombre et visqueux pour exprimer l'étendue du carnage.

Contrairement à Calder ou Starevitch, Jodorowsky ne construit pas de figurines : il filme des animaux vivants, qu'il installe, créant une sorte de *happening* censé rejouer la *conquista*, la colonisation du Nouveau Monde par les Espagnols. *Le Cirque des crapauds et des caméléons* utilise les animaux comme acteurs, qui paraissent s'entretuer sous le regard de la caméra, grâce à un montage efficace. Cet épisode constitue la relecture fantasmée d'un texte culturel célèbre, l'arrivée des caravelles et le massacre des Indiens. La présentation des autochtones est mise en scène d'une manière positive. Le sang qui ruisselle à la fin de l'épisode ne renvoie pas aux sacrifices humains des Mayas, dont le sang était destiné à nourrir les dieux, mais à la violence perpétrée par les Espagnols. Il s'agit donc d'une relecture par rapport aux textes officiels justifiant la conquête, perceptible à travers l'inversion des valeurs, le positif se trouvant cette fois du côté des Indiens, et le négatif de celui des Espagnols. Ainsi, les Indiens, représentés par les caméléons (animaux exotiques) s'opposent-ils aux crapauds censés figurer les Espagnols, et pourvus, dans la symbolique occidentale, de connotations repoussantes. Du côté des Indiens, douceur (représentée par une musique de flûte), sensibilité artistique (représentée par la richesse décorative des plumes et des perles qui ornent leurs coiffes et leurs tuniques), paix. Du côté des Espagnols : violence, austérité et guerre. La séquence décline de façon implacable ces antinomies.

L'opposition est marquée par des signes sonores et visuels qui traduisent de façon métonymique un conflit historique, qui perdure encore de nos jours, au point de trouver des échos au moment du tournage du film. Ce cirque miniature emblématise un des sujets du film, dont la mise en abyme passe aussi par des effets de réduction et de spécularité.

Du kino tsirk au cirque des fascismes

L'un des personnages en PVR, manipulateur ostensible du cirque des crapauds et des caméléons, est associé au symbole de la croix gammée que renforce la bande-son avec ses chants guerriers nazis. La notion de manipulation visible, pour cet étrange spectacle de cirque en miniature, pourrait constituer le microcosme de celles exercées par le pouvoir, que dénonce le film et qui s'exercent au quotidien dans le monde réel. L'épisode est relayé par une nouvelle allusion au cirque dans la seconde partie du film, suscitant un effet de symétrie altérée. Il s'agit de la présentation d'un des personnages, incarnant la puissance matérielle, que l'Alchimiste, joué par Jodorowsky lui-même, invite à une quête de l'immortalité, à travers un voyage initiatique qui le mène à gravir la montagne sacrée. Il s'agit d'une figure féminine dont la séquence présente alternativement deux visages. Elle apparaît tout d'abord sous les traits d'un clown au nez rouge,

à la perruque flamboyante et au costume à paillettes. Elle est juchée sur le dos d'un éléphant, et accompagne une parade de cirque, rythmée par une musique entraînante. Dans un second temps, elle ôte sa souquenille puis, vêtue d'une stricte robe épaulée, fait visiter l'usine de jouets qu'elle dirige. Le clown représente la face attrayante du personnage destinée à séduire les enfants, et la femme d'affaires la face sombre, dépourvue de tout clinquant. Peu à peu, cette dernière dévoile son véritable objectif : les jouets qu'elle fabrique sont destinés à conditionner les enfants à la guerre. Les exemples d'ennemis ciblés par les jouets sont les Indiens du Mexique ou du Pérou. Ainsi, une démonstration de l'un d'eux montre une affiche représentant un Indien servant de cible à une version modernisée du jeu de massacre. L'Indien est reconnaissable à ses caractéristiques ethniques marquées : peau cuivrée, cheveux sombres et pommettes saillantes rappelant sans équivoque la promotion de la pureté de la race aryenne opérée par les nazis, pureté menacée par des races présentées comme inférieures, dont les caractéristiques se trouvaient détaillées.

Cette dénonciation opérée par Jodorowsky rappelle un petit film de propagande soviétique, dont le genre *kino tsirk* semble moins représenté que le *kino plakat* (ciné affiche) très prisé de la propagande soviétique. Ce petit film composé de trois actes courts montre un spectacle de cirque fortement théâtralisé, avec ouverture d'un rideau de scène, dont le monsieur Loyal est figuré par un Hitler bestial. Trois attractions, une par acte, sont présentées. Le film fait partie d'une série destinée à lutter contre l'impérialisme et le fascisme, et présente Hitler dans des situations clownesques. D'abord dresseur de chiens figurant Mussolini, Horthy et Antonescu, il leur jette un os et observe la façon dont ils se battent pour l'avoir, dans un restaurant nommé Nova Europa. Puis il rend visite à l'empereur Napoléon dans son tombeau pour lui soumettre ses projets de conquête. L'empereur arbore le célèbre chapeau, mais aussi un brassard à croix gammée. Répondant avec lassitude à ses questions, il finit par le saisir d'une main squelettique. Hitler, terrifié, s'enfuit. Au troisième acte, il devient jongleur et agite des torches enflammées au-dessus de barils de poudre étiquetés Hollande, Danemark... Il déclenche alors une explosion avant de refaire surface au milieu d'un tas de cendres, l'air piteux et le visage maculé. Le rideau tombe.

Ces films de propagande, à l'argument très simple, délivrent avec humour un message évident : Hitler est un histrion qui « fait son cirque ». Jodorowsky use de la même métaphore, mais il complexifie le propos et dénonce dans l'ensemble du film toutes les formes de pouvoir. La superposition de chants nazis à l'épisode des crapauds et des caméléons met peut-être en évidence la connexion entre les dictatures latinos américaines et le nazisme, certains criminels de guerre ayant trouvé refuge en Argentine et au Brésil. Au-delà de cette actualité encore prégnante, elle entend dénoncer quelle que soit l'époque toutes les formes de violence et de fascisme en mettant l'accent sur une forme de continuité historique.

Le cirque filme, lieu d'hybridation artistique

Cirque rêvé, cirque fantasmé

La dimension onirique du cirque au cinéma est souvent évoquée dans les films d'animation, comme si le cirque relevait d'un impossible fantasme, ou comme si le cinéma rêvait de l'objectifier, de le maîtriser, peut-être pour inverser leur relation, et minimiser l'héritage du cirque, en le réduisant aux dimensions d'un jouet. La fascination exercée par le cirque et sa dimension onirique se retrouve dans quelques œuvres de Soyuzmultfilm, les studios d'animation soviétiques, comme *The Old Stair*, ou *Le Chat et le clown*, mais elle était déjà présente chez Starevitch, dont la fantaisie privilégie les images oniriques qui lui permettent de se libérer pleinement. Ainsi, *Fétiche prestidigitateur*, comme *Fétiche mascotte*, adopte le déroulement d'un rêve. On assiste dans le film à une représentation nocturne. Le cirque est produit par le sommeil, généré, par le rêve d'une fillette qui se dédouble. Elle est à la fois la dormeuse et l'enfant photographiée qui conserve sa taille réduite et descend du cadre pour assister, spectatrice privilégiée, au spectacle de cirque donné par ses jouets, ceux-ci réintégrant immédiatement l'espace du cadre au moment où la dormeuse se réveille. L'instigateur est son chien en tissu, confectionné par sa mère, que le film précédent montrait s'aventurant jusqu'aux enfers pour rapporter l'orange destinée à guérir la fillette malade). Comme dans les songes, la dormeuse est spectatrice de sa vie imaginaire, et le personnage de Fétiche endosse de multiples rôles, masculins ou féminins, devenant tour à tour écuyère ou trapéziste, dresseur de fauves, monsieur Loyal, comme si le rôle de prestidigitateur les contenait tous.

Le rêve, dans l'œuvre, implique une multiplicité de transgressions. Celle du cadre, d'abord, dont la fillette s'évade pour gagner sa place de spectatrice, effet visuel que décline le cinéma depuis *Sherlock Junior*¹. Celle de la taille du corps que la magie du cinéma permet de grandir ou de rapetisser, comme le montre l'épisode du lion, qui grossit lorsqu'on le frappe et devient incontrôlable. Les caresses prodiguées par Fétiche lui font retrouver sa taille initiale et regagner le chapeau de magicien d'où il est issu.

Magie et fétiches

Le cinéma d'animation s'avère proche de l'animisme. Les travaux récents de Teresa Castro, qui reprend la réflexion initiée par Eisenstein, en témoignent. Il n'est pas anodin que Ladislav Starevitch ait fait le choix d'animer des poupées, qu'il nomme ciné-marionnettes. Leur histoire montre que dans diverses régions du monde, que ce soit en Europe, en Afrique ou en Asie, celles-ci s'avèrent intimement liées au sacré et trouvent

1. Film de Buster Keaton (1924).

une partie de leurs origines dans les cérémonies rituelles. Ainsi, la magie primitive s'avérait fondée sur l'analogie, et dans l'Égypte ancienne, les prêtres animaient des statues mobiles. Dans la Grèce antique, les marionnettes ont d'abord présenté un caractère sacré avant de rejoindre l'univers profane. En Asie du Sud-Est, les premières d'entre elles procédaient de croyances animistes et relevaient du culte des ancêtres. Au Japon, jusqu'au XII^e siècle, les montreurs de marionnettes ont été considérés comme des enchanteurs, investis de pouvoirs magiques. En Chine, les marionnettistes, artistes itinérants, bénéficiaient du prestige dont on entourait les magiciens. Est-ce un hasard si beaucoup de récits, y compris en Occident, et de films de Starevitch, raconte l'histoire de jouets ou de figurines qui s'animent la nuit ? *Le Roi et l'oiseau*, de Paul Grimaud, ne fait pas exception. Tous ces contes semblent dériver de croyances archaïques qui attribuent aux imitations de la figure humaine des capacités diverses. Si Ladislav Starevitch apparaît plus comme l'héritier d'une tradition européenne des marionnettes, et plus particulièrement celles qui viennent de Bohême, de Pologne ou de Russie, celles-ci, à travers la magie du cinéma, renvoient à une tradition archaïque issue du sacré, liée à la mort, aux esprits, à l'imitation de la vie qui fait du marionnettiste un passeur entre les morts et les vivants, intermédiaire entre les dieux (ou les esprits) et les hommes, investi de pouvoirs magiques, et en contact avec des forces bonnes ou mauvaises, qu'il s'efforce de contrôler. Un certain nombre de récits filmés par Starevitch renvoient à cette faculté des ciné-marionnettes et de leur manipulateur, quelquefois invisible, qui actionne la caméra.

Le nom de son personnage, Fétiche, ne paraît pas anodin. *Fétiche prestidigitateur* constitue le second volet d'une série qui s'est très tôt heurtée à la censure. Plus près de nous, le film d'animation de Michel Ocelot, *Kirikou et la sorcière* (1998), évoque la présence de fétiches dans un village africain. Mais depuis la décolonisation, la représentation de l'Afrique et de sa culture a considérablement changé. Que signifiait ce terme à l'époque où la série *Fétiche* a été tournée par Ladislav Starevitch ? Pourquoi devient-il le nom du protagoniste d'une série de films ? Reste-t-il, selon le principe du *nomen/omen*, quelques traces de la vraie nature des fétiches, dans ce personnage, exprimées par le choix d'une telle dénomination ?

Le nom du chien frappe par son originalité, ceux de Toby, Médor, Diane, Arlette et Flora s'avérant les plus communément utilisés à l'époque du film. Que signifie-t-il ? Le terme est passé du portugais au français en 1605. *Fetiço*, est un mot issu du latin *facticius* qui signifiait à l'origine : « artificiel ». La colonisation lui a conféré une acception particulière, en lui faisant désigner les objets de culte des peuples dits « primitifs » rencontrés au cours d'exploration. Par analogie, il a pris aussi le sens de superstition ou de pouvoir magique. Dans leurs pays d'origine, les fétiches sont soit désignés par ce terme, soit par leurs noms vernaculaires. Ces objets, constitués

de matériaux composites, mélange savant de matières, de textures et de formes, mais le plus souvent à base de bois et de terre, peuvent adopter des formes figuratives, hommes, femmes, animaux. Leurs qualités plastiques les apparentent à l'art de la statuaire, mais leur portée et leur visée vont bien au-delà de la pure émotion esthétique. Ils revêtent en effet un caractère sacré qui leur confère leur puissance. Le dispositif cérémoniel dans lequel ils interviennent met en présence un manipulateur, un objet, un ou des spectateurs, durant l'exercice d'un rituel.

Si l'on déplaçait ce dispositif dans le domaine profane, on pourrait retrouver un manipulateur, le marionnettiste, un objet, la marionnette, des spectateurs, et un avatar de la cérémonie, le spectacle. Dans le cas de théâtre de marionnettes filmé, la figure du manipulateur serait redoublée par celle du cameraman, et si l'on se réfère à Starevitch, on constate qu'il joue à la fois le rôle du créateur/manipulateur de marionnettes et celui du filmeur. Le cinéma constitue lui aussi, comme l'a montré Edgar Morin, une forme de magie. On peut se demander si le nom du personnage s'avère totalement anodin, ou si l'on ne trouve pas, dès le premier film de la série, des indices qui constitueraient les traces, les rémanences d'une pensée animiste, dont l'Afrique n'a pas l'exclusivité¹. En ce qui concerne le titre du film, il n'est pas indifférent que, dans la version censurée, l'appellation Fétiche soit associée au terme de mascotte, qui renvoie également au champ sémantique de la sorcellerie, une acception un peu oubliée en français. Le redoublement du nom du petit chien crée un effet de sur signification. Qu'est-ce qu'une mascotte ? Emprunt tardif (1867) au provençal *mascolo*, désignant l'envoûtement, le sortilège, l'ensorcellement au jeu, et lui-même dérivé de *masco*, qui a donné masque, c'est-à-dire sorcière, magicienne. La signification originelle s'est affaiblie en se vulgarisant, lorsque l'opéra-comique d'Edmond Audran intitulée La mascotte² l'a popularisée en lui faisant qualifier un animal, une personne ou un objet porte-bonheur, la privant de ses connotations sulfureuses.

L'atmosphère du premier Fétiche disparaît du second *opus*, mais le motif d'une animation nocturne de jouets, même légitimé par le rêve, renvoie à la question de l'animé et de l'inanimé et, plus généralement, spécularise l'animation dans les films, dont la plupart relèvent du *stop motion*. Calder, en créant ses mobiles, héritiers des figurines du *Petit cirque*, a redonné vie à des objets qu'un simple souffle d'air pouvait désormais animer. À travers ces cirques objets filmés par le cinéma, c'est toute la question de l'art et de la vie et de l'animation face à la prise de vue réelle (les deux étant souvent associées dans les films) qui se pose.

1. Les photographies d'Agnès Pataux, dont certaines ont été exposées récemment au musée Fabre, restituent le caractère à la fois inquiétant et fascinant du fétiche.

2. Créée en 1880, avec un livret de Henri Chivot et Alfred Duru.

Certains de ces petits cirques permettent de recréer la dimension poétique et magique du cinéma. L'usage du *stop motion* nous renvoie à Méliès. L'animation de poupées, ciné- marionnettes, pour reprendre le terme de Starevitch, ou figurines sans fils, permet l'invention d'une nouvelle forme de magie initiée par la caméra, qui rejoint parfois des formes archaïques et terrifiantes, du moins perçues comme telles. Une anecdote permet de mesurer cet impact dans les consciences : d'anciens locaux ayant appartenu à des studios d'animation russes ont été récemment restitués à l'Église orthodoxe. Or celle-ci s'est empressée de détruire le fonds de poupées et de figurines qui y avait été entreposé, certains religieux les associant encore à des objets de sorcellerie.

Conclusion

À des époques différentes, il arriva à des cirques miniatures d'investir le cinéma. Objets magiques ou poétiques, ils contribuèrent à renforcer le lien tissé entre ces deux univers en leur ouvrant de nouvelles voies. Vecteurs d'intermédialité, ils jouèrent un rôle essentiel dans la création, à la fois comme maquettes, du fait de leur petite taille, et comme creusets où se côtoient des arts différents. Ceux de Calder ou de Starewitch, dont les marionnettes ont été conservées acquièrent, par leur matérialité, le statut d'objets d'art, au même titre que les marionnettes de Paul Klee ou la couverture en patchwork réalisée par Sonia Delaunay pour son enfant. Ils permettent d'inventer, de dire le monde autrement, de dénoncer aussi, comme le fait Jodorowsky, dans un spectacle insolite qui met son film en abyme. Le terme cirque, pourvu de connotations tant positives que négatives, revêt des significations qui tirent le film tantôt vers la distraction, tantôt vers le jeu des formes, tantôt enfin vers la remise en question du monde qu'il désigne. Son statut d'objet et de miniature, avec la stylisation que permet le film d'animation, incite le spectateur à aller chercher ce qui se trouve au-delà des apparences.

Féerie sociale et identité artistique : la portée symbolique et culturelle du cirque dans *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi

Adrien VALGALIER

Sorti en France le 27 octobre 1976 dans les salles de première exclusivité, *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi rassemble plus de cinq millions de spectateurs au cours de son exploitation et marque le retour de Louis de Funès sur le devant de la scène après l'arrêt de sa carrière suite à ses deux infarctus subis l'année précédente. L'argument scénaristique du film se déploie autour de deux conflits : Charles Duchemin (Louis de Funès), critique culinaire intransigeant et directeur d'un guide gastronomique renommé, s'apprête à prendre sa retraite et entend léguer les rênes de l'entreprise à son fils Gérard (Coluche). Mais celui-ci ne manifeste aucun enthousiasme pour cette succession. Aux grands restaurants, il préfère les arts de la piste et s'investit dans un modeste cirque niché en banlieue parisienne, qu'il parvient à financer grâce à la fortune familiale. En secret de son père, il retrouve sa troupe tous les soirs pour animer un numéro où il joue les Augustes. Le deuxième enjeu du film concerne la rivalité qui oppose Charles Duchemin à Jacques Tricatel (Julien Guiomar). Ce PDG avide et ambitieux, à la tête d'une chaîne de restaurants autoroutiers servant une nourriture de piètre qualité, projette d'étendre son empire industriel en rachetant des établissements distingués par Charles Duchemin dans son guide. Le célèbre critique est ainsi confronté à une double menace : il risque de ne pas avoir de successeur pour défendre sa vision de la gastronomie française et, en conséquence, de laisser le champ libre à l'uniformisation alimentaire proposée par Tricatel¹.

1. Sur la dimension imaginaire, culturelle et identitaire apportée à la gastronomie dans ce film, nous renvoyons à notre article : VALGALIER Adrien, « Mythologies culinaires : défense et illustration de la gastronomie française traditionnelle dans *L'Aile ou la Cuisse* (1976) de Claude Zidi », *Le Pardaillan*, n° 5, 2018, p. 107-116.

Lors de la sortie en salles de *L'Aile ou la Cuisse*, la presse détaille longuement ce regard critique porté sur l'industrialisation alimentaire¹. Elle commente également la performance de Louis de Funès et le duo que la star comique forme avec Coluche. Elle laisse de côté cependant la partie circassienne du film, décrite hâtivement. Ces moments du film sont diversement considérés selon les articles². C'est pourtant au cirque que se joue l'une des scènes majeures du film : la découverte par Charles Duchemin de la double-vie de Gérard. Alors que le gastronome examine quelques restaurants en province avec son fils, il apprend par l'intermédiaire de Tricatel que si Gérard s'absente quelques instants chaque soir au moment du repas, c'est pour faire son numéro de clown avec sa troupe de cirque, qui le suit à chaque étape de sa tournée gastronomique. Surpris par cette nouvelle, Charles Duchemin entend vérifier par lui-même cette information. Il suit alors Gérard lorsque celui-ci s'éclipse d'un dîner et parvient jusqu'au chapiteau d'un cirque sous lequel son fils vient de s'engouffrer. Par un concours de circonstances, l'éminent critique culinaire se retrouve à participer au numéro de son fils. Il est enduit de mousse à raser sur toute la tête puis Gérard, en habits de scène, se précipite sur la piste et lui jette au visage un grand seau rempli d'eau. Gérard (Coluche) reste abasourdi lorsqu'il découvre que le participant du sketch est son père. Charles Duchemin (alias Louis De Funès) dit alors à son fils toute sa déception de le trouver dans un emploi pareil.

Les scènes de cirque dans *L'Aile ou la Cuisse* ne cherchent pas à investir en profondeur un milieu, à documenter une réalité ou à réinventer l'univers de la piste. Elles restent secondaires dans l'économie narrative du film. Le rôle de Coluche ne cerne pas une condition spécifique d'artiste et ne constitue guère un jalon marquant et emblématique au sein des représentations de clowns au cinéma³. Cependant, cet aspect circassien n'est

1. La figure de Jacques Tricatel s'inspire de Jacques Borel, industriel notoire dans les années 1960-1970, spécialisé dans la restauration rapide. Promoteur d'une cuisine « toute simple » et « moderne » selon *Jacques Borel Magazine*, il approvisionne de nombreuses cantines d'entreprise et restaurants en bordure d'autoroute. Au cours de ces décennies, il devient le symbole d'une cuisine bon marché, mais fade et artificielle.

2. Si certains critiques apprécient l'émotion qui se dégage de ce moment (« Il y a même entre de Funès et Coluche, à l'instant le plus inattendu, au cirque, une scène d'émotion contenue [...] », CHAZAL Robert, *France-Soir*, 29 octobre 1976 ; « Curieusement, cette séquence burlesque constitue le seul moment d'émotion du film. », TASSART Maurice, *Carrefour*, 8 novembre 1976), d'autres trouvent plus généralement les scènes de cirque moins inspirées que le reste (« [...] la scène classique de cirque, qui revient souvent, avec Coluche en clown et une victime barbouillée de savon, m'a semblé plus faible. », MOHRT Michel, *Le Figaro*, 29 octobre 1976 ; « Les scènes de cirque sont fastidieuses. », *Le Monde*, 1^{er} novembre 1976).

3. C'est pour cette raison que Paul Adrian, dans son ouvrage pionnier sur les liens entre cirque et cinéma, ne retient pas le film de Claude Zidi — avec d'autres — dans ses développements sur les représentations du clown à l'écran : « Ce furent et ce sont là images surprenantes qui peuvent, à l'occasion, alimenter l'iconographie clownesque mais bien que

pas à négliger car il permet de soutenir et de renforcer deux caractéristiques majeures de *L'Aile ou la Cuisse*. Il s'intègre dans un discours déplorant la perte d'un monde authentique, populaire, sans distinction sociale tout en dessinant les spécificités d'une génération montante de comiques dans le cinéma français. Le cirque est donc employé pour ce qu'il connote et travaille ici à autre chose que lui-même. Mis en confrontation avec l'art gastronomique et l'industrialisation alimentaire, il participe à la restauration d'un univers sans artifice. Rapproché de ce café-théâtre alors en vogue dans les années 1970 (dont est issu Coluche) et qui participe au renouveau du cinéma comique français, il donne une identité artistique à ce mouvement. Bien loin de renouveler l'iconographique circassienne et clownesque, *L'Aile ou la Cuisse* témoigne davantage d'un imaginaire social et culturel fort développé autour du cirque.

Un univers archaïque et enchanté dans la France post-Trente Glorieuses

Au moment de la sortie du film de Claude Zidi en 1976, le cirque traditionnel est en perte de vitesse. Concurrencé par la télévision et les nouvelles formes de loisir, il traverse une crise importante depuis les années 1960. Les décennies 1960-1970 sont marquées par la fermeture de plusieurs grands cirques, qui étaient pourtant de véritables institutions. En 1963, Jérôme Médrano donne sa dernière représentation dans son établissement. Repris brièvement par la famille Bouglione, le lieu ferme définitivement ses portes en 1971, avant d'être détruit en 1973. En 1967, Mustapha Amar, trop âgé, choisit de se retirer, mais les repreneurs de son cirque accumulent les erreurs de gestion, entraînant sa fermeture six ans plus tard. L'arrêt du cirque Pinder est évité de justesse à la fin de la saison 1971 grâce au rachat de l'enseigne par Jean Richard. Au cours des années 1970, quelques structures importantes (Jean Richard, Alexis Grüss) tirent leur épingle du jeu, mais restent sur la corde raide, et le Cirque Jean Richard fera faillite en 1978. Les entreprises de taille moyenne quant à elles périssent inéluctablement depuis les années 1950.

Dans cette période délicate, le monde du cirque tente de se restructurer et de se rénover. Deux écoles sont créées en 1974 (L'École au Carré et L'École nationale d'Annie Fratellini et Pierre Étaix) dont la mission est de former une nouvelle génération d'artistes. L'État met progressivement en place une politique culturelle autour du cirque. Intégré au ministère des

le thème de ce livre soit "Le cinéma au cirque, le cirque au cinéma" ; il m'a fallu faire la différence entre une silhouette et un rôle. », *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, PAUL Adrian, « L'Encyclopédie du cirque », 1984, p. 85-86.

Affaires culturelles en 1979 (auparavant rattaché au ministère de l'Agriculture), le cirque est doté d'un fonds de soutien et de modernisation la même année. Le spectacle circassien cherche un nouveau souffle. Bientôt, un « nouveau cirque » émerge. Dans la foulée des idéaux de Mai 68, un certain nombre d'artistes cherchent dans les avant-gardes et la subversion du fonctionnement traditionnel du cirque un rajeunissement de leur art. Leur approche du cirque ne se caractérise plus autant par la monstration de prouesses physiques ou l'enchaînement balisé de numéros immuables, mais par la recherche d'une « écriture circassienne¹ » où l'intention préside à la performance².

Pourtant, paradoxalement, dans cette phase de transition, le cirque tend, au sein de l'imaginaire social, à se figer dans des images stéréotypées et archaïques. Une étude publiée par le Ministère de la Culture en 1982 portant sur « l'image du cirque » laisse en effet transparaître chez les personnes interrogées que la perception traditionnelle du cirque reste vivace. Dans *Le Cirque classique, un spectacle actuel*, Sylvestre Barre-Meinzer analyse longuement cette enquête qu'il compare aux conclusions d'une seconde étude ministérielle menée une dizaine d'années plus tard par Jean-Michel Guy. L'auteur dégage de ces deux travaux une vision bienveillante, mais classique et passéiste du cirque chez les Français. Ce spectacle, sorte de reliquat du monde de l'enfance, est certes porteur de valeurs morales authentiques (travail, famille), mais il n'est plus guère que le reflet d'un monde marginal. Dégagé de toute réalité, il est devenu un objet symbolique :

Le milieu du cirque, l'événement du spectacle ou le circassien apparaissent chez les créateurs ou chez les spectateurs comme des sortes d'icônes, de types symboliques privés de leur substance originale et de leur vie. Le cirque est devenu une sorte d'objet symbolique fabriqué par notre « encyclopédie personnelle » — pour reprendre Umberto Eco — phénomène qui est propre à toute activité de fétichisation. On peut supposer que le cirque est devenu cet « objet symbolique » à partir du moment où l'afflux d'images et de références de cirque est venu suppléer la perception directe de l'individu face au genre³.

C'est clairement à cette valeur symbolique que se rattache l'image du cirque dans *L'Aile ou la Cuisse*. Ce spectacle s'affirme comme un contre-

1. MALEVAL Martine, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », 2010, p. 283.

2. « Ainsi, le circassien ne limite plus sa prestation à un faire ; il l'élabore dans l'optique d'un dire. Pour cela, il va se détourner, se dérouter de son objectif initial. L'intention va le conduire au-delà de la simple exhibition d'actes de courage, de force ou d'habileté ; elle va le pousser à ne pas se contenter de mettre les spectateurs aux prises avec leurs propres émotions. Puisqu'il dit, même en silence, même sans histoire, l'artiste de cirque affirme la volonté de rester maître de ce dire, comme il est maître de son faire. », *ibid.*, p. 276.

3. BARRE-MEINZER Sylvestre, *Le Cirque classique, un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 120.

poids face à un monde moderne, sophistiqué et désindividualisant. Pour renforcer cet aspect, le cirque est mis en opposition avec le milieu affecté et prétentieux des grands restaurants (représenté par Charles Duchemin) et l'univers technologique et sans âme de l'industrie (incarné par Tricatel). Destinés à un public bourgeois et privilégié, les établissements gastronomiques visités par le célèbre critique se distinguent par leur décoration luxueuse et une certaine harmonie colorimétrique. Dans une ambiance feutrée, les clients dînent dans un entre-soi. Au cirque, loin de la solennité et des formalités des belles tables, les comportements sont moins retenus. Face à un spectacle cacophonique où le kitsch est de rigueur, l'audience, majoritairement composée d'enfants, s'esclaffe devant les pitreries des clowns. Le cirque répond ici à cette approche festive du spectacle populaire décrite par Pierre Bourdieu¹ et devient un espace d'inclusion sociale où sont conviées les couches les plus modestes de la société (le cirque de Gérard est situé dans une banlieue parisienne). Le cirque est également perçu comme un lieu d'authenticité face aux laboratoires alimentaires de Tricatel qui menacent de déverser une nourriture frelatée et insipide sur la France entière. Les décors et les accessoires du spectacle proposé par la troupe de Gérard sont certes imparfaits, rustiques, récupérés, fabriqués en carton-pâte, mais ils laissent sentir la main de l'homme et la débrouillardise matérielle.

Tout en édifiant sa représentation autour du faux et du postiche, le cirque dans *L'Aile ou la Cuisse* est un univers sans artifice social ni technologique. Il incarne un monde en voie d'archaïsation, qui décline face aux avancées technologiques de la France d'après les Trente Glorieuses, mais qui ne cesse de constituer un point de repère solide et un idéal social. Il

1. « Tout se passe comme si le public populaire appréhendait confusément ce qui est impliqué dans le fait de mettre en forme, de mettre des formes, dans l'art comme dans la vie, c'est-à-dire une sorte de censure du contenu expressif, celui qui explose dans l'expressivité du parler populaire et, du même coup, une mise à distance, inhérente à la froideur calculée de toute recherche formelle, un refus de communiquer caché au cœur de la communication même, dans un art qui dérobe et refuse ce qu'il semble livrer aussi bien que dans la politesse bourgeoise dont l'impeccable formalisme est une permanente mise en garde contre la tentation de la familiarité. À l'inverse, le spectacle populaire est celui qui procure, inséparablement, la participation individuelle du spectateur au spectacle et la participation collective à la fête dont le spectacle est l'occasion : en effet, si le cirque ou le mélodrame de boulevard [...] sont plus "populaires" que des spectacles comme la danse ou le théâtre, ce n'est pas seulement parce que, moins formalisés (comme le montre par exemple la comparaison entre l'acrobatie et la danse) et moins euphémisés, ils offrent des satisfactions plus directes, plus immédiates. C'est aussi que, par les manifestations collectives qu'ils suscitent et par le déploiement de fastes spectaculaires qu'ils offrent [...], féérie des décors, éclat des costumes, entrain de la musique, vivacité de l'action, ardeur des acteurs, ils donnent satisfaction [...] au goût et au sens de la fête, du franc-parler et de la franche rigolade, qui libèrent en mettant le monde social cul par-dessus tête, en renversant les conventions et les convenances. », BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979, p. 35-36.

réinscrit dans le présent un passé enchanté, sans machines, exotique mais familier, où sont abolies les frontières sociologiques. Univers démodé qui ne se conforme pas au monde contemporain en passe de tomber en désuétude au moment de la sortie du film, le cirque devient le lieu de sauvegarde d'une féerie sociale dans une époque aseptisée¹.

Cirque et café-théâtre : une synergie artistique

En dépit de cette vision nostalgique et embellie, le cirque dans le film de Claude Zidi trouve des résonances avec l'actualité artistique de l'époque et devient une passerelle vers des formes émergentes de comique. Un parallèle est établi entre la troupe de Gérard et la génération montante issue du café-théâtre. Cette forme de spectacle a le vent en poupe dans les années 1970. Elle s'incarne avant tout dans un lieu : un débit de boisson où des comédiens, souvent débutants et inconnus, jouent de courtes pièces à quelques centimètres des clients. Le premier établissement de ce genre est le Royal, ouvert à Paris en 1966. Proche du music-hall, le café-théâtre naît de la volonté de retrouver une certaine spontanéité au théâtre, loin de la solennité de la Comédie Française et du caractère bourgeois et parfois empesé des salles des grands boulevards parisiens. Ce spectacle « libéré » s'accompagne toutefois de certaines contraintes :

[...] de jeu (exiguïté du plateau, pauvreté des moyens techniques, limitation du nombre d'acteurs) ; de représentation (limitation du public, nécessité d'une rotation rapide des pièces) et d'exploitation économique (jouant hors des circuits commerciaux et des garanties syndicales, les comédiens sont soumis à la loi d'airain des propriétaires des lieux²).

Mais ces difficultés entraînent de nouvelles pratiques de jeu et d'écriture, allant vers un ton plus incisif et provocateur³. La formule des cafés-

1. Pour Sylvestre Barre-Meinzer, la traditionalisation d'une activité intervient lorsque celle-ci permet de compenser un manque ou de matérialiser un désir au sein d'une société : « [...] la transformation d'un objet réel en "objet symbolique", la transformation d'une activité vivante en activité "traditionnelle" (activité que l'on énonce alors comme telle), semble être le symptôme d'un vieillissement, d'une perte de vitalité de l'objet, en même temps que cela révèle en miroir un processus de fétichisation exprimant un besoin de la part de la société de trouver et de fabriquer un support prêt à recevoir, à combler ou à incarner un désir, un manque, une image, un symbole, quelque chose qui exista jadis et dont on ne veut pas accepter la perte entière et irrémédiable. », BARRE-MEINZER Sylvestre, *Le Cirque classique, un spectacle actuel*, op. cit., p. 122.

2. CORVIN Michel, « Le café-théâtre », dans CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 (1991), p. 243.

3. « De fait un langage théâtral nouveau va naître de ce nouveau rapport d'espace : travail du corps et de la voix, écriture de textes tout en nerfs et en muscle (de ce fait, retour de fortune de la pièce en un acte), choix d'un ton gouailleur, insolent, refus de tous les tabous (sexuels notamment). [...] Le public de café-théâtre, plus mêlé et plus neuf que celui des

théâtres prend, et de nombreux établissements ouvrent à Paris et dans les grandes villes de province. Des comédiens s'y révèlent, les journaux vantent l'aspect novateur du dispositif, le public se presse à ces spectacles à la tonalité irrévérencieuse¹ où le rapport entre la scène et la salle est bouleversé. Si l'effet de mode est de courte durée (ces lieux périlissent à partir des années 1980, essorés par des spectacles mal gérés, à la qualité médiocre), les cafés-théâtres ont lancé de nombreux acteurs qui connaîtront par la suite un large succès au cinéma, particulièrement dans des comédies. Patrick Dewaere, Miou-Miou, Gérard Depardieu, Henri Guybet sont passés par le Café de la Gare. Autour du Splendid s'est formé l'un des plus célèbres collectifs d'acteurs du cinéma français (Christian Clavier, Marie-Anne Chazel, Thierry Lhermitte, Josiane Balasko, Michel Blanc, Gérard Jugnot, Bruno Moynot). Lors de leur passage au grand écran, ils apportent avec eux un jeu et un phrasé plus relâchés et plus naturels, plus impertinents aussi.

Coluche est l'un des plus éminents représentants du café-théâtre. Il s'est formé dans ces établissements avant de percer dans le *one-man-show* au début des années 1970. Ce passé rejaillit très clairement dans *L'Aile ou la Cuisse*. Le cirque de Gérard se nomme le Café Circus et son personnel artistique est incarné à l'écran par des acteurs passés par les mêmes scènes que Coluche (Marie-Anne Chazel, Gérard Lanvin et Martin Lamotte apparaissent en figurants). Le fonctionnement de l'établissement se rapproche du mode d'organisation des troupes de café-théâtre. Celles-ci se distinguent par une large porosité entre les postes. En plus de son rôle dans la pièce, un comédien peut avoir à gérer la mise en scène, la régie, la fabrication des décors, la billetterie, les costumes ou encore l'éclairage. Ce fonctionnement communautaire des cafés-théâtres est adopté par le « nouveau cirque » du film de Claude Zidi dont la gestion est également collective, chaque artiste participant à la conception du spectacle².

Une telle analogie entre le cirque et le café-théâtre porte évidemment à conséquences. Par cette comparaison, le cirque redevient une forme de

autres théâtres, plus curieux de tout et sans idée préconçue à l'égard du théâtre, attend qu'on l'amuse et qu'on réussisse, par des moyens rapidement efficaces (ceux du Boulevard en bonne partie), à capter son attention. », *ibid.*, p. 243-244.

1. « C'est évident, le côté irrévérencieux, impertinent de certains spectacles, auquel s'ajoute parfois une réelle verdeur de langage, ne manque pas de faire les délices de certains auditeurs, qui, eux, ne vont jamais au théâtre, et peuvent ainsi goûter à bon compte au frisson d'un encaissement léger mais délicieux. », MERLE Pierre, *Le Café-théâtre*, PUF, « Que sais-je ? », 1985, p. 43.

2. « Engendré par des artistes issus des révolutions culturelles de Mai 68, il est un phénomène singulier car il est le fruit tout à la fois d'un idéal de vie et d'un idéal artistique. Les fondateurs du nouveau cirque associent la création scénique à l'errance et au travail en communauté (indifférenciation des postes de comédiens et de techniciens, soumission des individualités au projet collectif). », GARCIA Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, La Dispute, 2011, p. 9-10.

spectacle populaire, modeste dans ses moyens, un lieu sans hiérarchie ni convenance, où l'on recherche moins la performance physique qu'une certaine impertinence. L'unique numéro du spectacle du Café Circus montré à l'écran est l'entrée clownesque dite du barbier, où un vieil homme, choisi dans le public par un éléphant en carton-pâte, est ridiculisé en étant recouvert de mousse à raser. Gérard intervient aussitôt en geignant et en demandant de tout arrêter, persuadé que le spectateur en question est en fait le Président de la République. Le clown quitte aussitôt la scène lorsqu'il se rend compte de son erreur après avoir aspergé d'eau la malheureuse victime. Ce pied-de-nez léger à l'autorité renoue avec la tradition carnavalesque décrite par Mikhaïl Bakhtine¹. Il est aussi un rappel de l'humour irrévérencieux de Coluche, régulièrement insolent avec l'autorité dans ses *one-man-shows*. La figure du clown — plus exactement celle de l'Auguste —, à laquelle Coluche s'est identifié en maquillant son nez de rouge pour ses spectacles, renoue ouvertement avec sa dimension contestataire².

Par cette filiation avec le cirque, un cousinage se forme entre le café-théâtre et la pratique clownesque. Si les postiches et les accessoires tiennent une place centrale dans cet art de la piste, celui-ci se définit avant tout par un état d'esprit, une énergie particulière, une expression corporelle singulière³. De même, le café-théâtre ne se distingue pas tant par la construction et l'originalité de ses pièces — qui empruntent largement aux ressorts du Boulevard — que par une vigueur collective, un enthousiasme parfois naïf, un rythme, une diction venue de la rue. Une scène de *L'Aile ou la Cuisse*, sorte de manifeste artistique, illustre cette prédominance de l'intention sur la mécanique. Après que Gérard a découvert avec effarement que la victime de son numéro était son propre père, ce dernier demande dédaigneusement s'il est vrai que les histoires de tartes à la crème plaisent encore au public. Avec conviction, Gérard répond que

1. BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Robel Andrée, Paris, Gallimard, 1970 [1965 pour l'édition originale russe].

2. « Le clown incarne les caractères d'une créature fantastique qui exprime l'aspect irrationnel de l'homme, la composante de l'instinct, ce quelque chose de rebelle et de contestataire contre l'ordre supérieur qui est en chacun de nous. C'est une caricature de l'homme dans ses aspects d'animal et d'enfant, de moqué et de moqueur. Le clown est un miroir dans lequel l'homme voit son image grotesque, déformée et comique. », FELLINI Federico, « Un voyage dans l'ombre », *Les Propos de Fellini*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1993 [1980], p. 142 (cité dans BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Le clown au cinéma : pour une typologie des personnages », dans VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le clown : rire et/ou dérision ?*, PUR, « Le Spectaculaire », 1999, p. 176.

3. « Il ne s'agit plus d'être clown par nécessité ou par respect d'une tradition : le public, comme cela a toujours été, attend que les clowns le fassent rire — et rien d'autre. Et le rire ne s'obtient pas en mettant un faux nez et une perruque tournante : c'est un art difficile, qui demande une personnalité (qui n'est pas donnée à tout le monde), une longue pratique et de l'imagination. », JANDO Dominique, *Histoire mondiale du cirque*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977, p. 180.

oui. Méprisant, Charles Duchemin fait alors mine de vouloir le vérifier en lui jetant un sceau de mousse à raser au visage. Mais le public reste silencieux. Gérard profite de ce revers pour faire entendre à son père que, peut-être, il n'avait pas envie de les faire rire. Refusant son échec, Charles Duchemin s'emporte, mais son fils maintient que l'envie est un préalable au bon fonctionnement de tout effet comique. Au cirque comme au café-théâtre, les tartes à la crème, les numéros et les pièces ne sont pas drôles en eux-mêmes, mais le deviennent grâce à la volonté et à la générosité des comédiens.

Même faiblement présentes à l'écran, les séquences de cirque dans *L'Aile ou la Cuisse* sont fortement porteuses de sens. Face aux jeux de la distinction sociale et au machinisme, le cirque est le lieu d'une authenticité retrouvée, un îlot de résistance utopique où l'harmonie sociale est préservée. Cette vision partiellement déconnectée du réel, regardant vers un passé idéalisé, reste cependant sensible aux inflexions artistiques des années soixante-dix. La confluence entre le cirque et le café-théâtre redonne une certaine vitalité au spectacle forain en même temps qu'elle permet à cette génération de comédiens issue des planches des bistrots de s'inscrire, avec quelques différences, dans la filiation de l'art clownesque.

L'image du cirque dans *L'Aile ou la Cuisse* est ainsi paradoxale : elle cristallise le caractère désuet, voire sclérosé de la tradition circassienne tout en l'ouvrant à l'actualité artistique contemporaine. Le cirque a ainsi une double vertu dans le film de Claude Zidi : il réitère un monde archaïque mais authentique face à une époque changeante et instable tout en posant un regard extrêmement positif et bienveillant sur la nouvelle garde comique.

Bibliographie

- ADRIAN Paul, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris, Paul ADRIAN, « L'Encyclopédie du cirque », 1984.
- AIT OUALI Nasserline, *Coluche : politique et comique*, Tizi Ouzou (Algérie), L'Odyssée, 2016.
- BARRÉ-MEINZER Sylvestre, *Le Cirque classique, un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Le clown au cinéma : pour une typologie des personnages », in Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Le clown : rire et/ou dérision ?*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 1999, p. 169-178.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

- CASSATI Sandro, *Coluche : du rire aux larmes*, Bernay, City, 2011.
- CHAPEAU Vincent, *Claude Zidi en toute discrétion*, Paris, Hors Collection, 2019.
- CORVIN Michel, « Le café-théâtre », in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 [1991].
- DA COSTA Bernard, *Histoire du café-théâtre*, Paris, Buchet/Chastel, 1978.
- DECOSTER Thibault, *Le Cinéma de Claude Zidi, La Madeleine*, LettMotif, 2019.
- DICALE Bertrand, *Louis de Funès. Grimaces et gloire*, Paris, Grasset, 2009.
- GARCIA Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, La Dispute, 2011.
- JANDO Dominique, *Histoire mondiale du cirque*, Jean-Pierre Delarge, 1977.
- MALEVAL Martine, *L'Émergence du nouveau cirque (1968-1998)*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », 2010.
- MERLE Pierre, *Le Café-théâtre*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1985.
- SALAMÉRO Émilie, « Politiques publiques du cirque. Reconnaissance artistique et segmentation d'une profession (1978-1993) », *Politix*, n° 121, 2018, p. 217-237.
- THÉTARD Henry, *La Merveilleuse Histoire du cirque*, Paris, Julliard, 1978.

Pierre Richard, le clown et le politique

Laurent LEFORESTIER

En 1945, Tristan Rémy achevait son livre sur les clowns par quelques remarques qui méritent d'être reprises aujourd'hui :

(...) les fils des augustes, les excentriques, ne trouvant pas la piste assez grande pour eux, s'en sont allés à la conquête de ce monde immense, le cinéma. Où qu'ils paraissent, ils ne pourront jamais renier leur origine. On reconnaîtra toujours le clown dans ses enfants¹.

Ce faisant, il ouvrait un champ de réflexion, qui paraît aujourd'hui encore assez peu exploré. On s'est en effet surtout intéressé à la représentation du cirque et des clowns au cinéma, pointant parfois à juste titre combien cette figuration a pu poser problème — comme le suggère la remarque lumineuse de Francis Ramirez au sujet de James Stewart dans *Sous le plus grand chapiteau du monde* :

(...) Patoche ne parvient jamais à faire oublier l'acteur qui porte son masque, et reste un grimage outrancier, une simple velléité de représentation. (...) Ce pauvre Patoche n'existe pas ; il butte contre l'obstacle invincible du faire semblant² (...).

Cette contribution souhaiterait en un sens inverser la réflexion et, comme nous y engageait Tristan Rémy, à reconnaître le clown qui se cache parfois derrière le personnage de cinéma, et en particulier, ici, celui de Pierre Richard dans les films qu'il a lui-même mis en scène : repérer le masque de Patoche — ou peut-être d'ailleurs de potache — derrière celui de l'individu anonyme, presque quelconque, que Pierre Richard arbore le plus souvent.

1. RÉMY Tristan, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002 (1945), p. 466-467.

2. RAMIREZ Francis, « Yoyo ou l'amour du cirque », *Les Arts de la piste*, n° 35, juin 2005, p. 36.

Mais ce programme n'aurait qu'un intérêt limité s'il s'en tenait au simple repérage. Il s'agira donc plus encore de s'interroger sur les fonctions de cette « clownté », cet « être clown » non exhibé, qui tient plus du comportement que de l'apparence. Il me semble que cette « clownté » est la condition même autant que le support privilégié du discours sur le politique, et non sur la politique, qui structure certains films de Pierre Richard. Nous nous arrêterons en particulier sur trois d'entre eux qu'il a lui-même réalisés au début de sa carrière : *Le Distrait* (1970), *Les Malheurs d'Alfred* (1972) et *Je sais rien, mais je dirai tout* (1973), films reposant en effet sur une véritable dialectique entre clownté et politique, au sein d'une interrelation strictement égalitaire.

Or ce fonctionnement dialectique s'estompe dans les films suivants, *Je suis timide mais je me soigne* (1978), *C'est pas moi, c'est lui* (1979), *On peut toujours rêver* (1991) et enfin, plus tard encore, *Droit dans le mur* (1997). Cet effacement vient sans doute de ce que la référence aux clowns s'y montre plus explicite : Pierre Richard se retrouve grimé en une sorte d'Auguste, alors même qu'il joue Cyrano (*Droit dans le mur*), ou se rigidifie au contraire en clown blanc, notamment lorsqu'il incarne le personnage de « L'Empereur » au début de *On peut toujours rêver*¹. Mais, plus encore, il y joue systématiquement en duo, tantôt avec une sorte de clown blanc, tantôt avec un d'auguste, ne cessant de se livrer à des variations sur des entrées clownesques célèbres : par exemple, celle des assiettes cassées ou encore celle du miroir brisé dans *Je suis timide mais je me soigne*. Cette dernière entrée est toutefois presque réinventée dans le film, puisque l'impression de reflet ne relève plus de la présence d'un miroir mais de la gestualité « fortuitement » symétrique de deux énergumènes (Pierre Richard et Aldo Maccione) assis côte à côte dans un restaurant, face à un camionneur (Jacques Fabbri) que leur comportement perturbe gravement. Les deux amis font alternativement les mêmes gestes que lui (desserrer sa montre, s'essuyer la bouche avec une serviette, etc.), ce qui le déstabilise et l'entraîne, dans un crescendo d'incompréhension, à ne plus maîtriser ses propres réactions (trop de sel versé dans les pâtes, le plat de pâtes renversé sur la tête alors qu'il est à quatre pattes sur la table, etc.). Le routier, qui a bien conscience ici de ne pas être face à un simple reflet puisqu'ils sont deux et qu'il n'y a aucun miroir, est sur le point d'en perdre la tête.

Mais, d'autre part, si les quatre derniers films cités se distinguent des trois premiers, c'est aussi parce que le discours politique s'y efface, basculant dans un arrière-plan lointain. Certes, il ne disparaît jamais totalement, mais n'intervient guère que par surcroît, s'ajoutant le plus souvent *in fine* : ainsi Pierre Renaud découvre-t-il à la fin de *Je suis timide mais je me soigne*

1. Pierre Richard dit d'ailleurs au sujet de son tandem avec Smaïn dans ce film : « (...) cette fois j'étais le clown blanc, et lui l'auguste » (RICHARD Pierre et IMBERT Jérémie, *Je sais rien mais je dirai tout*, Paris, Flammarion, 2015, p. 250).

que la jeune femme qu'il convoite n'est pas richissime mais qu'elle est juste une petite vendeuse, gagnante d'un concours lancé par une marque de pâtes. Appartenant à la même classe sociale que lui, il n'a donc plus de raison d'être intimidé, ni de rêver d'une émancipation hors d'atteinte pour tenter de la conquérir. Dans le même ordre d'idées, *C'est pas moi c'est lui* s'ouvre et se referme sur le personnage de Pierre Renaud (que l'on retrouve pour la seconde fois) prisonnier puis libéré dans le désert, sans doute aux mains d'un Front Polisario jamais explicitement identifié, mais officieusement désigné par sa revendication proclamée d'une partie du Sahara. Le refus de nommer le Front Polisario montre combien le film entend rester à distance de la politique internationale, sans toutefois l'ignorer complètement¹.

Dans ces deux dernières œuvres, le sentiment, et plus précisément l'intrigue amoureuse occupent l'essentiel du récit — ce que dénonce d'ailleurs, en un étonnant mouvement réflexif, le personnage de Pierre Renaud dans *C'est pas moi c'est lui* : il reproche en effet au cinéaste dont il est censé être le scénariste « nègre » de trop privilégier le vaudeville et la comédie de mœurs à grand renfort d'amants cachés dans les placards et autres situations éculées... que ce film de Pierre Richard, de même d'ailleurs que les suivants ne cesseront pourtant pas de cultiver. Pierre Richard en convient lui-même lorsqu'en 2015 il déclare, précisément au sujet de *Je suis timide mais je me soigne* :

Il était drôle ce film, mais je me le reproche un peu avec le temps car j'avais perdu un des traits essentiels de mon cinéma : la contestation d'un système dans lequel tout s'achète et tout se vend et que je ne cesse de déplorer, car je reste persuadé qu'il conduira notre planète à sa perte².

D'un groupe de films à l'autre, d'une période à l'autre, l'intrigue sentimentale et le discours politique échangent donc leur rôle, la première jouant des coudes pour venir supplanter le second. Dans les deux premiers films en effet, l'intrigue sentimentale ne sert que de soubassement à l'édifice discursif. Elle n'advenait qu'*in extremis* dans *Le Distrain* et *Les Malheurs d'Alfred*, ne se résolvait jamais dans *Je sais rien mais je dirai tout*, le politique ne lui laissant chaque fois qu'une place réduite.

On peut toujours rêver (film de la seconde période, tourné en 1991) paraît néanmoins aborder la question politique par le prisme de la confrontation de classe, mettant aux prises un Rachid Merzahoui issu des milieux très populaires et un Charles de Boylesve (dit « L'Empereur ») isolé tout en haut de l'échelle sociale, au point de souffrir de neurasthénie. Ce long métrage semble s'inscrire ainsi dans la lignée de films basés sur la figure

1. La France intervient notamment en Mauritanie au début de 1978 afin de contenir les avancées du Front Polisario.

2. RICHARD Pierre et IMBERT Jérémie, *op. cit.*, p. 214.

du businessman dépressif, comme *La Fille de la Cinquième Avenue* de Gregory La Cava ou bien sûr le Yoyo de Pierre Étaix, les débuts des deux films ayant de multiples points communs (un personnage qui promène son ennui et son indifférence, de foule en solitude).

Mais le film de Pierre Richard choisit très vite de privilégier le contraste culturel, plutôt que l'opposition sociale : le Beur est toujours regardé de travers même lorsqu'il est innocent, alors que le Français de souche n'est jamais perçu comme responsable bien qu'il multiplie les rapines, petites et grandes. Le film prend ainsi place assez explicitement dans l'après-coup des fortes mobilisations antiracistes de la seconde moitié des années 1980 et de la création du célèbre slogan : *Touche pas à mon pote*. Cet escamotage du social au profit du sociétal apparaît plus évident encore lorsque l'on constate que le film se cantonne strictement au niveau individuel et ne cherche jamais à produire une vision globale, systémique. Cette impression culmine dans la scène où Charles/Pierre Richard chante avec le groupe de Rachid une version très personnelle de *La Bohème* d'un autre Charles (Aznavor), qui paraît renvoyer à sa propre histoire. Il suggère ainsi que son rejet de leur situation sociale et culturelle déséquilibrée vient moins d'une conscience politique que d'une faille biographique, d'un souvenir personnel douloureux. De nouveau, le sentimental supplante le politique.

Plus largement, dans ces quatre derniers films, il apparaît qu'à l'inverse de ce qui caractérise le clown, à savoir, selon Victor Bourgy, « la primauté du caractère sur ce qu'on pourrait appeler le rôle¹ », Pierre Richard joue un rôle davantage qu'il n'incarne un caractère, si bien qu'il n'est pas clown dans ces quatre films mais, ponctuellement, fait le clown — la nuance est importante.

Il me semble donc qu'il en va tout autrement dans les trois œuvres du début, qui font véritablement chorus dans leur manière d'appréhender les questions politiques. L'auteur l'a d'ailleurs souligné lui-même :

Je dis que je suis un anarchiste. Un guévariste. On parlait de ce que je n'ai mais pas : le monde de la pub, le sujet de mon premier film ; les jeux télévisés, qui existent toujours et qui abêtissent le peuple, sujet du deuxième... Comme disait l'autre là, le directeur de la Une, Patrick Le Lay : « Ça permet de leur vendre du Coca ! » Ça m'indigne ! Et dans mon troisième film (ce sont ces trois-là que je revendique avant tout), *Je sais rien mais je dirai tout*, qui est beaucoup plus autobiographique qu'on ne le sait ; j'y montre le château de mon enfance, la grande bourgeoisie... Alors, mon grand-père n'était pas un fabricant d'armes, c'était de l'acier (mais enfin, son acier a peut-être servi à faire des fusils). Mais c'est vrai, j'ai un côté comme ça².

1. BOURGY Victor, « Le premier "clown" », dans VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le Clown, rire et/ou dérision*, PUR, « Le Spectaculaire », 1999, p. 21.

2. RICHARD Pierre, « Je suis un anarchiste ! » (entretien avec Laurence Rémila), *Schnock*, n° 8, automne 2013, p. 46-47.

Si, comme l'a remarqué François Albera, les burlesques des premiers temps ont entrepris de machiner le monde par le cinéma (et l'idée renvoie bien sûr à Apollinaire vantant l'esprit nouveau des poètes qui « machinent la poésie¹ »), on pourrait dire alors que le burlesque des trois premiers films de Pierre Richard tend à « clowniser » le monde, et ce à des fins politiques. Il semble que la « clownisation » du monde s'opère de deux façons.

La première consiste précisément à construire toute l'intrigue à partir d'un caractère, d'un trait attaché au personnage du clown parce que commun à de multiples entrées du répertoire : c'est bien sûr la distraction de Pierre Malaqué dans *Le Distrait* (empruntée aussi aux *Caractères* de La Bruyère et à son Ménalque dont Malaqué est une sorte d'anagramme transformé), mais on peut aussi penser à la malchance d'Alfred et à la puérilité de Pierre Gastié-Leroy. Il s'agira alors d'opposer à l'ordre du monde une manifestation concrète de ce caractère : la désorientation dans *Le Distrait*, le déséquilibre dans *Les Malheurs d'Alfred*, le goût du jeu dans *Je sais rien mais je dirai tout*.

Chacun de ces trois films repose donc sur un principe hérité d'un caractère clownesque, porté par le personnage principal qui, face à la valeur défendue par la société représentée, en constitue une sorte d'antonyme. Ainsi, la désorientation du *Distrait* s'oppose à la volonté d'orientation des consommateurs déployée par la publicité ; le déséquilibre d'Alfred s'affronte au vœu d'une France équilibrée entre villes et ruralité, explicitement énoncé par le patron de la télévision en écho au succès que l'émission de jeu *Intervilles* rencontrait à l'époque sur la première chaîne de l'ORTF ; enfin les goûts ludiques qui animent Pierre Gastié-Leroy entrent en contradiction avec l'amour du travail défendu avec ardeur par sa famille, et en particulier par son patron de père².

Si l'on y regarde de plus près, il est clair que *Le Distrait* de Pierre Richard doit autant au cirque et à ses clowns qu'aux *Caractères* de La Bruyère. Certes,

1. Voir ALBERA François, « "L'école comique française", une avant-garde posthume ? », in GUIDO Laurent et LE FORESTIER Laurent (dir.), « Aux sources du burlesque cinématographique : les scènes comiques françaises des premiers temps », 1895, n° 61, septembre 2010, p. 77-113.

2. De son côté, Pierre Richard réunit ces trois films et ces trois personnages autour de la notion plus large d'inadaptation (laquelle renvoie peut-être à Keaton, qu'il admire) : « [l]es constantes de mon personnage étaient une forme d'inadaptation au monde dans lequel il vit. Je suis inadapté dans *Le Distrait* parce que je suis un vrai lunaire dans un milieu qui vend du rêve factice ; je suis inadapté dans *Les Malheurs d'Alfred* puisque je suis avec toute la bande de tocards qui va foutre en l'air le budget de la télévision, et même de l'État, pour un tas de raisons : et je suis inadapté dans *Je sais rien mais je dirai tout* parce que je suis dans une famille bourgeoise avec un père qui vend des armes, alors que je suis un pacifiste proche des ouvriers. (...) Il y a toujours dans ces films burlesques une dénonciation d'un système, d'une société. C'est aussi ce que j'ai cherché à faire dans mes trois premiers films, dans lesquels il y a une constance dans la satire sociale et dans le burlesque, avec un personnage unique qui se décline. ». RICHARD Pierre et IMBERT Jérémie, *op. cit.*, p. 110.

quelques scènes du film sont directement inspirées du livre, par exemple celle de l'erreur d'appartement, celle encore du choc avec l'aveugle dont Pierre récupère la canne blanche par inadvertance, celle enfin de la blague inachevée lors de la soirée chez le client à laquelle Malaqué n'était pas invité. De surcroît, le commentaire final dit par Marie-Christine Barrault est bien sûr une citation de La Bruyère (« [i]l pense, et il parle tout à la fois, mais la chose dont il parle est rarement celle à laquelle il pense », etc.). Cependant le film débute au milieu de la place Iéna, à Paris, transformée pour la circonstance en une véritable piste de cirque grâce à une ingénieuse ouverture au noir. Ainsi, à la dimension naturellement circulaire du lieu s'ajoute la création d'un hors-champ qu'on dirait volontiers spectaculaire : les piétons assistant à la circulation des voitures perturbée par l'intrusion d'un clown sont maintenus en-dehors de l'arène délimitée par le noir. Le processus à l'œuvre dans le film, et plus largement dans ces trois œuvres, paraît ainsi être explicité : clowniser le monde réel ; partir de la piste pour l'élargir à toute la société, à l'image de cette ouverture au noir qui intègre progressivement dans son champ des éléments « hors-piste ».

Le récit du film se situe dans les milieux de la publicité, présentés ici comme un univers très ordonné, géométrisé par un filmage en champs / contrechamps à la composition particulièrement rigide. Les publicitaires s'y fantasment en scientifiques rigoureux, capables de prévoir très exactement les effets qu'ils produiront sur les consommateurs. Dans une séquence mémorable, le film nous les montre, imbus de leurs compétences, mettre ainsi en équation la satisfaction escomptée d'un supposé client de pâtée pour chien : « optimisme/pâtée + $\sqrt{\text{chien}}/\sqrt{\text{maître}} = \text{sourire}^2$ ».

Bref, la publicité est un espace fortement vectorisé et visant à orienter, mais que Pierre Malaqué arpente immédiatement sur le mode de la désorientation, se perdant dans ses couloirs aux lignes trop droites. Tant et si bien qu'il y introduit dès sa première entrée, résolument clownesque, un véritable chaos qui dé-vectorise l'espace : se croyant par exemple à l'étage, il se retrouve au sous-sol, etc. Toutefois, le chaos demeure géométrique : l'entrée du trublion dans le bureau du directeur le désordonne, certes, mais en substituant simplement à l'espace rectangulaire un coin triangulaire (Pierre Malaqué et son patron se retrouvent empêtrés entre les trois côtés d'un paperboard). C'est que Pierre Malaqué n'entend pas encore à cet instant s'attaquer à la publicité ; il envisage juste de la prendre d'assaut pour y faire carrière. Il erre, se cherche mais, pour l'essentiel, dans la première partie du film et à l'exception de cette ouverture, sa désorientation se tient loin de l'agence de publicité : elle arpente les rues, traverse les immeubles, etc.

Cependant, très vite, le monde social de la publicité le désoriente, ou plus exactement l'excentre, en l'affectant dans les sous-sols pour s'être rendu coupable de détournements publicitaires à la manière de *Hara-Kiri*,

journal satirique de l'époque, pas encore interdit¹ : comme le faisait cet hebdomadaire, le personnage prolonge ici un dessin, ajoute là un slogan et transforme la promotion de chaussures en discours réflexif naïvement cynique sur la publicité : « [p]artez les pieds devant avec les chaussures Fernand ». La publicité ne servirait donc qu'à créer, jusqu'au bout, des besoins inutiles.

Cette séquence d'excentrement prend place très exactement au milieu du film : le patron, incapable de congédier le fils de sa maîtresse, envoie donc Pierre Malaqué s'installer au sous-sol, là où il ne pourra nuire à ses prospères affaires publicitaires. C'est alors qu'arrive la scène probablement la plus clownesque du film, dans laquelle on assiste à la transformation momentanée de l'auguste en clown blanc, à la faveur de sa rencontre avec un plus auguste ou plus distrait que lui. Il s'agit de M. Klerdenne, un industriel du dentifrice joué par Paul Préboist. La rencontre entre deux distraits se construit sur des variations autour de quelques entrées de clowns : Malaqué enfile par exemple l'imperméable de Klerdenne dans la continuité du mouvement où il l'en débarrasse, etc. Par la vertu de l'irruption clownesque, cette séquence pivot fait basculer le film du côté du chaos véritable : l'espace de l'agence perd de sa rigueur géométrique et se trouve même re-vectorisé, le clown blanc et l'auguste mettant successivement la verticalité de l'agence publicitaire sans dessus dessous : Malaqué obstrue la porte du bureau du patron, à l'étage, alors qu'il allait installer une table de travail au sous-sol ; Klerdenne a rendez-vous à l'entresol et se retrouve au sous-sol, avant, dans un deuxième temps, de ramener en quelque sorte le sous-sol à l'étage, lorsqu'il fait irruption dans le bureau de la direction en croyant que Malaqué est le patron. Klerdenne finit même par prendre possession de ce bureau, si bien que le client distrait devient le centre excentré de cette nouvelle configuration. Enfin, ce sont les consommateurs eux-mêmes qui passent du statut de cibles orientées à celui de victimes désorientées : les campagnes lancées par Malaqué, après avoir suscité l'intérêt des consommateurs, finissent par engendrer leur incompréhension, voire leur hostilité. En effet, comme dans chacun de ces trois films, le personnage principal doit expérimenter par lui-

1. Pierre Richard a cependant réfuté toute influence de *Hara-Kiri* : « (...) je ne lisais pas *Hara-Kiri* à l'époque. Je l'ai lu après parce qu'ils m'aimaient bien. J'ai demandé pourquoi et j'ai fini par manger avec Choron et toute l'équipe dans un restaurant à Maubert-Mutualité. Ce sont eux qui sont venus à moi. » (RICHARD Pierre, « Je suis un anarchiste ! », art. cit., p. 33). Il demeure cependant indéniable qu'il avait été en contact avec l'esprit *Hara-Kiri* bien avant cette rencontre, puisqu'il participait régulièrement à l'émission télévisée de Jean-Christophe Averty, *les Raisins verts* (1963-64), au sein de laquelle le professeur Choron avait eu la responsabilité d'une séquence très satirique : il s'agissait d'un « Jeu bête et méchant », satire grinçante des jeux télévisés où l'on ne cessait de se moquer de l'objet télévision (transformé en boîte de sardines, etc.) — toutes choses qui ne sont évidemment pas sans lien avec *Les Malheurs d'Alfred*.

même les valeurs de la société qu'il combat, sans savoir encore qu'il la combat, afin de comprendre ensuite pourquoi et comment la combattre. Malaqué imagine des campagnes publicitaires qui jouent sur la crédulité des consommateurs, en mettant en scène de faux malaises sur la place publique ou des batailles d'œufs. Dans les deux cas, les consommateurs, totalement manipulés, orientés par Malaqué, prennent conscience qu'ils ont été dupés et découvrent donc simultanément les velléités d'orientation de la publicité — entendue ici au sens de détournement de la réalité. Le film en exprime d'ailleurs clairement l'idée lorsque Malaqué et son amie Lisa s'amusent du spectacle de passants qui, fascinés par une affiche publicitaire représentant une immense flèche vers le haut, ne voient pas la cabane d'une marchande de billets de loterie et la percutent (dans une variation autour du gag de *Mon Oncle* dans lequel les enfants, par leurs sifflements, amènent certains badauds à rentrer dans un poteau). De fait, après l'orientation, cette fois la désorientation triomphe et engendre le chaos, étape nécessaire afin qu'advienne un monde utopique sans publicité, une nature quasi vierge sur laquelle se referme chacun des trois films.

Dans *Les Malheurs d'Alfred*, le personnage joué par Pierre Richard est présenté d'emblée comme un souffleur de déséquilibres. Sa tentative de suicide par noyade déséquilibre policiers et pompiers, qui tombent à leur tour dans le canal, accompagnés par leurs chefs respectifs. Mais ce déséquilibre qu'Alfred incarne jusque dans ses périodes de repos (il ne cesse de tomber du hamac) paraît devoir buter contre l'idéologie télévisuelle, qui vise avant tout, à travers une émission de jeu, à maintenir l'équilibre entre les classes sociales et les zones géographiques — une forme de paix sociale (« les paysans bougent, la province gronde, il faut les apaiser », dit le patron de la chaîne au moment du recrutement des candidats). Cette quête de l'équilibre est déclinée dans le film par des successions de champs / contre-champs frontaux qui paraissent tirer une ligne droite et stable entre les extrêmes : que ce soit entre le paysan et le parisien qui se font face, téléspectateurs pacifiques ou pacifiés, ou encore entre l'animatrice et le protagoniste du jeu aussi longtemps qu'ils acceptent de rester au service de l'émission. Car ici encore le personnage de Pierre Richard doit éprouver les valeurs de la société (cette fois télévisuelle et non plus publicitaire). Et de nouveau cette acceptation s'opère à travers une séquence pivot, à nouveau placée au centre du film, et résolument clownesque. Pour la première émission du jeu télévisé, l'auguste Alfred, tirant sa valise, entre sur scène accompagné d'une musique de cirque, seule infidélité au thème musical principal composé par Vladimir Cosma. Un peu à la manière de certaines entrées clownesques, l'enjeu est pour lui, mais presque malgré lui, d'investir et de s'appropriier l'arène dans laquelle les animateurs de plateaux font figure de régisseurs de piste. Cette conquête d'un espace de représentation organisé par un autre tourne à l'avantage de l'auguste qui, grâce au

vieux gag de la valise qui s'ouvre et dont le contenu se répand sur le sol, décentre la scénographie, tout comme M. Klerdenne décentrait l'espace vectorisé de l'agence publicitaire.

Comme dans *Le Distrain*, la scène centrale résolument clownesque paraît amener le personnage à accepter la logique de la société. Dorénavant, Alfred s'essayera à l'équilibre. Mais, de même que dans *Le Distrain* sa volonté d'orienter les consommateurs débouchait sur une désorientation totale, sa sur-adaptation à l'équilibre va engendrer le déséquilibre général. Par deux fois Alfred atteint, collectivement puis individuellement, un équilibre absolu. Tout d'abord lors d'une première épreuve consistant à faire tenir sur une planche posée par-dessus un rondin, toute l'équipe des participants rassemblée dans un side-car (avant que tout bascule à la suite d'un éternuement), puis lors d'une seconde au cours de laquelle Alfred, après avoir rebondi sur un trampoline, défie les lois de la gravité en restant suspendu dans les airs, et plutôt que d'essayer d'écrire une simple lettre sur un tableau (ce qui est le but de l'épreuve), se maintient le temps de rédiger une longue déclaration d'amour à l'adresse d'Agathe, la présentatrice du jeu. Ces « sur-équilibres » dynamitent aussi bien le principe du divertissement télévisuel (puisque soudain le temps s'arrête, le jeu avec lui, et les spectateurs s'ennuient) que l'équilibre visé par celui-ci : grâce à ces deux exploits d'Alfred, les Parisiens emportent la victoire finale et annihilent la stratégie idéologique des pontes de la chaîne (qui souhaitaient le triomphe des provinciaux afin de calmer leur colère, ayant pour ce faire recruter une équipe de supposés incompetents). Le dynamitage symbolique fait tout exploser, à commencer par l'objet télévision : un paysan tire un coup de fusil dans son poste, se libérant par là même de son aliénation. Ici encore, il ne reste plus aux protagonistes qu'à se retirer dans la nature, là où le déséquilibre est accepté. Le film s'achève à la mer, dans la barque d'Agathe et Alfred qui elle aussi perd l'équilibre et coule.

Enfin, nous l'avons dit, ce qui caractérise le Pierre Gastié-Leroy de *Je sais rien mais je dirai tout* est d'être demeuré un enfant, tant psychologiquement que socialement. Pierre s'amuse sans cesse et exerce un métier perçu comme peu sérieux par sa famille, composée d'hommes qui incarnent chacun une fonction, jusque dans l'uniforme (militaires, hommes d'église). Ne se définissant pas par son métier, d'autant que, comme le lui rétorque son possible futur beau-père peu à l'aise avec la grammaire : « [d]ans l'armée nous sommes tous des éducateurs sociaux » (ce qui laisse supposer que le métier de Pierre n'en serait pas un), le personnage de Pierre Richard apparaît donc sans cesse réduit à son statut de fils, voire à celui d'enfant. Dans le même ordre d'idées, alors qu'il fait le pitre au cours d'une partie de balltrap, sa mère l'exhorte à cesser de « faire son intéressant » (formule infantilissante s'il en est) ; lorsqu'il s'agenouille face à son oncle l'évêque — dont le sermon assimile le travail à une véritable religion — ce dernier, qui

s'irrite de voir son neveu salir son pantalon, le gourmande comme un petit garnement. Enfin, si Pierre a bien, comme son père, une sorte de chauffeur — statut social oblige — celui-ci est parfaitement adapté à sa taille d'enfant, puisqu'il s'agit d'un nain chargé de préparer son vélomoteur.

Le choix de portraiturer le père de Pierre en en faisant un marchand d'armes associe explicitement le travail à une forme de violence, tandis que le refus affiché par son fils de se soumettre apparaît clairement comme une façon, sinon de se soustraire, du moins de la dévoyer puisqu'il la transforme en jeu. Une nouvelle fois, une séquence le dit assez explicitement : un flash-back en noir et blanc montre les hommes de la famille feindre de tirer avec leurs mitraillettes (produits de leur travail) sur l'ours en peluche de Pierre enfant... qui est blessé puisque des gouttes d'un sang très rouge s'en échappent. Ainsi le travail transforme-t-il le jeu lui-même en violence aux yeux du petit Pierre qui saura s'en souvenir au point de vouloir, plus tard, inverser ce sinistre rapport. Cependant, toute la première partie du film montre que retransformer le travail en jeu ne permet pas pour autant d'échapper à ses sinistres conséquences : lorsque Pierre, habillé en éternel étudiant, s'amuse à prendre la place de son valet-militaire ou celle de la vieille bonne, l'issue est systématiquement violente : le valet est mis provisoirement à pied, tandis que la bonne est renvoyée.

La singularité de *Je sais rien mais je dirai tout tient* à ce que cette fois la scène de basculement ne précède pas le moment où le personnage de Pierre doit éprouver les valeurs de la société à laquelle il s'oppose. Il accepte en effet assez vite de passer du statut de fils de son père à celui de fils du patron, pour lequel il se résout à travailler, tentant, évidemment sans succès, de se sortir d'un impossible oxymore : jouer à le singer en en reprenant les postures (avec ses cigares, son verre de whisky, la façon confortable qu'il a de s'installer dans le fauteuil directorial — ce que mimait déjà Malaqué dans *Le Distrain*), tout en exerçant vraiment son métier ou, autre aporie, de s'occuper des conditions de travail des employés de son père tout en les exhortant à ne pas travailler — puisque, outre la violence que leur fait subir leur travail, ce dernier produit lui-même de la violence puisqu'il s'agit de fabriquer des armes.

Cette fois, c'est cette aporie qui est résolue par une scène clownesque, dans laquelle pourtant Pierre Richard ne se transforme ni en clown blanc ni en Auguste mais en « clown noir », pourrait-on dire. Le maquillage au cirage permet en effet la première vraie confrontation avec le père et l'affirmation de sa propre personnalité et de sa volonté critique : lors de la remise de cadeaux très promotionnels (maquettes des armes construites par la société Gastié-Leroy), Pierre se mêle à des enfants et joue le rôle du tout jeune fils d'un dignitaire africain, forcément intéressé par les « produits » Gastié-Leroy. Ce faisant, il transforme cette cérémonie informelle en parodie bouffonne et s'offre l'occasion de dénoncer le cynisme de son

père. Celui-ci l'infantilise à nouveau en le renvoyant dans sa chambre, tandis que Pierre, excédé sous son déguisement, ose le traiter de raciste.

Cet épisode paraît surtout donner à Pierre l'idée de recourir au grimage pour clowniser la société paternelle. En effet, ayant fait embaucher dans l'usine les « petits gars » dont il s'occupe en tant qu'éducateur social, il se sent contraint de les surveiller, d'autant qu'ils travaillent de manière très productive, trop productive, ajoutant ainsi de la violence, et pas uniquement symbolique (dénonciation des grévistes, incitation à augmenter les cadences), à la violence naturelle du travail. Mais cette surveillance exercée par Pierre devient l'occasion de faire entrer un auguste dans l'usine (Pierre y pénètre avec différents grimaces) et de l'amener à saper diverses tâches par des gags clownesques¹.

Cette clownisation s'étend ensuite assez vite au-delà de l'usine, contaminant toute la famille de Pierre au point que, dans la scène finale (une assemblée réunit pour le « spectacle » des performances d'une nouvelle bombe Gastié-Leroy), chacun retourne à l'enfance, au jeu (jonglage, danse, talkie-walkie) — le ministre convié en vient même à pleurer sa mère — au point que cette régression généralisée finit par l'emporter sur le travail : dans un geste infantile d'un gamin qui veut prouver que ses jouets fonctionnent et qu'il est le plus fort, le père de Pierre envoie une de ses bombes sur son usine. Le fruit des années efforts de toute la famille est ainsi réduit en cendres.

On le voit, clowniser le monde signifie en premier lieu construire une intrigue à partir d'un caractère, d'un trait caractéristique du clown, commun à de multiples entrées clownesques, et opposer ce caractère à un élément fort de ce que les marxistes pourraient appeler la superstructure : la publicité, la télévision, la valeur travail, voire la religion travail qui, à l'époque de *Je sais rien mais je dirai tout* est justement fortement remise en cause par des néomarxistes comme André Gorz, qui publie cette année-là, coup sur coup, *Critique du capitalisme quotidien* et *Critique de la division du travail*.

Mais clowniser le monde consiste aussi, comme l'ont suggéré les quelques éléments d'analyse de la fin de *Je sais rien mais je dirai tout*, à donner au monde certains attributs du clown, à disséminer dans la société (et en particulier chez des « non clowns » : patron, animateurs de télévision, etc.) des éléments clownesques (chutes, souillures, etc.) qui la font en quelque sorte dysfonctionner. Tout ce qui caractérise l'être social — son apparence, sa corporalité, son langage — subit dans chacun de ces

1. En l'occurrence : une chaîne de travailleurs (je reçois une brique, je passe la brique, etc.) que Pierre fait dysfonctionner ; puis il met plus de peinture sur son voisin que sur le mur qu'ils sont censés repeindre, après avoir désynchronisé le rythme mis en place par son partenaire. Il est à noter que toutes ces saynètes clownesques sont réalisées en duo avec l'ancien partenaire de cabaret de Pierre Richard : Victor Lanoux.

trois films un processus de clownification — dont le personnage de Pierre Richard est toujours l'initiateur. Au contact de ce clown total — il est à la fois clown acrobate, clown danseur et clown parleur¹ — c'est l'entourage dans sa globalité qui finit par être contaminé.

Ainsi, le langage, usant de ces « calembourdes » propres aux clowns jusqu'à les transformer en onomatopées, se déstructure et perd toute portée communicante opératoire, chez un grand nombre de personnages : voir la chaîne hiérarchique qui fait remonter jusqu'à la direction, puis redescendre, les doléances des « petits gars » de *Je sais rien mais je dirai tout*, de même que l'interrogatoire de Pierre et son père par les deux policiers durant lequel Pierre feint de ne pouvoir parler, laissant à l'assistant de son père, l'inénarrable Pierre Repp — acteur comique spécialisé dans la déstructuration du langage — traduire ses propos à sa façon. Les prises de paroles se font systématiquement dans un langage chaotique à chaque échelon de la société, s'opposant partout à l'ordre en place, qu'il soit social ou policier. De surcroît, les corps des potentats — peu habitués aux acrobaties — se trouvent aussi soudain singulièrement lestés et finissent par chuter et se ridiculiser, tandis que d'autres au contraire se livrent à des danses éthérées (en particulier dans la séquence finale de *Je sais rien mais je dirai tout*).

Souffrant soit d'un surcroît ou d'un déficit de pesanteur, le monde clownisé de Pierre Richard paraît produire une nouvelle cosmologie, résolument nonsensique. Renvoyant la société au caractère absurde de ses superstructures, ces trois films de Pierre Richard ne livrent rien moins que « la vérité de la comédie clownesque » dont Francis Ramirez et Christian Rolot ont montré qu'elle « est celle de la fable ou de l'apologue² ». *Le distrait* désoriente la rationalité du monde pour mieux vanter les mérites de la distraction ; *Le malheur d'Alfred* déséquilibre l'édifice d'une société pacifiée uniquement en apparence, dont l'équanimité n'est qu'un grimace ; enfin, la puérilité de Pierre Gastié-Leroy pulvérise la religion du travail dans un grand éclat de rire final.

Ainsi pouvons-nous constater que, finalement, la clownté de Pierre Richard réalise en la matière un programme que le décidément très clairvoyant Tristan Rémy avait parfaitement défini :

(...) entre les mains des clowns, grâce à un privilège aussi strict qu'un postulat, tous les objets deviennent matière à rire, tous les individus deviennent cocasses. Au comique de situation, au comique de caractère, ils superposent le comique d'intention. Toutes les allusions qu'ils se permettent se transforment en critique de la vie³.

1. Ces spécialités sont reprises du livre de Tristan Rémy.

2. RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Joies du cirque*, Paris, Hachette Réalités, « Joies et Réalités », 1977, p. 190.

3. RÉMY Tristan, *op. cit.*, p. 464.

Le Cirque & le Cinéma

Jean-Pierre MARCOS

J'ai eu le bonheur de diriger pendant plusieurs années, le Cirque d'Amiens, qui a été imaginé et inspiré par Jules Verne en 1889. Jules Verne est né à Nantes et a écrit 80 romans et 20 nouvelles dans sa maison éponyme d'Amiens. C'est aussi l'écrivain qui a inspiré des dizaines de cinéastes de tous les pays du monde.

Une soixantaine de films ont été réalisés en s'appuyant sur ses œuvres, de *Michel Strogoff* à *20 000 lieues sous les Mers*, en passant par les *Tribulations d'un Chinois en Chine*, du *Voyage au Centre de la Terre* à *l'Ile Mystérieuse*, nombreux sont les scénaristes qui se sont appuyés sur ces romans pour écrire.

L'image d'un Jules Verne pantouflard, homme rangé et enfermé dans sa Tour (rue Charles Dubois) est une fausse image. Comme ses héros, à partir du Tréport, il part en voyage avec ses bateaux le St-Michel II et le St-Michel III. Ils vont le conduire sur les mers du Nord, de l'Atlantique, de la Méditerranée, autant de voyages qui l'empreignent de sensations et d'images fortes. Ces images qui vont emporter l'adhésion du public et des réalisateurs.

Passionné par les arts forains, et le cirque, il va rencontrer le célèbre Théodore Rancy à Paris lorsqu'il sera secrétaire d'un théâtre.

Arrivé à Amiens en 1971, pour épouser Honorine Devianne, il va ensuite s'engager dans la vie locale et sera élu au conseil municipal d'Amiens. Responsable des Beaux-Arts, il va mettre toute son énergie pour que soit construit un beau et grand Cirque comme le Cirque des Champs Élysées à Paris.

Il souhaite que ce Cirque d'Amiens, soit terminé pour fêter le centenaire de la Révolution française. Et en effet le cirque sera inauguré en juin 1889.

En 1890, il écrit le roman, *César Cascabel*, il a découvert ce personnage sous un petit chapiteau de bois qui existait à Amiens dans les années 1875 et où il se rendait avec plaisir. Il va s'inspirer de Théodore Rancy, pour camper le Cascabel de son roman, un banquier qui revient, sans le sou, avec sa famille du nord des États-Unis vers l'Europe avec femme et enfants et sa roulotte attelée à des chevaux, par le détroit de Bering.

Ce que je trouve de particulièrement sensible dans cette relation entre Jules Verne et le Cirque d'Amiens, c'est que le lieu participe de son œuvre et de ses imaginaires.

Il n'a pas contribué à faire naître un équipement de plus, mais un vrai Cirque, avec les installations modernes de l'époque pour que les artistes puissent donner toute la puissance de leur création et de leur numéro.

Il a l'espoir et une volonté de voir des créations audacieuses réalisées dans ce lieu. Des créations qui dépassent tout ce qui a été fait pour le moment.

Il va se battre pour que le plafond du cirque soit libre de tout encombrement, pas de poteaux porteurs, pour offrir toutes les possibilités artistiques à cet espace à 360 degrés.

De Philip Astley à Bartabas

Le cirque moderne apparaît vers 1768 avec le capitaine de cavalerie, Philip Astley. Il fait construire un hippodrome à Londres puis à Paris, pour y montrer des spectacles de chevaux. Sur cette belle histoire de Astley, il faut lire l'excellent roman de Tracy Chevalier, « L'innocence », qui évoque cette période à Londres. Tracy Chevalier est également l'auteure de la *Jeune Fille à la Perle*, ce roman donnera naissance au film du même nom.

Astley est l'initiateur du cercle de 13 mètres qu'il impose comme la mesure type d'une piste de cirque. L'artiste de cirque italien Franconi le rejoint à Paris pour développer le cirque équestre.

Pour illustrer et parler de cette période fondatrice du cirque moderne, j'aime faire référence aux 20 premières minutes du film de Bartabas, « Mazzepa » de 1992.

Dans ce film, Bartabas peint pendant ces quelques minutes, tout ce que le cirque d'Astley et de Franconi a apporté aux arts du cirque en général et au cirque équestre en particulier, voire au théâtre équestre.

Cette séquence, montre comment le peintre Théodore Géricault, dans les stalles du cirque Franconi, se trouve en situation de sentir le souffle des chevaux au plus près. Lui, le peintre des chevaux en mouvement, mourra à 32 ans après une chute de cheval.

Au-delà de cette capacité à nous rendre ces premiers gestes du cirque équestre, les images filmées par Bartabas laissent sur nous cette impression que l'image animée est née de ce regard du spectateur, qui voit dans le cercle de la piste, le mouvement des jambes des chevaux se détacher image après image, comme un continuum, une vraie séquence de film.

Encore aujourd'hui on peut retrouver cet effet visuel dans le numéro équestre avec 9 chevaux dit de « le Courrier de Saint-Petersbourg » créé en

1825 par Andrew Ducrow, encore joué par les grandes familles de cirque Houcke, Alexis Gruss junior et le cirque Knee.

Pour ma part je vois une correspondance avec la création des premiers kinétoscopes. Ils sont montés sur un petit cercle de métal, entouré d'une sorte de petit écran qui laisse passer le mouvement. Les premiers kinétoscopes utilisent les jongleurs, des clowns équilibristes, pour induire ce mouvement. Cet espace rond permet à l'œil de voir la continuité d'un mouvement, chaque image est découpée pour laisser la place à l'image suivante.

On retrouve cette écriture dans les dessins des sœurs Marthe et Juliette Vesque. Elles vont s'attacher, tout au long de leur carrière de dessinatrices, à décomposer le mouvement cinétique des numéros d'acrobates, de cavaliers, d'équilibristes ou jongleurs. Comme l'écriture d'un story bord qui donne le mouvement continu du corps dans l'espace.

Du cirque aux origines du cinéma

Il est aujourd'hui plus facile de repérer cette utilisation des artistes de cirque dans les origines du cinéma. En 1830, Étienne-Jules Marey, celui qui décompose un mouvement avec des images de cavaliers jockey, invente le fusil photographique et ce qu'on appellera plus tard, la chronophotographie. En 1834, le britannique William George Honner utilise un jongleur pour créer des images animées, tout comme Émile Reynaud se sert d'un miroir à l'intérieur du tambour du Praxinoscope pour animer les gestes d'un athlète circassien qui court (1876). Mentionnons également, les premières images du kinétoscope de Thomas Edison en 1913, qui représente, un jongleur japonais, Toyo Kichen et un équilibriste arabe Chek Hadrien Tahar. Chez Walt Disney, en 1920, des animations sont produites avec des circassiens acrobates.

On peut aussi signaler les *Kiriki les acrobates japonais* 1907, film, en prise de vue réelle avec trucages, réalisé par Segundo de Chomon.

En France, dans les années 1894-1895, les frères Lumière vont utiliser les artistes burlesques et des clowns pour créer des images de film du type *L'arroseur arrosé*. Ils réaliseront des petits films sur le célèbre duo Footit et Chocolat, premiers artistes du cinéma. Georges Méliès, passionné par la magie, réalise *Le voyage dans la Lune* (1902) en hommage à Jules Verne, toujours vivant (Mort en 1905).

L'année suivante pour son film *le Mélomane*, il fera appel à la jonglerie.

Tous ces éléments témoignent combien le cirque et le cinéma sont très intimement liés à la fin du XIX^e siècle. Au début du XX^e siècle, on constate, un glissement artistique entre ces deux domaines : le cirque est considéré comme finissant et le cinéma comme art naissant. Le 7^e art va se développer

au détriment du cirque, il devient rapidement plus populaire et apporte des nouveautés que les publics plébiscitent.

En cette période de la Belle Époque, on cherche des lieux pour diffuser les premières images des films réalisés, souvent sous la forme de petits films de quelques minutes. Et les nombreux cirques en bois se vident des spectacles de cirque pour se transformer en salles de cinéma.

C'est ainsi que les premiers films de Péplum trouvent un public nombreux dans les cirques ; un lieu à la hauteur des images de ces films de genre. Par exemple, le Cirque de Boulogne sur Mer dans le Nord de la France, devient le « Omnia Cine Pathé ». Le Cirque d'Hiver de Paris devient le « Le Cirque d'Hiver Cinéma Pathé », où l'on présente Néron et Agrippine. Ce genre de croisement entre cirque et cinéma perdure pendant plusieurs années. La force du cinéma est telle, qu'on voit des cirques en proposer, comme le Ben Hur de Lucien Gruss, une tournée du Grand Cirque de France de RTL.

À Paris le célèbre cirque Médrano est un point de rencontre entre les artistes du cinéma burlesque, Buster Keaton, Harold Lloyd, Max Linder et des clowns traditionnels : les frères Fratellini, Charly Rivel, Achille Zavatta. En 1972 le cirque Medrano est détruit malgré les protestations du couple « cirque / cinéma » Annie Fratellini et Pierre Étaix.

Quant à Charlie Chaplin qui développe à 19 ans son projet de comédien burlesque il dispose selon la presse de Londres de toutes les caractéristiques du génie, et d'une réserve inépuisable d'excentricités diaboliques. Avec ce talent, il jouera dans les théâtres londoniens, en 1910 il sera associé à Stanley Laurel (qui sera plus tard du célèbre DUO du cinéma : Laurel et Hardy) Ils vont jouer ensemble dans une pièce comique qui les conduira vers les États-Unis en 1911. Chaplin n'a jamais joué dans un cirque, mais son attachement pour le cirque il le montrera avec son film *Le Cirque* en 1928, un de ses films les plus forts.

Des Enfants du Paradis à Roseline et les Lions

À Amiens, en juin 1897, sous une forme fragile, le cinéma fait son apparition dans une baraque foraine, à l'occasion de la Fête de la Saint-Jean, qui se déroule près du Cirque Jules Verne. On y diffuse les premières images animées des Frères Lumière.

Cette histoire du cirque et du cinéma se croise à Amiens, comme dans d'autres villes de France. Les rapports avec les modes nomades de l'animation se propagent dans les villes. On retrouve l'esprit de la fête foraine qui est un espace propice aux commerces, à l'animation saltimbanque telle que l'on peut l'apprécier dans le film de Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis* en 1945 ou dans le film de Jacques Demy *Les demoiselles de Rochefort* en 1967 où il met en scène une grande fête de rue.

La foire se mêle au théâtre et aux saltimbanques de la Rue du Temple, les arts de la rue se mélangent avec la pantomime, le théâtre et le cirque. À Amiens, on voit sur les gravures et photos réalisées à cette époque, comment les publics vont et viennent entre la foire, le cirque et le cinéma.

Cette période de croisement, de rencontres se fait encore à jeu égal et mais très vite le cinéma va prendre le dessus et faire du Cirque un art désuet. Le cinéma prend le dessus et fait des artistes de cirque, des figurants dans les films de genre.

Pendant la seconde guerre mondiale, le cirque d'Amiens sera transformé en salle de cinéma et le seul souvenir de cette période, en 1942 c'est la diffusion du film de propagande nazie *Le Juif Süß*.

Le cirque fête ses 60 ans avec Grock en 1949

En 1949, le cirque d'Amiens fête ses 60 ans avec, comme invité, le clown Grock. Grock de son vrai nom, Adrien Wettach, profite de sa présence dans le cirque pour tourner avec Pierre Billon, son film *Au Revoir Monsieur Grock*. Le film sort en 1950, dans cette œuvre cinématographique Grock laisse entendre qu'il a par son talent joué un rôle dans la victoire des alliés contre les Nazis. Peu convaincue, la critique reste un peu sceptique, et le public ne sera pas au rendez-vous. On ne trouve aucune mention du Cirque d'Amiens dans le générique du film. Il est impossible de reconnaître le lieu, chaque scène est tournée très serrée sur l'acteur principal, et les quelques plans du cirque, mettent en avant les décors en carton-pâte pour donner l'idée des cirques de Berlin, Madrid et Londres.

Fellini tourne *Les Clowns* en 1970

C'est un film de comédie documentaire sur les mutations rencontrées par le monde du cirque et plus singulièrement celui des Clowns que Fellini tourne en cette année 1970. Le réalisateur cherche avec nostalgie les souvenirs de cirque de son enfance. Il va promener sa caméra sur les anciens comme Charlie Rivel, Sacha Houcke senior et le renouveau du cirque porté par Annie Fratellini, Pierre Étaix, Jean-Baptiste Thierrée, Victoria Chaplin, les Colombarioni devenus célèbres dans les années 70.

Pour nous raconter la venue de Fellini dans le cirque d'Amiens nous avons l'histoire racontée par Jean Baptiste Thierrée qui faisait partie de cette aventure. Lors du tournage des interviews dans le cirque d'hiver des frères Bouglione, Fellini pose une question au vénérable Joseph Bouglione sur l'arrivée des nouveaux clowns et Joseph Bouglione se fâche et demande à Fellini de quitter le Cirque d'Hiver.

J.-B. Thierrée indique alors à Fellini qu'il connaît un autre cirque, celui d'Amiens qu'il pourrait utiliser pour finir son tournage. Fellini vient le visiter, et il y termine son documentaire.

Jean-Max Méjean (critique de cinéma, spécialiste de Fellini) considère que dans ce film *Les Clowns*, il faut voir Fellini enfant qui découvre la magie du cirque pour échapper à son milieu familial. Pour Fellini, le cirque est un milieu à part. À l'inverse du cinéma ou du théâtre, il n'y a aucune imbrication psychologique entre les personnages et notamment *Les Clowns*.

Si la fin du film nous émeut, cela tient, aux personnages qui ont trouvé leur paix. De ce point de vue le cirque rassure Fellini, il pense qu'il est unificateur, porteur de paix.

Par sa structure sociale, ils s'apparentent à une vraie famille, les deux clowns sur la piste du Cirque d'Amiens sont de cette parenté ; en faisant ce duo musical à la trompette, sur une musique de Nino Rota, Fellini nous dit aussi que le cirque n'est pas un lieu définitif, c'est un espace itinérant, avec des comédiens ambulants, qui renouent avec la Commedia dell'arte. Au regard de cette œuvre de Fellini, je pense que le cirque est à Fellini, ce que sont les arènes à Picasso.

Jean-Jacques Beineix réalise, *Roselyne et les lions* en 1988

J.-J. Beineix vient de réaliser, *la Lune dans le Caniveau*, *37° 2 le matin*, et avec derrière lui le succès de *Diva*. Il est jeune, plein d'énergie créatrice, fier de son art, à chaque fois très heureux de parler du cinéma. Il y a dans chacune de ses communications avec le public, comme un air de révolution culturelle.

Pendant le mois et demi qu'il passe à Amiens, j'ai pu constater sa détermination, son dynamisme pour se lancer à l'assaut de ce temple païen, qui doit accoucher de ce duel entre la belle Isabelle Pasco, et la barbarie des lions. Des lions dressés et préparés pour ce film par Thierry Le Portier, et les chevaux par Mario Luraschi, ils ont tous les deux de nombreux films à leur actif et ils aiment le cirque.

Le Cirque d'Amiens avec ses dimensions imposantes se prête aux ambitions grandiloquentes et métaphoriques du réalisateur. Dans les clowns de Fellini, nous avons la marque des origines du cirque, avec la piste et les clowns comme symbole majeur, avec *Roselyne*, c'est la partie exotisme colonial de l'histoire du cirque qui nous est donnée avec la présence des fauves.

Les images filmées avec une Luma, ne supportent aucune rétention, Beineix veut faire de ces quinze minutes de la fin du film, un feu d'artifice il donne libre court à ses envies, à son goût des belles images. Il cherche le mouvement de caméra par un plan général qui sera seul capable de

mettre en valeur ces extraordinaires décors réalisés par Carlos Conti; dans l'immensité des gradins tendus de velours rouge. Il est dans cette pensée de Jules Verne : faire vivre à ce lieu les plus beaux moments de création.

Avec son chef machino Guy Canu, il invente un travelling hélicoïdal qui part de la piste, passe par la cage et vient lécher les fauteuils, pour filer vers le dôme du cirque à 27 m. Il a inventé un nouveau dispositif le funiculaire travelling.

Il fête ses 42 ans, le 8 octobre et le clap de fin sera donné sous la coupole du cirque le 23 octobre 1988. Il nous reste un beau film et de belles images du Cirque d'Amiens.

Le film de Nico Papatakis en 1991, *Les Équilibristes*

Nico Papatakis est un familier des Sartre, Breton, Prévert, Vilar, en 1947 il crée le cabaret parisien « la Rose Rouge » c'est là que Juliette Gréco et les Frères Jacques vont commencer leur carrière. En 1950, il produit le film de son ami Jean Genet *Un Chant d'Amour* que le festival du film d'Amiens a rediffusé en 2013 dans le cadre de la rubrique Les Films Uniques. En 1959, il coproduit le film de John Cassavetes *Shadows*.

Son amitié avec J. Genet l'amène à réaliser le film *Abysses* d'après les Bonnes en 1962. Ce film sera rejeté de la sélection du festival de Cannes, car certains y voient une métaphore de la lutte du peuple algérien pour sa libération.

En 1991 Papatakis inspiré par le roman de J. Genet « Le Funambule », écrit et réalise dans le cirque d'Amiens, son film *Les Équilibristes* qui sera présenté à la Mostra de Venise en 1992. Ce film avec Michel Piccoli qui incarne un Genet pris de passion pour Ali un jeune fildefériste joué par Lilha Dadi. Le producteur de ce film est Humbert Balsan qui a fait ses études à Amiens, il sera jusqu'à sa mort un défenseur du cinéma d'auteur.

Le film de Delphine Gleize : *Carnage*

La piste du cirque, pendant les quelques minutes de séance d'ouverture du film, va se transformer en espace de combat ou l'on voit Chiara Mastroianni se rouler dans la sciure avec l'homme qu'elle aime... un beau et grand moment de cinéma.

Enfin pour terminer cette communication cirque et cinéma on peut aussi faire mention du film *Carmen* de Jean-Pierre Limosin tourné en 2005 au ZOO d'Amiens avec les singes bonobos du Cirque Kino's et qui fait lien avec ce monde des cirques ambulants et traditions foraines.

Amiens, le 29 mars 2021

Borderline : burlesque cinématographique et clownerie théâtrale dans *L'Iceberg* (2005), *Rumba* (2008) et *La Fée* (2011), réalisés et interprétés par Dominique Abel, Fiona Gordon, et Bruno Romy

Ariane MARTINEZ

À la différence du théâtre, centré sur les relations interhumaines, le cirque et le cinéma ont en partage une propension aux grands espaces, une même volonté de *brasser le monde* dans sa diversité. Pascal Jacob nomme « impureté fondatrice¹ » cette qualité particulière du cirque, qui a, dès ses origines, rassemblé sur la piste des fragments du monde naturel (animaux domestiques et exotiques), des innovations techniques (du vélo à la vidéo-projection, en passant par la machine) et des exploits humains, en un spectacle disparate destiné à satisfaire la curiosité du spectateur. Le cinéma a connu un mouvement similaire : en 1921, Louis Delluc saluait une étape nouvelle dans l'histoire de l'art filmique, qui l'avait amené à quitter « la transposition à l'écran des acteurs de théâtre » pour se saisir de « la nature » dans son entier, « plantes ou objets, plein-airs ou intérieurs ». Il précisait :

C'est aux Américains que nous devons ce miracle. Dans leurs premiers films du Far West [...] on vous a intéressés autant au cheval du cow-boy qu'à ce cow-boy lui-même. Un chien est un grand personnage. Le cabotinisme reçoit un coup rude, l'atmosphère change, il n'y a plus une vedette et des

1. JACOB Pascal, « Pistes et plateaux ou l'art de la métamorphose », *Le cirque contemporain, la piste et la scène*, s.l.d. de LALLIAS Jean-Claude, ARNAULT Jean-Jacques, FOURNIER Michel, *Théâtre aujourd'hui*, n° 7, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1998, p. 11-13.

figurants, il y a des hommes, des choses, pas même, une vaste pâte symphonique triturée par un rythme qui n'est encore que l'unanimité mais qui présage la grande cadence des futures symphonies visuelles¹.

C'est aussi aux Américains que nous devons la particularité du jeu burlesque, issu des scènes de music-hall, et qui atteint son apogée au cinéma, unique art capable de suivre la course de l'acteur dans les paysages du monde. Le témoignage de Buster Keaton rend compte de cette sortie du cadre théâtral autorisée par le film, qui lui a permis, en pionnier, de conquérir de nouveaux espaces de jeu :

Ce qui m'impressionna le plus, c'est la manière dont le cinéma s'affranchissait des limites de la scène et du théâtre. Sur une scène, même une scène aussi vaste que l'Hippodrome de New York, il était impossible de tout montrer. La caméra ne connaissait pas ces limitations. Le monde entier était sa scène. Vous fallait-il une ville comme toile de fond ? Un désert ? L'Océan Atlantique ? La Perse ? Les Montagnes rocheuses ? Il vous suffisait d'aller planter votre caméra devant. Rien de ce qui est dans le monde est tangible ou visible n'est hors de portée de la caméra².

Le parcours de Fiona Gordon et de Dominique Abel a des accointances avec la conquête de l'espace réalisée et racontée par Keaton. L'australienne et le belge se rencontrent à l'école Jacques Lecoq à Paris, en 1980, où ils sont particulièrement marqués par l'étude des bouffons et du clown — clown de théâtre, car pour Lecoq « la référence au cirque, inévitable dès qu'on aborde le clown, demeure [...] très lointaine³ ». Il n'empêche que les clowns d'Abel et Gordon font la part belle à l'acrobatie. Ils l'affirmeront plus tard, ils viennent bien « du théâtre et du cirque⁴ ». Mariés en 1987, ils créent plusieurs spectacles en duo, notamment *La Danse des Poules* (1985), grand succès qui tournera dans plus de vingt pays, *L'Evasion* (1988), *Poison* (1995), *Histoire sans gravité* (2001)⁵. Après avoir été acteurs dans plusieurs courts-métrage et un long-métrage de Bruno Romy (*Le Bar des Amants*, 1998), ils coréalisent avec lui les trois longs-métrages, *L'Iceberg* (2005),

1. DELLUC Louis, « La Nature au cinéma » [paru dans *Cinéa*, 9 décembre 1921], dans Tariol Marcel, Louis Delluc, Paris, Seghers, 1965, p. 96-97.

2. KEATON Buster, *My wonderful world of slapstick*, p. 93, cité et traduit dans *Anthologie du cinéma*, n° 7, Paris, L'Avant-scène, 1973, p. 106-107.

3. LECOQ Jacques, *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 154.

4. ABEL Dominique, « On vient du théâtre et du cirque », propos recueillis par DIATKINE Anne, « Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy, coauteurs et acteurs, racontent le tournage de *L'Iceberg* », « *L'Iceberg*, au Nord, ou bien à l'Ouest », *Libération*, 5 avril 2006.

5. Le site de la compagnie, intitulée « Courage mon amour », est assez détaillé en ce qui concerne le parcours de Fiona Gardon et Dominique Abel, et contient de nombreux articles de presse sur leurs spectacles. Malheureusement, il n'a pas été mis à jour depuis la sortie de *L'Iceberg*, en 2005. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : www.couragemonamour.net/.

Rumba (2008) et *La Fée* (2011), où ils sont tous trois tantôt devant, tantôt derrière la caméra, dans la lignée du cinéma burlesque.

Ces trois longs-métrages sont à bien des égards des explorations d'espaces, qu'il s'agisse de la mer, de la terre ou des airs : *L'Iceberg* fait de nombreux clins d'œil aux films de haute-mer et parodie allègrement *Plein Soleil*, *Titanic* ou *Calme blanc* ; *Rumba* a des allures de road-movie ; *La Fée* est ponctué d'envolées et de chutes depuis les terrasses et les fenêtres du Havre. Bien que les thématiques des trois films diffèrent, leurs schémas narratifs sont très proches et résident, à chaque fois, en une sortie du cadre établi : les protagonistes, qui mènent une vie bien rangée, plan-plan, sont conduits à la quitter en raison d'un accident ou d'une intrusion, et à sillonner le monde. Dans *L'Iceberg*, Fiona se retrouve par mégarde enfermée une nuit entière dans la chambre froide du fast-food dont elle est gérante, sans que sa famille ne s'aperçoive de son absence, ni de son visage dévasté au retour ; obsédée par le désir de voir un iceberg, elle part en mer avec le pêcheur René (Bruno Romy), son mari délaissé (Julien-Dominique Abel) à ses trousses. Dans *Rumba*, les instituteurs Dom et Fiona, qui consacrent leurs loisirs à danser pour remporter des trophées au « championnat cantonal de danse américano-latine », subissent un accident de voiture violent en évitant le suicidaire Gérard (Bruno Romy) posté sur leur route ; Gérard en sort indemne, mais Fiona perd une jambe et Dom devient amnésique ; un matin, après avoir perdu son emploi et réduit en cendres par mégarde la maison conjugale, Dom part chercher des viennoiseries à la boulangerie et ne trouve pas le chemin du retour ; il prend le bus jusqu'à la côte où il rencontre Gérard qui l'accueille dans sa cabane et son stand à crêpes sur la plage ; Fiona le croit mort et ne le retrouvera que par hasard. Enfin, dans *La Fée*, Dom, réceptionniste d'un hôtel miteux, est perturbé dans ses habitudes par l'apparition de Fiona qui déclare être une fée prête à lui accorder trois vœux ; elle lui en réalise deux dans la nuit, puis disparaît ; il la retrouvera dans un hôpital psychiatrique où elle fait voler les patients ; il parviendra à l'en sortir. S'ensuivront courses-poursuites, séjours en prison et à l'hôpital, puis retrouvailles en cavale.

Bien avant qu'ils ne se lancent dans le cinéma, Fiona Gordon et Dominique Abel ont convoqué dans leurs spectacles de nombreuses références au cinéma burlesque. Dès *La Danse des Poules*, la presse fait allusion à Jacques Tati, aux Marx Brothers, à Laurel et Hardy¹... S'y ajouteront des clins d'œil à Méliès dans *Histoire sans gravité*, ou aux productions de Mack Sennett lors de *L'Evasion*. Il n'empêche qu'en passant de la scène à l'écran, le jeu du couple connaît une mutation sensible, qui évoque le choix keatonien de quitter les cadres scéniques, les accessoires et l'exubérance

1. Lire par exemple « Abel et Gordon, une danse pour poules amoureuses », *Le Devoir*, 11/07/1993, ou encore FLOT Maëlle, « Découvrez Abel et Gordon les clown amoureux », *Le Parisien*, 03 février 2000.

clownesques, pour déployer les mouvements du corps dans les paysages du monde. Au jeu avec les cadres sociaux vient s'ajouter un jeu avec les cadres spatiaux.

L'esprit d'enfance en commun

Il existe des affinités profondes entre les registres de jeu clownesque et burlesque, tous deux issus des pistes de cirque et des scènes de music-hall. « L'acteur du burlesque est une sorte de cousin du clown qui s'impose quelques contraintes : la composition rythmique de ses mouvements, la stylisation du corps (la physicalité) et l'écriture dramatique mettant en scène la comédie humaine¹ » note Norbert Aboudarham.

Le comique burlesque et le comique clownesque ont en partage un même esprit d'enfance. Leur manière d'approcher le monde met en jeu ce que Pierre Péju nomme (dans un tout autre contexte) « l'Enfantin », et qu'il définit en des termes sensibles plus que rationnels : « Qu'est-ce que l'Enfantin ? C'est la nudité soudaine, le brusque abandon à l'instant présent, l'attention hypnotique à un détail, le changement de regard sur ce qui m'entoure, l'inexplicable nouveauté d'un geste, le détournement provisoire de l'usage des objets². » Le travail du clown et de l'acteur burlesque consiste en effet à cultiver l'Enfantin en soi, et à pousser le spectateur à faire le gros plan sur des détails du monde et des modes de perception qu'il a oubliés ou abandonnés en accédant au monde adulte. Ainsi, l'« approche métonymique » de l'enfant peut, à bien des égards, être mise en relation avec la démarche du clown et du burlesque :

Approche métonymique du monde dont l'adulte n'est plus capable, ou qu'il néglige, alors que l'enfant a le nez sur le tableau ou sur un détail du tableau. Dans son assiette, chaque petit pois devient un bonhomme et la purée un champ à labourer, un désert où tracer des routes. Le regard enfantin, lui, produit des grossissements ou des rétrécissements permanents qui sont aussi des façons de s'allonger soi-même démesurément ou de rapetisser. Comme dans les contes. Comme en rêve. Comme Alice... Comme Pinocchio³.

Le clown et l'acteur burlesque produisent des cadrages inattendus du monde, qui ont une incidence sur leurs actions et mouvements : perception enfantine et gestes déplacés sont indissociables dans leur jeu. S'il ne caractérise pas toutes les formes de comique (car le trait d'esprit, l'humour, la parodie impliquent au contraire une prise de distance avec le monde), l'esprit d'enfance est aussi à l'œuvre dans le registre bouffon, comme l'ex-

1. ABOUDARHAM Norbert, *Le Burlesque au théâtre*, Lavérune, L'Entretemps, 2015, p. 10.

2. PÉJU Pierre, *Enfance obscure*, Paris, Gallimard, 2011, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 53.

plique Jacques Lecoq, qui proposait dans son école un exercice récurrent consistant à faire « jouer aux grands » des acteurs plongés dans l'état d'enfance, ou à faire jouer à l'enfant des adultes dans une situation sérieuse : « [i]l n'y a pas plus enfant que le bouffon ni plus bouffon que les enfants¹ ».

Le cinéma d'Abel, Gordon et Romy est immergé dans l'esprit d'enfance, que ce soit sur le plan thématique, dramaturgique, social ou corporel. En effet, les enfants sont dans *L'Iceberg* et *Rumba* des personnages secondaires, qui servent de comparateurs et de révélateurs au comportement des adultes. L'inversion des rapports parents/enfants apparaît dans un court plan gaguesque de *L'Iceberg* : on y voit les deux enfants de la famille, âgés d'une dizaine d'années, assis sur les sièges avant de la voiture à la place des parents. Le petit garçon tient le volant, tandis que son père, Julien (Dominique Abel), hagard, est assis à l'arrière, et se laisse conduire à la poursuite de Fiona, mère en fugue. Dans *Rumba*, il y a plus parallélisme entre les comportements des adultes et ceux des enfants qu'inversion. Un plan-séquence de « sortie d'école » en témoigne bien : la cloche sonne et les enfants en liesse sortent en criant et en courant, leur cartable à la main. Silence, l'entrée de l'école reste déserte durant quelques secondes. Puis soudain, ce sont les professeurs qui sortent en criant de joie et en courant, leur cartable à la main. De plus, Dom amnésique va s'avérer être l'enseignant de sport le plus irresponsable et le plus immature qui soit : lors d'un cours de boxe, il met tous ses élèves KO d'un coup sur le nez avant de les entraîner pour un footing en ville au milieu des voitures, et de leur offrir une bière...

De façon plus métaphorique, on peut aussi noter que l'esprit d'enfance est présent dans la construction dramaturgique des trois films, dans la mesure où des temps de récréation (en général des numéros dansés) viennent interrompre la narration — à la façon dont l'enfant interrompt sa trajectoire pour s'adonner au jeu.

L'Enfantin va et vient entre petites récréations et grande création. Chacune d'elles consiste en la recherche d'un espace de jeu, d'une langue perdue, d'une fuite sur place ou droit devant soi, de compagnonnages bizarres, de complicités fugaces et d'aventures vouées à rester secrètes².

Rumba comprend plusieurs intermèdes dansés qui viennent opérer de « petites récréations » dans la « grande création » qu'est l'histoire : la danse américo-latine à laquelle s'adonnent les deux héros dans le gymnase (qui est dans une position intermédiaire entre attraction et narration, puisque les deux héros s'entraînent pour un championnat cantonal de danse américo-latine qu'ils ont coutume de remporter tous les ans) ; le tango des ombres, qui est aussi une danse des fantasmes, lorsque Fiona

1. LECOQ Jacques, *op. cit.*, p. 133.

2. PÉJU Pierre, *op. cit.*, p. 197.

et Dom, licenciés, se retrouvent seuls dans la rue et laissent leurs ombres s'échapper, rêver et se souvenir de leurs danses d'avant l'accident (car l'ombre de Fiona est debout sur ses deux jambes, tandis qu'elle est assise dans un fauteuil roulant) ; et enfin, le rêve diurne de Fiona qui, convoquant sur la plage la mémoire de Dom perdu, se voit dansant avec lui sur les flots. Dans *La Fée*, Dominique et Fiona se livrent, au cours d'un bain de mer, à une danse subaquatique qui évoque la féerie du XIX^e siècle, les numéros de music-hall début de siècle et les trucages à la Méliès : Fiona est happée par une huître géante qui se transforme en lit pour accueillir le couple. Ces « espaces de jeu » dans l'histoire renvoient au système de l'attraction, principe récurrent du cinéma populaire. Tom Gunning a montré combien cette bipolarité entre narration et attraction n'était pas seulement une marque du cinéma des premiers temps, mais qu'elle a persisté bien plus tard, comme un « souterrain », y compris pendant la période de domination du « récit¹ ». Elle est essentielle dans les films d'Abel, Gordon et Romy, où elle introduit des temps de respiration oniriques et ludiques.

L'esprit d'enfance est aussi à l'œuvre sur le plan social, dans la manière dont les personnages des films cassent les objets et déjouent les codes sociaux, non pas délibérément dans une volonté de subversion, mais « malgré-eux », pas simple ignorance de ces codes. Dans *Rumba*, par exemple, Dom, captivé par un fil sortant de la robe en laine de Fiona, tire dessus et le déroule jusqu'à dans la rue, « embobine » involontairement une série de passants, puis, arrivé au bout du fil, décide de revenir en arrière, déroule et délivre les passants, et remontant le fil, retrouve Fiona nue devant leur porte. Les personnages de *L'Iceberg*, *Rumba* et *La Fée* pratiquent tous ce que Norbert Aboudahram nomme la « catastrophysique », la tendance du burlesque à démonter le monde pour le comprendre, qui a des liens avec la « morale du joujou » baudelairienne, à savoir la propension des enfants à casser leurs joujoux afin d'en voir l'âme.

Le théâtre du burlesque est un théâtre de l'action. Les burlesques se posent de bonnes questions : comment ça marche ? Mais pour le savoir, il faudra tout démonter, tout casser. Il faudra remonter au tohu-bohu originel, un espace qui contenait tout dans un volume très petit. Si tout est dans cet espace, il faut tout mettre à plat².

Enfin, sur le plan corporel, le clownesque et le burlesque relèvent aussi d'un certain esprit d'enfance dans leur rapport à la sexualité. Les personnages y sont souvent des désirants et des amoureux ; pourtant la sexualité se trouve chez eux absente, masquée ou déplacée. Il y a néanmoins

1. GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895, n° 50, 2006. En ligne, consulté le 06 novembre 2016 : <http://1895.revues.org/1242>.

2. ABOUDARHAM Norbert, *op. cit.*, p. 25.

une différence entre les deux registres : chez le clown, être pulsionnel, la sexualité est régressive. Certains clowns contemporains en témoignent bien — tel Ludor Citrik dans *Qui sommes-je* (créé en 2012) — le clown aime à se plonger dans des matières plus ou moins acceptables, qui vont de la traditionnelle tarte à la crème, aux miettes de biscuits, en passant par la ouate d'une couche-culotte éventrée. Les burlesques sont des êtres plus éthérés, dont les amours sont à la fois intenses et platoniques. Leur « sexualité en absence ne rentre dans aucun codage naturaliste. » Ce sont des « corps sans sexe ni angélisme ; irréductibles à la gestion bureaucratique des désirs et des énergies : inconsommables ¹. » Qu'on pense à l'amour fou de Keaton dans *Le Caméraman*, qui se précipite pour décrocher le téléphone, puis pour rejoindre la femme qu'il aime en traversant la ville au pas de course, avant qu'elle n'ait raccroché le téléphone. Pour autant, les baisers dans ses films sont rarissimes et consistent la plupart du temps en bisous chastes sur le front ou la joue. Les films d'Abel, Gordon et Romy procèdent de la même façon. Alors même que dans *La Danse des poules*, ils avaient joué un débouchage et vidage de bouteille de champagne très évocateur de la sexualité déplacée des clowns², le rapport à la sexualité s'estompe dans leur jeu cinématographique. Dans *L'Iceberg*, s'ils ont deux enfants, Dom et Fiona n'utilisent leur lit que pour pleurer, se confier, dormir ou rêver. Dans *Rumba*, ils ont des rituels du quotidien bien rôdés (comme le brossage des dents en duo), mais le lit sert au repos avant les compétitions de danse latino-américaine ; et après l'accident, le partage de la même couche suscite une grande gêne. Dans *La Fée*, Fiona connaît une immaculée conception : elle tombe enceinte de façon rapide et foudroyante sans avoir couché avec Dominique. Les burlesques sont des amoureux invétérés, mais jamais le désir physique ne se montre ou ne s'accomplit dans leurs gestes au delà du simple baiser.

Du jeu théâtral clownesque au burlesque cinématographique : bascules et résurgences

Si l'esprit d'enfance constitue un socle commun au clown et au burlesque, les deux registres de jeu présentent quelques différences notables. Une

1. CIRET Yan, « Les innocents de la matière : multiples incarnations du burlesque », dans Patrice BLOUIN et Christophe KIHM (s.l.d.), *Le Burlesque, une aventure moderne*, Art Press spécial, n° 24, 2003, p. 105.

2. Voir l'extrait vidéo disponible dans la thématique « arts du mime et du geste » de Fresques INA un extrait de 7 minutes du spectacle. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00g8g/abel-et-gordon.html>.

comparaison entre les traces vidéo de *La Danse des Poules*¹, et leurs trois longs-métrages permet de souligner qu'Abel et Gordon ont clairement basculé de l'un à l'autre.

La première mutation qui frappe est l'effacement de l'exubérance originelle des deux acteurs. Le verbe est rare et contenu dans *L'Iceberg*, *Rumba* et *La Fée*, alors qu'il était très expressif dans *La danse des Poules*, spectacle ponctué de monologues et de cris. Ce retrait de la parole, et même de la voix, apparaît comme un signe historique du burlesque, si l'on en croit Christophe Kihm :

Le burlesque s'arrête résolument là où la parole commence, ou bien encore là où elle s'achève. Il faut ici prendre en considération les formes du burlesque une fois le cinéma devenu parlant, pour constater combien ses héros éprouvent alors des difficultés encore plus importantes que les prédécesseurs du muet avec le langage. Qu'il observe (Tati) ou qu'il agisse (Lewis), le héros burlesque du parlant ne parle pas².

Silencieux, le personnage burlesque est une surface de projection et son expression est plus neutre et universelle que celle du clown (dans la lignée keatonienne du moins). Abel et Gordon, dont la face était, au théâtre, très mobile³, adaptent leur jeu à la caméra et au registre burlesque : ils portent des situations, plus qu'ils ne jouent des sentiments. Témoin, le visage de Fiona au début de *L'Iceberg*, au moment de la photo collective : tandis que les autres sourient, elle reste de glace, encore figée dans sa nuit de chambre froide.

Le personnage burlesque est un personnage « éponge ». Il « absorbe » la situation. Il est cousin du clown. Le clown a une identité propre qui va conditionner tout ce qu'il fait. Il y aura des clowns flegmatiques, des nerveux, des rapides, des lents. Le personnage burlesque a en commun une sorte « d'espace neutre », de page où va s'inscrire l'action qui va se dérouler⁴.

1. Outre l'extrait cité dans la note précédente, le Pôle ressources des arts du mime et du geste de l'Odyssée de Périgueux possède dans sa base SOMIM une captation du spectacle réalisée en 1989, à l'occasion de leur passage au festival MIMOS.

2. KIHM Christophe, « Le Burlesque, une aventure moderne », dans BLOUIN Patrice et KIHM Christophe (s.l.d.), *Le Burlesque, une aventure moderne*, op. cit., p. 11-12.

3. Un article de *Fluide Glacial* (malheureusement anonyme et non daté), dans la revue de presse du site de la compagnie, fait état de cette expressivité, au sujet de *La Danse des Poules* : « Tout passe par des mimiques à la limite du possible. Par des situations où le nonsense le plus absolu règne entre eux et sur la scène. [...] Ordinairement, le nonsense reste très digne, imperturbable, pince-sans-rire, de marbre, flegmatique. C'est le côté anglais, british de leur spectacle. Mais il se combine ici à un grotesque plus "latin", à un expressionnisme décalé, qui vient du côté belge cette fois. Pourtant, paradoxe supplémentaire, Abel le belge est plus flegmatique que Gordon, plus débridée. ». Consulté le 02 février 2016, n'est plus en ligne au 21 novembre 2021 : <http://www.couragemonamour.net/index.php?lang=FR&pcourage=spect>.

4. ABOUDARHAM Norbert, op. cit., p. 76.

L'évolution de l'onomastique reflète, elle aussi, cette perte d'expressivité, au profit de figures plus quotidiennes, plus ancrées dans les acteurs-créateurs qui leur donnent vie. Fiona Gordon incarnait au théâtre Rosie Tickletoe¹ (*La Danse des Poules*) ou Lily Hopkins (*Histoire sans gravité*) ; elle est tout simplement prénommée Fiona dans les trois films. Les noms des hommes varient un peu plus d'un film à l'autre, mais ils restent réduits à un prénom, trace d'une proximité avec le spectateur et écho d'une entité tendant à l'anonymat : Dominique Abel est tantôt Julien (*L'Iceberg*), tantôt Dom (*Rumba*, *La Fée*) ; Bruno Romy est René dans *L'Iceberg*, Gérard dans *Rumba*, et il incarne dans *La Fée* un Anglais qui ne dit jamais son nom, même lorsqu'il demande une chambre d'hôtel.

Ce jeu plus épuré crée des êtres-limites, sur la brèche, qui se démènent dans et avec l'espace naturel et social. Contrairement aux clowns, qui relèvent de la marginalité, Fiona, Dom, Gérard ou René sont simplement *borderline* : ils se situent toujours à la lisière entre notre société et leur monde intérieur, entre le champ et le hors-champ. Ils sont toujours en bordure des cadres visuels et des cadres sociaux. Et c'est précisément cette position-frontière qui rend leur comique burlesque, car leur inadaptation n'est pas rédhibitoire, bien qu'elle soit assez systématique : « [d]ans *L'Iceberg*, note Anne Diatkine, les étrangetés ne sautent pas aux yeux, trop évidentes pour être vues. [...] Le burlesque n'est pas une rupture avec le présent, mais un léger dérèglement de la boussole. » La journaliste souligne aussi que le film ne comprend que 147 plans, ce qui est peu. Pourtant, affirme-t-elle, « l'absence de champ, contre champ et de plan de coupe ne ralentit en rien le rythme du film². » Car ce sont les corps qui en portent le souffle et la dépense. La quête du bonheur se traduit, chez les personnages de *L'Iceberg*, *Rumba* ou *La Fée*, par une échappée vers des espaces impossibles ou interdits, tentative souvent vouée à l'échec, mais toujours renouvelée. Il s'agit pour eux de viser ou d'explorer un espace hors-champ, et d'amener le spectateur à décentrer son regard. Que l'on songe à la manière dont Fiona tente de cacher deux enfants africains sans-papiers dans son dos, en positionnant systématiquement son corps face aux policiers qui lui tournent autour (*L'Iceberg*). Ou à l'obstination dont fait preuve Gérard (Bruno Romy) dans ses intentions suicidaires, se plaçant tantôt sur la voie ferrée lorsque des voitures passent sur la route en-dessous, et tantôt sur la route alors que le train passe sur la voie au-dessus (*Rumba*).

Bien que les codes cinématographiques du burlesque dominent dans les trois films, ceux du clown ne sont pas pour autant éclipsés. Par le choix

1. Ce nom, contraction de « chatouille » et de « pied », seyait parfaitement au personnage de vierge folle hypersensible qu'incarnait Fiona Gordon, vêtue en vert de la tête aux pieds (chapeau, robe, sac, chaussures à talons) et munie de grosses lunettes. Elle entrait en scène effarouchée, en criant, et frisait la bouffonnerie.

2. DIATKINE Anne, « *L'Iceberg*, au Nord, ou bien à l'Ouest », *op. cit.*

d'exposer l'artifice, par le déguisement outrancier, ils font retour de façon ponctuelle, et contribuent à donner une théâtralité à cet univers cinématographique. La pauvreté délibérée de moyens sonne à la fois comme un hommage aux pantomimes-féeries et au cinéma des premiers temps. Tout particulièrement dans *La fée*, les procédés de distanciation prennent une tournure poétique : des sacs plastiques figurent des méduses dans l'intermède subaquatique ; le ventre de Fiona s'arrondit brusquement avec un bruit de baudruche pour signaler sa maternité ; et dans la scène du café, des jeunes femmes soufflent sur la chanteuse à la manière de Zéphyr dans *La Naissance de Vénus* de Botticelli, soulevant légèrement ses cheveux. La silhouette outrancière du clown et son amour des postiches resurgit, elle aussi de manière inattendue, dans la stratégie mise en place par Dom pour faire évader Fiona de l'hôpital psychiatrique. Il cache le corps de sa bien-aimée sous un immense imperméable et s'avance, avec son ventre protubérant, dans le couloir et l'ascenseur : les cheveux de Fiona lui composent une barbiche de fortune, et les bras de la femme remplacent les siens. Ce corps obèse et hybride évoque à la fois le mythe platonicien des âmes sœurs, et l'apparence démesurée du clown.

Une séquence de **L'Iceberg** frappe l'esprit par sa portée poétique et son économie de moyens : après avoir survécu à sa nuit gelée dans la chambre froide, Fiona se met au lit. Au lieu de s'endormir, elle s'agite et danse dans les draps. Elle compose d'étranges figures qui évoquent des voiliers et des icebergs. La puissance du jeu burlesque repose sur le mouvement des corps se débattant, parcourant, traversant l'espace ; celle du jeu mimique sur la figuration, par le corps, des mouvements du monde (vent, éléments naturels, machines, environnements naturels et urbains...). Abel, Gordon et Romy parviennent à croiser ces deux registres, à jongler à la fois avec l'humain et le cosmique.

Varia

Le cirque se raconte dans les revues de cinéma du fonds Coll'Ex « Arts du cirque », Bibliothèque universitaire Ramon Llull

Élisabeth GAVALDA

Les périodiques publiés en soutien aux productions cinématographiques dans la première moitié du ^{xx}e siècle¹ contribuent à l'histoire du cinéma en même temps qu'elles attirent un public non initié.

[Ces revues] consacrées à la vie au jour le jour du film [...], si elles sont couramment utilisées comme réserves de documentation et de témoignages, ont rarement été étudiées en elles-mêmes, comme systèmes organisés de forces économiques et idéologiques, comme instruments plus ou moins cohérents d'acculturation du public au spectacle cinématographique. Elles ont pourtant joué et jouent encore un rôle incontestable de filtre de la production, d'orientation des goûts, de préparation à la réception des œuvres, d'orchestration des succès, voire d'orientation indirecte de la création. Elles ne se contentent pas de refléter l'histoire du cinéma, elles y contribuent activement, et écrire cette histoire, c'est aussi voir de quelle façon le texte, l'imprimé a pu interférer dans les processus commerciaux et esthétiques de la production cinématographique².

Le fonds « Arts du cirque » de la bibliothèque interuniversitaire Paul-Valéry abrite des revues de cinéma de la première moitié du ^{xx}e autour du thème du cirque, sélectionnées et soigneusement indexées par un donateur minutieux.

1. La liste des principales revues spécialisées dans le cinéma est consultable dans le « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », ALBERA François et A. GILI Jean (dir.), 1895, n° 33, 2001, p. 412-413.

2. ROELENS Maurice, « Mon ciné (1922-1924) et le mélodrame », in « Pour une histoire du mélodrame au cinéma », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, 1979, p. 201.

Ces numéros ont plusieurs dénominations. Des « ciné-romans » ou des « films racontés » sont proposés pour la plupart de périodiques français, comme *Le film Complet*, *Mon Film*, *Mon ciné*. On trouve également quelques exemplaires de « romans-photos » ou « photoromans » comme *Star Ciné Roman*, *Amor Film*, *Cahier du cinéophile*, *Photoromans de la jeunesse*, *Les photoromans de la Seine*. Comme son nom l'indique, le ciné-roman raconte une histoire adaptée, tandis que dans le roman-photo, le récit est portion congrue et les photographies du film sont majoritaires. Certains romans-photos ne sont qu'une série d'images du film accompagnées de textes brefs.

Quelques exemplaires de revues germaniques comme *Illustrierter Film-Kurier*, *Das Programm von heute*, *Neues Filmprogramm*, *Illustrierte Film-Bühne*, *Progress Filmillustrierte*... retracent des films connus et complètent ce fonds. La liste ci-après recense les films racontés, films en images, romans-photos ou photoromans consacrés au cirque dans les périodiques cinématographiques du fonds « Arts du cirque » :

A. Films racontés. Revues dont une partie est consacrée au film raconté

1. **Mon Ciné** : « le premier et véritable journal cinématographique pour le public ». Paris : Société parisienne d'éditions, 1922-1937. — n° 13 (18 mai 1922) ; n° 130 (14 août 1924).
2. **Cinémagazine**, La Revue cinématographique « Photo-pratique » et « Le Film » réunis, 1921-1935. — n° 8 Spécial « Charlie Chaplin dans le Cirque », 24 février 1928, Paris : Jean Pascal.
3. **Ciné Miroir**, Le petit parisien, 1922-1963. — n° 318 (8 mai 1931) ; n° 953 (12 février 1953).

Reuves consacrées au film raconté

1. **Le Film Complet**, Paris : [s.n.], 1922-1958. — n° 60 (13 janvier 1924) — n° 2600 (juillet 1943) [collection de 25 numéros]. - n° 196 (9 mars 1950) ; n° 227 (12 octobre 1950) ; n° 499 (10 février 1955) ; n° 502 (3 mars 1955) ; n° 514 (1955) ; n° 599 (10 janvier 1957).
2. **Mon Film**, Paris : [s.n.], 1946-1967 — n° 47 (1947) ; n° 96 (1948) ; n° 228 (1951) ; n° 8 (18 septembre 1946) ; n° 384 (30 décembre 1953) ; n° 393 (3 mars 1954) ; n° 446 (9 mars 1955) ; n° 563 (5 juin 1957).
3. **Collection « Romancinés »** — « Une femme coupée en morceaux » (numéro non daté).

B. Films en images, romans-photos ou photoromans sur le cirque

1. **Star Ciné Roman** 1 n° 51 (1er janvier 1959) ; n° 70 (1er novembre 1969), Roma : Franco Bozzesi.

1. Ciné-roman est bien mentionné sur la couverture, mais le contenu de ce numéro le classe dans le roman photos.

2. **Amor Film** n° 40 (24 novembre 1954). Paris : Éd. du Carquois.
3. **Cahier du cinéophile** n° 98 (15 juillet 1948). Organe hebdomadaire d'informations et de Publicité des Cinémas de France : Éditions Film magazine.
4. **Lucky Color** n° 187 (mai 1984) Paris : Lancio.
5. **Collection « Mon amour »** n° 1 (10 février 1958). Paris : Éditions Mondiales.
6. **Nous Deux (Supplément)** n° 1659, Paris : Éditions mondiales.
7. **Alexandra** n° 12 (avril 1976). Paris : Édital.
8. **Photoromans de la jeunesse** n° 20 (février 1966). Paris : Édital.
9. **Les photoromans de la Seine** n° 3 (mars 1963). Rome : Nova.
10. **Moulin Rouge** n° 25 (15 mars 1963). Paris : Éditions Moulin rouge.
11. **Ambrosio Série spéciale**, « La spirale de la mort ».
12. **Illustrierter Film-Kurier** n° 226 (1934) ; n° 3345 [29 numéros].
13. **Das Programm von Heute** n° 562 (1940) ; n° 377 (1955) [11 numéros]. Wien : Spalding und Leminger.
14. **Neues Filmprogramm, die Kinozeitschrift für das Publikum** n° 69 (octobre 1956) ; n° 146 (novembre 1956) ; n° 153 (décembre 1956) ; n° 1035 (octobre 1958) ; n° 3074 (octobre 1963). Wien : Leminger, Spalding und Weiss.
15. **Illustrierte Film Bühne** n° 372 (1949) — n° 5300 (1959) [16 exemplaires]. München : Film-Bühne GmbH.
16. **Progress Filmillustrierte** n° 59 (1954) ; n° 82 (1954) ; n° 47 (1955) ; n° 85 (1955) ; n° 93 (1956) ; n° 62 (1958) [6 numéros]. Berlin : Progress Film-Vertrieb GmbH.

C. Autres. Autres revues

1. **Für die Auswertung**. Terra : « Zirkus Renz ».
2. **Procinex**. Un grand Film en couleurs.
3. **Variétés** n° 9 (15 avril 1927). Belgique Film star édition. Anvers : Patria.

D. Documents divers

1. « The Greatest Show on Earth ».
2. « Bille de clown ».
3. « Sans famille ».

Du roman-cinéma au film raconté

Dans la presse, le roman-cinéma¹ apparaît en décembre 1915 avec la publication du feuilleton des « Mystères de New York » en parallèle avec sa sortie audiovisuelle en épisodes. Cinq ans plus tard, le ciné-roman paraîtra dans les revues cinématographiques. La revue hebdomadaire *Mon Ciné*², créée en février 1922, publie deux romans-feuilletons de six à sept pages, adaptations de films qui viennent de sortir. *Ciné Miroir* paraîtra en mai de la même année avec des films racontés et des portraits de stars. Fondée en novembre 1922, la revue *Le film complet* consacre la totalité de ses numéros au film raconté. D'autres revues vont s'emparer de ce genre, comme la revue populaire *Mon Film*³ qui sort en 1924 dans une parution hebdomadaire puis mensuelle à partir de 1959. *Mon Film* absorbera *Le Film complet* en 1958 puis deviendra *Mon Film Magazine*. Si le ciné-roman est construit sur le modèle du feuilleton, la série *Le film complet* raconte un film par numéro. La revue *Le film complet* emploie soit le terme de roman-ciné soit celui plus approprié de film raconté, puisque le film est raconté en un seul numéro et non en épisodes. Seuls quelques films sont publiés sur deux numéros avec des titres différents comme s'il s'agissait de deux films. Sur la couverture pourra être mentionné également « Ciné comédie » pour des films burlesques, ou « Récit complet en photos », comme pour le film « Histoire de 3 amours ».

Dans certains périodiques, l'image prendra le dessus. C'est le cas du numéro « Trapèze » publié dans la revue *Star cinéroman* où les photographies des vedettes du film, Gina Lollobrigida, Burt Lancaster et Tony Curtis, composent et racontent le scénario avec un texte succinct, qui s'insère

1. « La publication du premier roman adapté d'un film remonte à décembre 1915 quand, sur l'exemple américain, *Le Matin* lance le feuilleton des *Mystères de New York*, écrit par Pierre Decourcelle, en parallèle à la sortie des vingt-quatre épisodes sur les écrans. [...] Le roman-cinéma connaît sa plus grande expansion entre 1918 et 1922. [...] L'année 1922 voit aussi naître plusieurs périodiques spécialisés, tels *Le Film complet* et *Ciné-Miroir* », ALBERA François et A. GILI Jean (dir.), « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895, n° 33, 2001, p. 111-113.

2. « Mon Ciné offre, outre l'abondante documentation photographique [...] : deux romans feuilletons adaptés par des spécialistes du roman populaire de films récents, le plus souvent français ou américains (6 à 7 pages) ; un film en images [...] ; une initiation aux aspects techniques de la production cinématographique, l'interview d'un comédien ou d'un metteur en scène, la présentation de films en cours de tournage ou en sortie prochaine, deux pages d'échos, une page de courrier du lecteur ». ROELENS Maurice, « Mon Ciné (1922-1924) et le mélodrame », in « Pour une histoire du mélodrame au cinéma », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, automne 1979, p. 201.

3. « Elle est constituée de seize pages, illustrées de photos d'un film choisi dans la production courante, et résume l'intrigue de façon plus ou moins fidèle, avec un style souvent emphatique. On peut y trouver des films racontés par René Jeanne, Georges Fronval, Jean Mitry ou Germaine Dulac. » *Notice catalographique sur Ciné-ressources*. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : www.cinéressources.net.

Figure 1 — « Trapèze », *Star Ciné Roman* n° 51, janvier 1959.



Fonds « Arts du cirque » (Coll'Ex) BIU-Université Paul-Valéry Montpellier 3.

en écriture bâton dans l'image. En dépit du titre de la revue, ce style de numéro se classe dans les romans-photos ou photoroman.

La revue *Le film complet* est la plus caractéristique du fonds « Arts du cirque » avec une trentaine de numéros sur les films ayant pour thématique le cirque dont la plupart se consacre au mélodrame, genre que la revue contribue à retranscrire aux débuts des années vingt par le biais de ses novélisations.

Le film complet¹ revue emblématique du film raconté

Le Film complet est un périodique populaire, « la plus célèbre série consacrée aux films racontés² ».

Le premier numéro du *Film complet* est présenté comme « le complément nécessaire de *Mon Ciné* », *Mon Ciné* — le premier et véritable journal cinématographique pour le public, publie dès février 1922, entre autres rubriques centrées sur la vie et la carrière des vedettes, deux films racontés de deux ou trois pages chacun, en feuilleton à suivre sur plusieurs semaines³.

« D'abord hebdomadaire, elle devient bi-hebdomadaire à partir du n° 123 du 26 mars 1925, puis [...] tri-hebdomadaire en 1927⁴. » La collection entière *Le Film complet* est constituée d'une première série : du n° 1 en 1922 au n° 2613 en 1944 et une nouvelle série du n° 1 en 1945 jusqu'au n° 681 en août 1958. Trois mille deux cent quatorze numéros composent la totalité de la revue du *Film complet* sans compter les recueils.

Un peu plus d'1% de la collection de la revue du *Film complet* concerne la thématique du cirque.

Dans *Le Film complet*, un film raconté est édité en seize pages agrémentées de prises de vue de plans du tournage. Ce sont des adaptations de films mélodramatiques ou comiques. Dans le film raconté qui utilise comme toile de fond le cirque, trois genres apparaissent : le roman ciné, le ciné comédie et la biographie.

Tout comme dans la revue *Mon Ciné* « le cinéma allemand est presque toujours passé sous silence de [1922-1924⁵] ». Les films racontés dans la revue *Le film complet* concernent majoritairement des films produits aux États-Unis, le cinéma allemand n'étant pas bien venu après la guerre de 14-18 (seulement quatre publications de 1922 à 1924). La première publication de la revue *Le film complet* sur un film produit en Allemagne sera le film raconté n° 50 du 4 novembre 1923, « Ravin de la mort » écrit par Sadi Sauternes tiré du film « Die Schlucht des Todes » de Luciano Albertini. Film de 1923 ; puis le n° 60 du 13 janvier 1924, « Les ailes de la mort » de Pierre Rédinval tiré du film « Hanneles Himmelfahrt » (« L'assomption de Hannele » d'Urban Gad. Film de 1922) ; puis « Pierre le Grand » n° 92 (28 août 1924) et « Conspiration » (seconde partie de « Pierre le Grand »

1. Informations recueillies sur *Ciné-ressources*. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : www.cineressources.net/ressources/Le%20film%20complet.pdf.

2. Informations recueillies sur *Ciné-ressources*. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=383.

3. HEBERT Sophie, *Le Film complet : histoire d'une revue*, 2 janvier 2014.

4. *Ibid.*

5. ROELENS Maurice, « Mon Ciné (1922-1924) et le mélodrame », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, p.203.

(n° 93, 31 août 1924) de Pierre Rédinval (Film « Peter der Grosse » de Dimitri Buchowetzki. Film de 1922¹).

Les numéros du *Film complet* dans le fonds « Arts du cirque »

Les vingt-cinq numéros de la première série du *Film Complet* de 1924 à 1943, du fonds « Arts du cirque » (voir tableau 2), affichent une tendance mélodramatique. Les titres sont à sensation : *Les ailes de la Mort*, *Épaves de cirque...* D'autres évoquent des tragédies : *Sur le fil de la mort* ou *Tragédie au cirque*. Ce sont en général les titres originaux des films traduits en français.

Trois numéros, dans le style *Ciné Comédie*, font exception, dont *Le roi du cirque* d'après le film de Max Linder, suivi de *Max dompteur par amour*, qui en est la deuxième partie. Le film, raconté en deux épisodes permet de conserver les seize pages narratives qui sont la marque de fabrique de la revue. Dans le cas d'un film en deux parties, le titre du second film est inventé, « *Max dompteur par amour* » est le deuxième volet du « *Roi du cirque*² ». Max est un noble, et pour épouser la belle trapéziste, le père de celle-ci exige qu'il soit un artiste de cirque. Jean Kolb, auteur de ces deux fascicules, image avec brio les entraînements acrobatiques de ce personnage burlesque.

Max de Pompadour tentait son troisième exercice d'acrobatie. Toujours aidé de son fidèle valet de chambre (qui commençait à se faire au métier), il construisait une pyramide de tables et de chaises. Quand il la jugea solide, se servant de l'échelle, il parvint à la chaise qui terminait la construction. S'étant assis sur cette chaise, il cria à John :

— Reculez-vous, John. Vous allez voir ce que vous allez voir. Les équilibristes japonais sont des enfants comparer à votre maître... Une !... Deux !... Une !... Deux !...

Tandis qu'il comptait, le jeune homme imprimait à son matériel un mouvement de balancement à l'angle de plus en plus ouvert. Et ce qui devait arriver arriva. La table du bas s'éloigna de son centre de gravité pour se coucher sur le côté en entraînant tout ce qui se trouvait au-dessus d'elle. À ce moment, Max perdit tout contact et, brusquement projeté dans l'espace, il décrivit une trajectoire qui se termina de l'autre côté de la fenêtre ouverte³.

1. Informations recueillies sur *Ciné-ressources*. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : www.cinerecources.net/ressources/Le%20film%20complet.pdf.

2. *Ciné comédie* par KOLB Jean, « Le roi du cirque », *Le film complet*, n° 180, 1925.

3. *Ciné comédie* par KOLB Jean, « Max dompteur par amour », *Le film complet*, n° 181, 1925, p. 8.

Figure 2 — « Les ailes de la mort », *Le film complet* n°60, 13 janv. 1924 et « Épaves de cirque », *Le film complet* n°536, 29 juill. 1928.



Fonds « Arts du cirque » (Coll'Ex) BIU-Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Max [Linder] s'entraîne, lorsqu'un clown lui propose de se glisser dans une fourrure de lion et évidemment, Max se trouvera en face du vrai lion.

Les auteurs de ces films racontés prennent souvent des pseudonymes. Peut-être considèrent-ils, qu'ils sont une littérature de seconde zone ? Par exemple, Le Hallier Jean et Montchanin sont les deux pseudonymes de Lucien (Alexandre) Boisyvon. Et « Maurice Aubyn, qui signe plus de 200 numéros, [...] n'est autre que René Pujol, scénariste et réalisateur de nombreux films entre les deux guerres. »¹

Liste des romans-ciné sur le cirque dans la revue *Le film Complet* du fonds « Arts du cirque »

Première série

- *Les ailes de la Mort* Roman Ciné par Pierre Rédinval, n°60, 13 janvier 1924
- *Le roi du cirque* Ciné Comédie par Jean Kolb, n°180, 11 octobre 1925
- *Max dompteur par amour* Ciné Comédie par Jean Kolb, (2ème partie du *Roi du Cirque*), n°181, 15 octobre 1925, *Le Cirque du diable* Roman Ciné par Maurice Aubyn, n°370, 7 juillet 1927

1. HEBERT Sophie, *Le Film complet : histoire d'une revue*, op. cit., p. 5.

Figure 3 — Jean Kolb, « Max dompteur par amour », *Le film complet* n°181, 15 octobre 1925, p. 8.



Fonds « Arts du cirque » (Coll'Ex) BIU-Université Paul-Valéry Montpellier 3.

- *Le Miracle de l'Amour Roman Ciné* par Maurice Aubyn, (2ème partie du *Cirque du Diable*), n° 371, 10 juillet 1927
- *Le Prince et la Dinde Ciné Comédie* par Montchanin, n° 386, 14 août 1927
- *Épaves de cirques Roman Ciné* par Pierre de Kerlon, n° 536, 29 juillet 1928
- *La Venenosa Roman Ciné* par R. Dessaignes, n° 600, 25 décembre 1928
- *Le Cirque d'épouvante Roman Ciné* par Pierre de Kerlon, n° 693, 30 juillet 1929
- *Sur le fil de la mort Film raconté* par Pierre de Kerlon, n° 790, 4 février 1930
- *Clown ! Ciné Comédie* par Marc Ferral, n° 1032, 30 juin 1931
- *Camp volant Film raconté* par Maurice Aubyn, n° 1269, 1er janvier 1933
- *Le Cirque tragique Film raconté* par René Layral, n° 1620, 2 avril 1935
- *Caravane Film raconté* par Philippe Vernail, n° 1633, 2 mai 1935
- *Sous la Griffes Film raconté* par J. K. Raymond Millet, n° 1761, 25 février 1936
- *Le Clown Bux Film raconté* par Jacques Faure, n° 1784, 18 avril 1936
- *Le Grand Barnum Film raconté* par Pierre Buisson, n° 1806, 9 juin 1936
- *3 du Trapèze Film raconté* par Roger Dessort, n° 2079, 10 mars 1938

- *Manège* Film raconté par Jacques Déristel, n° 2096, 19 avril 1938
- *Les Gens du Voyage* Film raconté par Renée Layral, n° 2133, 14 juillet 1938
- *La furie de l'or noir* Film raconté par Nathalie Pilenko, n° 2168, 4 octobre 1938
- *Panique au cirque* Film raconté par Lucien Ray, n° 2432, 26 octobre 1940
- *La Femme aux tigres* Film raconté par Henriette Janne, n° 2452, 4 janvier 1941
- *Les 3 Codonas* Film raconté par Pierre de Kerlon, n° 2466, 22 février 1941
- *Tragédie au Cirque* Film raconté par George Fronval, n° 2599, juillet 1943

Seconde série

- *Portrait d'un assassin*, Film raconté par Ray Somey, n° 196, 9 mars 1950
- *Au revoir Mr Grock*, Film raconté par Jacques Fillier, n° 227, 12 octobre 1950
- *Histoire des 3 amours*, Film raconté par J. Mettra, n° 499, 10 février 1955
- *Obsession*, Film raconté par J. Mettra, n° 502, 3 mars 1955
- *Houdini le grand magicien*, Film raconté par J. Fagel, n° 514, 1955
- *Trapèze*, Film raconté par Jacques Fillier, n° 599, 10 janvier 1957

À cette collection du « Fonds Arts du cirque » peuvent s'ajouter d'autres numéros de la revue du *Film complet* sur la thématique du cirque : « Le Destin de la Venenosa » qui est la seconde partie de « La Venenosa » de R. Desaignes (n° 601, 27 décembre 1928, Plus Ultra Film) ; « Le Don Juan du Cirque » de Maurice Aubyn (n° 738, 5 novembre 1929, Film Paramount) ; « Un clown dans la rue » de Pierre de Kerlon (n° 1172, 21 mai 1932), « Le cirque magique » de Renée Layral (n° 1620, 2 avril 1935, Monogram Pictures) ; « La Strada » film raconté par Jacques Fillier (n° 549, 26 janvier 1956) et quelques autres films racontés à rechercher. D'autres titres de films sont novélisés sur la thématique du cabaret, de la foire ou du music-hall.

À partir du n° 1242 du 1er novembre 1932, « un autre ciné-roman en sérial est intégré en fin de numéro¹ ». Si dans les années 50 le roman-photo est plus en vogue, Le Film complet continue à raconter les films. Mais à la différence de la première série, les films racontés de la seconde

1. Informations recueillies sur *Ciné-ressources*. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : www.cinerecources.net/ressources/Le%20film%20complet.pdf.

série s'appuient sur l'image des stars de cinéma : Kirk Douglas, Michèle Morgan... Dans la seconde série de la revue *Le film complet*, une à deux pages sont consacrées au courrier des lectrices et lecteurs, c'est la rubrique *Côté Cœur Côté Jardin* qui fait suite au *Petit courrier* et *Ciné Courrier* de la première série. *Côté Cœur Côté Jardin* est un échange entre des courriéristes qui prennent des pseudonymes et CA *Le Caméraman Amoureux* qui leur répond. Les courriéristes posent des questions sur les vedettes de cinéma, le nombre de films qu'ils ont joués, leur vie quotidienne, etc. Tout ce courrier influe sur le choix des films et crée un échange interactif avec la revue et indirectement avec les productions cinématographiques.

Le mélodrame au cinéma

Dans les années 1920, les revues cinématographiques présentant des films mélodramatiques vont participer à la conquête d'un public populaire, et permettre de « repenser l'histoire du cinéma français entre les deux guerres [...] en échappant à la sacralisation des avant-gardes et des œuvres exceptionnelles¹ ».

Le genre du mélodrame naît dans la littérature vers la fin du XVIII^e et reste un genre très présent et apprécié au XIX^e. Le genre du mélodrame Classique Théâtral, serait de plus courte durée, il se situerait au début du XIX^e. « Dès 1823, Frédéric Lemaître, dénaturant *L'auberge des Adrets* (de Benjamin Antier), inscrit à la fois le mélodrame et sa subversion, et s'approprie l'immortel Robert Macaire² ». Quant au mélodrame au cinéma, Maurice Roelens dans sa préface du n°28 des *Cahiers de la Cinémathèque* évoque la fascination de l'historien comme du spectateur pour le mélo cinématographique : « Forme accomplie du spectacle populaire, le mélodrame au cinéma est peut-être, — si l'expression a un sens — l'essence de cet art pour le peuple, que fut (qu'est encore ?) le cinéma³. »

Les revues telles que *Mon Film*, *Mon Ciné* et *Le Film complet*, accompagnent cette naissance du mélodrame au cinéma, et les romans-ciné participent à la retranscription de son histoire.

Le mélodrame dans *Le film complet*

Le mélodrame est l'une des composantes de la première série du *Film*

1. ROELENS Maurice, « Mélodrame, cinéma, histoire... », in « Pour une histoire du mélodrame au cinéma », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, p. 4.

2. UBERSFELD Anne, « Mélodrame », in CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre à travers le monde*, Bordas, 2008, p. 907.

3. ROELENS Maurice, « Mélodrame, cinéma, histoire... », *op. cit.*, p. 4.

Complet. Les premiers numéros sont imprimés dans une gamme de noir et blanc sur un papier journal agrémenté parfois d'un titre en rouge. L'aspect de ces premiers numéros reflète parfaitement les composantes pauvres, tristes et pesantes du mélodrame. Le contenu retrace la noirceur et l'émotion des films des années vingt. Les fascicules racontant le film peuvent être écrits et publiés dans l'année, mais également deux voire trois ans après l'année de production du film.

Michel Lebrun, dans *Les Cahiers de la Cinémathèque* sur le mélodrame au cinéma, a dressé la liste des ingrédients qui constituent l'architecture d'un film mélodramatique (retranscrite succinctement ci-dessous). Il précise d'ailleurs qu'il n'est pas nécessaire de les mettre tous ensemble pour construire un bon mélo.

Les personnages : les enfants, le méchant et le personnage qui « dégonfle la situation ». **Les situations basées sur la méprise et la tromperie qui entraînent la séparation avec en supplément les accidents de la vie.** **Le milieu dans lequel se déroule l'histoire, et enfin la trajectoire de la narration — d'une situation difficile voire inextricable à sa résolution, de l'enfer au paradis en passant par le purgatoire**¹.

Le film réalisé en 1926 par Benjamin Christensen, « *Devil's Circus* » illustre ce genre mélodramatique en le sublimant puisqu'il inscrit une histoire humaine émotionnelle dans une histoire plus universelle en soulevant les problématiques de guerre, de religion et d'atteinte à la liberté.

Focus sur « *Devil's circus* »²

« *Devil's Circus* » (1926) est un film muet en noir et blanc de 70 min, avec des inserts de récits ou de dialogues, le tout rythmé par un accompagnement musical au piano. Le film est produit par Métro Goldwyn Gaumont aux USA. Dans le générique, le réalisateur est mentionné « Christian-son », comme si le demiurge voulait signer en tant que « fils des chrétiens ». Benjamin Christensen est un réalisateur danois remarqué pour son film « *Häxan* » (1922) qui raconte la sorcellerie à travers les âges.

« *Devil's Circus* » offre une lutte entre Dieu et le Diable, entre l'enfer et le paradis. Le film se place sous le signe du destin, de la manipulation et de la rédemption. « *When the devil pulls the strings, all the world must dance* »³ ricane le Diable marionnettiste au-dessus du monde qui danse dans les premières images du film.

1. Voir liste détaillée dans LEBRUN Michel, « Les «figures imposées» du mélo », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 28, p. 90-93.

2. « *The Devil's Circus* ». En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=r_plbg7eclw.

3. « Quand le diable tire les ficelles, tout le monde doit danser. »

Figure 4 — « Le cirque du diable », *Le film complet* n°370, 7 juil. 1927 et « Le miracle de l'amour », *Le film complet* n°371, 10 juil. 1927.



Fonds « Arts du cirque » (Coll'Ex) BIU-Université Paul-Valéry Montpellier 3.

« Le cirque du diable¹ », titre français du film fera l'objet d'un roman-ciné écrit par Maurice Aubyn. Il sera publié un an après la sortie du film, le 7 juillet 1927 dans le n° 370 de la revue *Le Film complet* puis trois jours après sortira « Miracle de l'amour » dans le n° 371. Le film raconté en deux épisodes, retrace de façon romancée mais relativement fidèle le film. Les photographies du ciné-roman sont très certainement prises sur le tournage puisqu'en comparant la captation d'écran du film et la couverture de la revue, on peut remarquer la même image malgré l'absence d'un chien sur le périodique — très certainement enlevé de la photographie puisqu'il n'apparaît pas dans l'histoire du roman-ciné.

En mettant en regard le film muet « Devil's Circus » et les deux feuillets romancés, « Le cirque du diable » et « Le miracle de l'amour », ces deux objets de conceptions différentes épousent le même genre du mélodrame. Dans le film, il s'apparenterait plus au tragique, notamment par sa dimension plus universelle et dans le film raconté, la couleur est plus

1. « Le cirque du diable », n° 370 (7 juillet 1927) et « Miracle de l'amour » (deuxième partie « Le cirque du diable », n° 371 (10 juillet 1927) de films racontés par Maurice Aubyn, Société de production sur fascicule Métro-goldwyn / Gaumont. Film. Titre original « The devil's circus ». Scénariste et réalisateur du film Benjamin Christensen. Année de production 1926. Durée 70 min. Genre « Muet ». Société de production du film Gaumont-Métro Goldwyn, Pays de production USA.

Figure 5 — Mise en regard des images du film raconté « Le cirque du diable » et du film « Devil's Circus ».



Fonds « Arts du cirque » (Coll'Ex) BIU-Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Figure 6 — Scène mélodramatique in « Le cirque du diable », *Le film complet* n°370, 7 juillet 1927, p. 13.



Fonds « Arts du cirque » (Coll'Ex) BIU-Université Paul-Valéry Montpellier 3.

mélodramatique, le texte est plus centré sur les méchants et le couple énamouré Jack-Mary. Le film raconté donne une lecture édulcorée du film, ce qui n'enlève rien à une narration de qualité. Le point de vue de l'adaptateur est essentiel pour rendre au mieux la teneur du film. Le peu de textes insérés dans le film facilite la rédaction du roman qui n'a pas besoin de s'appuyer sur des dialogues construits et permet à l'auteur d'être libre de sa narration et de son écriture.

Le film raconté donne une adaptation d'un film et livre le point de vue d'un auteur sur un autre auteur. La revue laisse en mémoire des photographies prises sur le tournage, ce qui en fait un véritable témoin.

Le scénario « Devil's circus »

Nous sommes en 1913, Jack Carlstop sort de prison. Mary, une jeune fille de dix-sept ans vient à New York pour se faire embaucher dans le cirque Bomparino, comme acrobate. Elle se retrouve seule à New York un soir et alors qu'elle cherche un hôtel modeste rencontre Jack, qui après lui avoir conseillé intentionnellement un hôtel bien trop cher pour elle, retrouve la pauvre fille dans la rue la nuit et lui propose de venir dormir chez lui.

Dans ce film, si les situations comiques sont assez rares, elles permettent néanmoins de dégonfler le drame. Par exemple, pendant la représentation, la longue traîne de la danseuse jalouse est retenue sous les genoux de Mary ; dans les loges, le chien souffle de la poudre sur le visage de Mary ; le fiancé se voit fermer délicatement la porte au nez par Mary... Plus la tension dramatique sera forte, plus les besoins de dédramatisation seront importants et permettront à la situation de rebondir.

La grille des ingrédients du mélodrame appliquée au « Cirque du Diable »

Dans le film, les images et photographies des acteurs sont théâtrales et traitées dans un style expressionniste. Les corps des artistes sont saisis dans des attitudes émotionnelles à la limite de la caricature. Les attitudes sont exacerbées, construites, filmées dans l'espace de la toile. Une palette d'émotions qui permet de supplanter la parole et donne une grande lisibilité.

Dans la revue, les dialogues sont pratiquement inexistants. Il s'agit de raconter, de décrire, de jouer sur le suspense, de pousser les situations à l'extrême. L'auteur va décrire les attitudes, et les expressions des protagonistes, retranscrire la situation par un langage corporel pour écrire l'histoire.

Depuis quelques instants, en cours de marche, Hugo était parvenu à se glisser sans bruit dans la roulotte et il s'était immobilisé, dévorant d'un regard halluciné la nuque frêle de la jeune fille. En le voyant silencieux, les traits crispés, Mary éprouva une frayeur si intense qu'elle ne trouva même pas la force de pousser un cri. Elle eut un mouvement de recul... Mais brusquement, elle se sentit enlacée entre deux bras puissants, à moitié étouffée par l'écharpe de soie qui couvrait ses épaules et que le dompteur enroulait maintenant autour de sa bouche. Elle essaya de se débattre, mais elle se trouva déjà à demi évanouie, enlevée de terre et jetée sur sa couchette... Elle eut l'impression qu'un poids infiniment lourd lui écrasait la poitrine... et elle perdit connaissance.

Lorsqu'elle revint à elle, lorsqu'elle put reprendre ses esprits, l'homme, le misérable, avait disparu¹...

Dans le film « Devil's Circus », le personnage du Diable est le fil rouge de l'histoire. C'est lui qui tire les ficelles du monde. Le Diable invite à la

1. Roman-ciné de AUBYN Maurice, « Le cirque du diable », *Le film complet*, n° 370, 7 juillet 1927, Gaumont-Métro Goldwyn, p. 15.

guerre : « *War !* ». Il s'identifiera également à Hugo, le dompteur qui violera Mary. À la fin du film, Mary tiendra dans ses mains une marionnette, un pantin, figurine plus naïve que diabolique. Une image qui va questionner le spectateur sans lui apporter de réponse.

Le talent du réalisateur c'est la suggestion. Dans la scène de viol, alors qu'on lit la terreur dans les yeux de Mary, le réalisateur va filmer la main du dompteur qui prend la main de Mary, puis ses pieds soulevés du sol, puis la main du dompteur qui éteint la lampe à gaz. Après un léger passage au noir, le visage de la marionnette va apparaître et regarder Mary de dos étendue sur le lit. Notre imaginaire de spectateur interprète ce qui a pu se passer, lit entre les images. Le spectateur compatit pour la victime. Le mélodrame appelle l'empathie, la compassion. La scène du viol est le climax du film. Dans la suite du film qui sera racontée dans « Le miracle de l'amour », Mary va également être victime de la jalousie de Yonna qui aime le dompteur. La jalouse va desserrer le treuil qui tend le cordage du trapèze où Mary exerce au-dessus de la cage des lions domptés par Hugo.

Entretiens Jack Carlstop a essayé de refaire son honneur perdu lors d'un larcin, et se fait enrôler dans l'armée. Le thème du soldat qui revient de guerre est un classique du mélodrame. Il n'a pas vu Mary depuis cinq ans et revient en 1918 à New York.

Le dénouement arrive. Mary blessée par sa chute, ne peut exercer son métier de trapéziste et telle la petite fille aux allumettes, vend des pantins qu'elle va donner à une enfant, la fille de M^{me} Jenny Peters, une bonne âme. Jack habite dans le même immeuble que Jenny. Il va retrouver Mary. Jack voudra la venger quand il apprendra son «douloureux secret» mais devant Hugo, le dompteur aveugle escorté par Yonna vieillissante, il ne fera rien et retrouvera Mary qui en le voyant, « miracle de l'amour », se lèvera et marchera.

Un objet indispensable

Ces revues cinématographiques du début du xx^e autour du film raconté et du ciné-roman sont un creuset de documents, témoignages, réflexions, articles de fonds, entretiens, images de film, photographies d'artistes. Elles sont le reflet d'une époque et d'une littérature mélodramatique où se côtoient l'amour et la mort et parfois la comédie.

Plus qu'un témoin, ces revues sont des acteurs directs et indirects qui ont influencé la production cinématographique et les spectateurs. D'autant que, pour certaines revues, les producteurs de film sont aussi éditeurs ou partie prenante de leur publication, et deviennent des produits dérivés publicitaires de la production des films.

Les revues cinématographiques s'emploient à intéresser le lecteur à la sortie des films, à l'inciter à aller les voir ou à les revoir.

Frico le clown, héros récurrent de série télévisée

*Entretien avec Jean-Michel Ropers
recueilli par Philippe Goudard*

Jean-Michel ROPERS et Philippe GOUDARD

Philippe Goudard : Nous nous sommes rencontrés dans les années 1980 où nous agissions dans le champ des arts du spectacle avec les mêmes objectifs esthétiques et politiques. Tu as créé, joué, produit, avec un égal succès, sur scène comme à l'écran, dans tous les domaines des spectacles audio-visuels et vivants. Tu débutes au sein de la Compagnie Avant-Quart (1966-2015), créée et dirigée par Jean-Paul Cathala, participant à des dizaines de créations, « déversant chaque jour énergie et espérance » sur scène, sous chapiteau, dans des salles combles à la campagne comme dans les festivals internationaux et salles prestigieuses autour de Sophocle, Shakespeare, Molière, de multiples auteurs contemporains et textes originaux de Cathala, avant d'être toi même auteur dans cette troupe, clown, exploitant de salle de cinéma, scénariste, réalisateur, producteur. Tout ton travail, semble prendre racine dans cette culture artistique, militante et artisanale des arts et du théâtre populaires des années soixante-dix.

Jean-Michel Ropers : Quand je suis entré en contact en 1977 avec cette compagnie installée dans les Hautes-Pyrénées avant qu'elle ne migre en Languedoc, une mairie communiste — ce n'est pas un gros mot — venait d'être élue à Tarbes, son maire déclarant « Je veux une compagnie ». La compagnie Avant-Quart est choisie. J'ai dix-neuf ans et ai bien sûr débuté en amateur, comme on le fait tous, à l'âge de quinze ans. Mais quand je suis arrivé là j'ai immédiatement été promu comédien professionnel. Le metteur en scène de l'époque Jean-Paul Cathala, qui était un homme formidable et avait besoin de recruter de très jeunes comédiens, m'a dit un jour : « Toi, tu devrais faire du théâtre », et deux mois après, j'étais sur le plateau dans mon premier

rôle : Arlequin. Vous imaginez ? À dix-neuf ans, c'est génial ! Ça n'a été que du travail, de la passion. Si je n'avais rien fait, ce n'est pas lui qui m'aurait poussé à le faire. J'ai travaillé et j'ai fait mes propres études, mes propres recherches. J'ai compris ce qu'était la *Commedia dell'arte*, j'ai vu les filiations qu'elle avait avec le clown. Nous avons tourné longtemps ce spectacle où j'étais Arlequin. C'était l'époque où nous pouvions faire jusqu'à une bonne centaine de dates par an. L'année suivante, alors que nous nous concertions collectivement, Cathala nous a offert une autre phrase décisive : « Vous devriez essayer le clown parce que tu sais, si tu arrives à faire un personnage de clown, tu pourras tout jouer ensuite. » Chez les autres comédiens ça n'a pas fait son chemin, mais chez moi, oui. Et effectivement, c'est ce que j'ai fait.

En 1978, nous étions encore sous la présidence de Giscard d'Estaing (1974-1981), ce qui n'est pas innocent. Le clown, la politique... c'est très important. Nous avons donc monté un spectacle, une création collective, dont le titre était *Le clown y mourira pas*. Pourquoi l'avoir appelé comme ça ? Pour faire un petit pied de nez à ceux qui ne considéraient pas toujours l'art du clown comme un art noble. Et aussi parce qu'un jour, lors d'une interview, Charlie Rivel — l'un des plus immenses clown que la terre n'ait jamais porté — a répondu à des journalistes inamicaux : « le clown y mourira jamais. » Il avait tout dit. Et ce fut le titre de notre spectacle.

Ph. G. : Après cette première expérience du clown, les créations et tournées d'Avant-Quart te mobilisent ensuite avec Hugo, Molière, Boulgakov, Hikmet. Il y a la migration en 1982 de la compagnie de Tarbes vers Lézignan-Corbières dans l'Aude, où vous construisez votre propre lieu de travail qui deviendra plus tard le Hangar à Théâtre dans une zone artisanale au milieu des vignes. Puis tu passes du théâtre et du clown au cinéma, où tu vas, sans cesser ton travail au sein de la compagnie, occuper tous les postes jusqu'à ce jour, où tu as à ton actif une quarantaine de films comme auteur, scénariste, réalisateur, producteur, diffuseur, et une centaine d'interprétations pour le cinéma ou la télévision.

J.-M. R. : La compagnie avait créé des films (*Eve s'en va*, 16 mm, de Jean-Pierre Thiébaud et Jean-Paul Cathala, 1979 ; des courts métrages vidéo en 1981 et *Les contes de la charrette*, long métrage de Jean-Paul Cathala, 1983) auxquels j'avais participé comme acteur et dans plusieurs fonctions cinématographiques.

En 1986, passionné par le cinéma et pour augmenter mon savoir-faire dans ce domaine, je décide d'aborder l'exploitation en créant de toutes pièces une salle de cinéma dans l'Aude, à Lézignan-Corbières, ville de 8000 habitants dans un milieu rural totalement sinistré dans ce domaine. Très vite mon initiative de création de cette salle de

400 places avec 30 mètres de projection sur un écran de 8 m. de base est repérée au niveau national et ce cinéma entièrement refait de mes mains est classé par le fameux label « Art et essai ». Ainsi je fus directeur-proprétaire, programmateur, projectionniste — avec un CAP ! — et ouvrier pour placer les gens et vendre les glaces à l'entracte, de « La cité des regards ». Cette salle farouchement indépendante des circuits de distribution officiels et des majors compagnies, avait sa propre programmation tout public, enfance et jeunesse, reprises, sorties nationales choisies, films étrangers, films insolites et courts-métrages.

Une merveilleuse aventure, épuisante mais tellement enrichissante... mais pas du tout sur le plan financier !

Ma boucle était bouclée. J'avais réalisé un rêve de gosse et ainsi, j'ai donc exercé tous les postes dans le domaine du cinéma en terminant par l'exploitation, puisqu'au moment de monter la salle j'avais déjà pratiqué professionnellement pour les films d'Avant-Quart, l'écriture, la réalisation, la production-distribution, etc.

Ph. G. : C'est au sein de ces expériences multiples où théâtre, clown et cinéma nourrissent ton quotidien, que naît ton personnage de Frico en 1978, dans *Le clown y mourira pas*, une création théâtrale. A-t-il d'autres ancrages ?

J.-M. R. : Comme on peut le voir sur les photos et vidéos de Frico, s'il est proche de moi, comme pour tous les clowns, on peut y trouver plusieurs références, auxquelles il faudrait ajouter la mer et l'insularité. Par mes origines méditerranéennes maternelles en Corse, et paternelle en Irlande, je bénéficie en effet d'une double influence, anglo-saxonne et méditerranéenne, qui sont deux opposés, mais qui en fait se complètent : on dit que l'Irlande est la Corse du Nord et que la Corse est l'Irlande du Sud. Cette comparaison me va bien. Et puis, à cela, s'ajoute mon amour du cirque, évidemment, même si je n'ai jamais pu vraiment y pratiquer.

Ph. G. : Ces croisements que tu signales en Frico, évoquent en effet les origines élisabéthaines, shakespeariennes, ainsi qu'italiennes, de la *Commedia*, qui fondent les clowns, ainsi que les sources antiques puis modernes, du cirque.

J.-M. R. : Mon personnage est né sous chapiteau, mais sous chapiteau-théâtre simplement pour une question de temps. Je n'ai pas eu le temps d'autre chose. Nous travaillions beaucoup, nous créions des spectacles. Pendant plus de cinq ans nous avons tourné sous chapiteau parce qu'il n'y avait rien. Pas de salle à Tarbes, ni à Lézignan-Corbières, ni pas grand-chose ailleurs, d'ailleurs ! Il y a eu plusieurs étapes, nous avons commencé avec le chapiteau, puis il y a eu après quelques salles des

Figure 1 — *Le clown y mourira pas.*



Claude Polycarpe (le Clown blanc) et Jean-Michel Ropers (l'auguste Frico) — Avant-Quart — 1978. Photo X — Collection personnelle JMR-DR.

fêtes d'où il fallait d'abord enlever le foin avant de monter le décor, pour finalement remettre le foin ! Mais c'était génial parce que nous rencontrions toutes sortes de gens, du public en grand nombre, et surtout, nous étions formés à une pluridisciplinarité. On ne se rend pas bien compte de la manière dont nous vivions le théâtre alors, qui faisait dire à certains journalistes parisiens cyniques « Et avec les oreilles vous faites quoi ? » Alors je demande pardon mais c'est comme ça. J'ai fait tout cela, non pas par boulimie mais par passion. Tout simplement par passion. Dans ce contexte, des rencontres ont eu lieu, et elles sont la source de la création. Dans ce métier je n'ai jamais rien calculé, je peux vous l'assurer. Tout ce que j'ai fait, est issu de rencontres.

Ph. G. : À propos de l'influence des rencontres, après *Le clown y mourira pas*, Frico réapparaît en 1989 dans *Le clown et la danseuse*, où la danseuse et chorégraphe Pat O'Bine et toi êtes partenaires, puis dans *Y'a un clown sur la route* en 1990, deux créations inscrites au répertoire d'Avant-Quart. Tu le feras vivre ensuite périodiquement, entre autres, dans *Pas perdus* (1996), *Le bonheur est dans le pré* (1999), *Frico et les danseurs* (2001), pièces où tu collabores avec à nouveau avec la chorégraphe.

J.-M. R. : À partir du *Clown y mourira pas* je n'ai plus joué le clown Frico pendant dix ans. Ce qui s'est passé est extraordinaire. Comédien de formation — je le suis toujours aujourd'hui — j'ai, durant ces dix

années, eu une activité fourmillante en théâtre, cinéma, danse et d'autres nombreux domaines. Et pendant ce temps-là, je n'ai pas touché au clown. Mais je ne saurais pas dire pourquoi puisque le personnage était là : peut-être un côté docteur Jekyll et M. Hyde. Le costume était dans le placard, il y avait les chaussures, le nez... il y avait tout, tout était là, et de temps en temps, je le regardais, mais je n'ai rien fait pendant dix ans avec ce personnage.

En 1989 la compagnie obtient une très belle convention, pour l'époque, avec le département de l'Aude. Nous élaborons un programme, il y avait un cahier des charges. Nous-nous sommes décidés à travailler sur le thème « farce et tragédie ». Nous avons monté deux spectacles, farce d'un côté et tragédie de l'autre. Le metteur en scène de la compagnie, Jean-Paul Cathala, monte *Œdipe de Sophocle* et parallèlement nous montons aussi *Le clown et la danseuse*.

On s'est alors aperçu qu'il existait une correspondance totale entre les deux. Par rapport au public populaire, la catharsis se produit dans les deux cas, soit dans la tragédie, soit dans la farce, mais l'émotion est la même. On s'aperçoit que le rire ou les pleurs sont finalement le résultat de la même émotion. Frico a alors repris son envol avec *Le clown et la danseuse*. Entre-temps, j'avais en effet rencontré la chorégraphe Pat O'Bine et commençais à confronter le personnage à la danse, petit à petit. Cela donnerait plus tard les autres spectacles que tu viens de mentionner, que nous avons tourné deux ou trois ans. Nous n'étions alors plus sous chapiteau mais dans des salles. Frico m'avait envahi de nouveau. Il me supportait de nouveau. À tel point que j'avais l'impression de marcher à côté de ce personnage ou que lui marchait à côté de moi.

Et il est exact que durant les dix ans qui ont séparé la naissance et la reprise de Frico, j'ai toujours en effet teinté mon travail d'acteur des ressorts du clown. D'ailleurs, certains metteurs en scène m'engageaient pour cela : pour la désinhibition, qui donnait de la distance à certains rôles. Je n'avais pas encore tout à fait pris conscience de tout ça. C'est une alchimie, on n'est jamais sûr de rien, et le personnage continue sa route. À partir de là il y a eu un, deux, trois, dix spectacles...

Ph. G. : Cette vie du clown Frico, tu le confirmes, n'est donc pas sans liens avec tes interprétations d'acteur, de Trinculo dans *La Tempête* — qui fit salle comble à la Cartoucherie et en tournée — ou d'Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett, deux mises en scène de Mario Gonzales, en 1991 et 1993. Qu'est-ce qui t'a conduit vers la télévision ?

J.-M. R. : Ce qui m'amène à la télévision, c'est mon installation nouvelle en Corse en 1998. D'origine Corse et ayant été en partie élevé là-bas, je suis parti vivre chez moi. J'avais alors 40 ans, 21 ans de métier et je voulais retourner chez moi pour transmettre à mes compatriotes tout

Figure 2 — *Le clown et la danseuse*.



Pat O'Bine et Jean-Michel Ropers (Frico) — *Avant-Quart* -1989. Photo X — Collection personnelle JMR-DR.

ce que j'avais pu parcourir et apprendre.

Arrivé à Ajaccio, je me rends à la station de télévision de France 3 Corse en tant que comédien pour voir s'il y avait du travail pour moi. Là, je rencontre le directeur des programmes, André Stéfanaggi, à qui je rends hommage ici pour son acuité et son extraordinaire bienveillance artistique et humaine. Je lui ai montré des « épisodes pilotes » du projet *Les aventures de Frico* pour la télé, que nous avions tourné avec le Réalisateur Claude Vernick. Il s'agissait de quatre pilotes calibrés de 2'30, ce que nous souhaitions proposer aux chaînes. Ils avaient été tournés dans le studio de la Compagnie et aussi en extérieur, je les avaient écrits et produits, et ils étaient réalisés et coproduits par Claude Vernick, avec Orphée Production, sa société audiovisuelle. J'avais écrit ces épisodes pilotes d'après mon spectacle *Y'a un clown sur la route*, et d'après aussi *Pas perdus*, autre spectacle. Après visualisation immédiate dans son bureau, il m'a demandé si je pouvais en faire vingt pour la semaine suivante ! Tout en réfrénant un peu son enthousiasme, je lui ai répondu affirmativement et nous avons mis en route la première saison. 26 épisodes de 2'30. J'étais ainsi coproduit et diffusé par France Télévision Antenne de la Corse. S'ensuivra une deuxième série avec des épisodes de 2'30, de 5' et même un court métrage unitaire de 13'. Nous restons à l'antenne en hebdo, puis en quotidienne de 1999 à 2004. En tout 60 épisodes décliné sous différents minutages selon les besoins de la chaîne.

Ph. G. : Lors de ton intervention au colloque de 2016 à Montpellier, nous avons pu découvrir, comme les milliers de spectateurs Corse qui te suivaient sur FR3 Corse entre 1999 et 2004, les épisodes des aventures de l'auguste Frico, dans *Les aventures de Frico*, la série télévisée. Ton personnage s'y épanouit comme une sorte de mutant dont la figure évoque à la fois le clown, le cinéma et la télévision. On note en effet dans les épisodes de Frico, les références cinématographiques nombreuses, aux péplums, aux arts-martiaux et à Chaplin, Keaton, Laurel et Hardy, éventuellement.

J.-M. R. : Oui et même aux Fratellini avec la chaussure !

Ph. G. : Frico naît à la télévision le 11 septembre 1999.

J.-M. R. : Oui, à 14h30 !

Ph. G. : Des séquences de quelques minutes, montées pour la télévision, imposent certainement à l'univers clownesque un type de travail particulier ?

J.-M. R. : Les épisodes de Frico, sont écrits comme des entrées de clown, qui sont elles aussi écrites et peuvent durer cinq minutes ou d'avantage. Le réalisateur et moi avons calibré à deux minutes et trente seconde parce que c'est le temps qui correspondait à l'époque à l'attention que

Figure 3 — Frico (Jean-Michel Ropers) une valise à la main dans *Y'a un clown sur la route* — Avant-Quart — 1990.



Photo Pascal Dolcerroca — Collection personnelle JMR-DR.

pouvait porter un spectateur de télévision à un programme, qui était équivalent à cinq minutes dans la réalité. Nous avons à faire à un média qui est un ogre. Le cinéma à côté est génial. D'ailleurs, venant du cinéma, j'ai eu beaucoup de mal à travailler en vidéo, parce que la pellicule n'était pas la même. L'idée était quand même d'aller bousculer les codes, d'être le plus anticonformiste, voir provocateur possible, de transformer les paysages, de mettre en scène la société, etc. D'un autre côté il faut rester très adulte pour qu'au montage et au mixage on redevienne des réalisateurs. Je faisais le montage trois semaines après le tournage, ce qui créait une distance. Ce n'était plus moi que je voyais en vidéo. Je pouvais alors être très sévère sur le plan rythmique.

Ph. G. : Qu'en est-il de l'écriture et du jeu clownsque à la télévision ? Que permet la télévision qui n'existe pas ailleurs ?

J.-M. R. : Ces questions sont très intéressantes. Qu'est-ce que permet la télévision ? La télévision ne permet rien, c'est moi qui lui ai permis, à la télévision (rire du public). Je ne plaisante pas ! Il faut comprendre le contexte. Nous sommes en 1999 et pas encore dans la mode des programmes courts. On ne s'en rend pas compte aujourd'hui, mais il y

Figure 4 — Frico (Jean-Michel Ropers) « Arts-Pizzas-Gratis ».



Pilote de *Les aventures de Frico*, Jean-Michel Ropers et Claude Vernick — 1997. Cette séquence de quelques secondes, créée dès les pilotes de la série, ouvrait chaque épisode et se terminait par un rugissement de Frico, imitant le lion de la MGM, avant que le décor s'écroule, laissant apparaître le studio de tournage. Photo Jean-Baptiste Cleyet — Collection personnelle JMR-DR.

a plus de vingt ans, ce directeur des programmes innovait totalement. Il s'est d'ailleurs bien fait sermonner par la direction nationale qui, par la suite, a pourtant repris tous les épisodes. C'est toujours dans cet ordre-là, on se fait taper sur les doigts et quand ils remarquent que ça marche, ils ne tarissent plus d'éloges. Mais ils n'encouragent pas, au début. Alors c'est nous qui avons « permis » en quelque sorte. J'étais partant pour le faire. J'ai dit : « ok ». Mais d'abord je voulais écrire ; et j'ai écrit tous les épisodes. Ma cinéphilie, en dehors du métier, a fait pour beaucoup. Je savais ce qu'était écrire un scénario. Je tenais par ailleurs à ce que ce soit écrit, produit, que ce ne soit pas fait « comme ça, à l'improviste ». Même si nous n'avions pas à nous plaindre, nous n'avions cependant pas des moyens hollywoodiens. Il y a eu une grosse équipe sur le projet. Chaque série demandait deux mois de travail : un mois d'écriture, douze jours de tournage, douze personnes, cinq semaines de montage, trois ou quatre jours de mixage à Marseille. C'est quand même un travail important, d'autant que le directeur des programmes m'avait donné carte blanche. Je n'en reviens d'ailleurs toujours pas.

C'était une grande liberté. Alors j'ai dit : « Allons-y ! » Développons le personnage par rapport à la télévision » sans perdre de vue le rapport au public et à une certaine territorialité. Cela a permis de placer ce personnage dans un contexte.

Ph. G. : Dans les différents épisodes de la série, Frico est un cirque à lui

Figure 5 — Frico (Jean-Michel Ropers) et ses valises, en extérieur, en Corse.



Dans *Les aventures de Frico*, France Télévision Antenne de la Corse — 1999. Photo Jean-Baptiste Cleyet — Collection personnelle JMR-DR.

tout seul ; il voyage dans la nature, avec ses valises, son univers, et une grande énergie, il se confronte à la vie : en extérieur comme en intérieur.

J.-M. R. : En complicité avec le réalisateur — je ne pouvais pas tout faire tout seul et je ne voulais pas jouer et réaliser — qui trouvait incroyable que cette espèce d'olibrius ait le pouvoir de transformer n'importe quel paysage par sa présence, nous avons beaucoup travaillé sur cela. Il ne fallait donc pas trop en faire. Il valait mieux laisser faire les choses, ce qui m'a obligé à me simplifier davantage. C'était ça l'idée : aller vers l'essence. Dans un cadre vide, voir passer le personnage avec des valises doit suffire. Liberté et simplification. À partir de là, nous avons écrit et travaillé. Nous avons fait la première série de 26 épisodes. Deux heures de programmes ont été produites. Dans la deuxième série dont fait partie *La boxe*, on peut remarquer qu'il y a plus de moyens puisque nous sommes passés d'épisodes de deux minutes et trente secondes à des épisodes de cinq minutes. Nous avons même écrit et réalisé un épisode de treize minutes qui se passait dans un train — on nous a donné un train qui traversait toute la Corse. Comme le personnage était en « quotidienne », pour les tournages, nous avons absolument tout ce que nous voulions. Avoir un bloc opératoire par exemple, n'est pas facile, mais nous l'avons eu.

Ph. G. : Liberté de moyens et de financement, pour aller à l'essence de son projet, cela rappelle certains passages des biographies de Charlie Chaplin ou Buster Keaton. Ils se sont donné les moyens d'être libres, et de s'emparer du nouveau média qu'était à leur époque le cinématographe pour écrire des spectacles, proches des spectateurs, qui leurs parlaient au présent.

Figure 6 — Frico (Jean-Michel Ropers) dans *Frico chirurgien*.



Les aventures de Frico, France Télévision Antenne de la Corse — 1999. Photo Jean-Baptiste Cleyet — Collection personnelle JMR-DR.

J.-M. R. : Avec la série *Les aventures de Frico*, la télévision nous l'a permis aussi. Et aujourd'hui, ce qui se passe à travers la génération Internet est très intéressant. Quand j'ai commencé Frico il n'y avait pas internet. Pour être exact, il y avait, mais pas comme maintenant. Quand on devait regarder une vidéo, on y passait trois jours. J'ai arrêté la diffusion télévisuelle en 2005 parce que cinq ans d'antenne me paraissaient trop. J'étais enfermé là-dedans et je voulais faire autre chose. À partir de 2004, 2005, nous nous sommes également mis à réfléchir aux nouveaux moyens de diffusion. Ce que nous avons vécu à la télévision était devenu alors impossible. Le but n'est évidemment pas de « passer à la télévision », mais de vivre de son métier. La télévision est heureusement ou malheureusement, je n'en sais rien, un moyen de diffusion important pour nos métiers. Les télévisions publiques aujourd'hui n'achètent pas de concept extérieur. C'est terminé pour plusieurs raisons : pour des raisons financières, puisque le service public n'a absolument plus les moyens d'acheter des concepts extérieurs. En revanche, ils peuvent demander à une maison de production « Est-ce que vous pouvez nous fabriquer tel ou tel produit ? »

Pour la jeune génération de créateurs aujourd'hui, Internet est un médium formidable, car quelqu'un d'interne à une chaîne de télévision peut y découvrir des artistes, des œuvres, des concepts. Un concept coûte très cher en télévision, ils connaissent les prix, ils savent ceux en dessous desquels ils ne peuvent pas aller. Donc avoir un producteur permet de lui déléguer la négociation. Mais il ne va pas négocier l'achat du concept, il va négocier la diffusion. Déjà avec les Frico, Canal + avait proposé de diffuser des épisodes, mais ils n'ont jamais acheté le concept.

Figure 7 — Frico (Jean-Michel Ropers) dans *Fricoléon*.



Les aventures de Frico, France Télévision Antenne de la Corse — 2000. Photo Jean-Baptiste Cleyet — Collection personnelle JMR-DR.

Ph. G. : La télévision apporte sans doute une grande notoriété. Quel est ton rapport à la médiatisation télévisuelle ?

J.-M. R. : J'ai en effet connu toutes formes de déchéance, y compris le succès (rire). Ce que je veux dire c'est que, dans mon cas, ce n'était plus moi que l'on regardait, c'était le personnage. Ça pouvait provoquer des crises d'hystérie dans les cours d'école.

Ph. G. : Tu es donc devenu un personnage médiatique.

J.-M. R. : C'est ça ; mais ce qui m'intéressait, avant ma personne, c'était le personnage. Nous avons travaillé dans une espèce de paradoxe. C'est-à-dire que nous étions effectivement extrêmement populaires avec un impact important sur le public, et en même temps pas forcément toujours reconnus à bon escient. Personnellement, ça m'est totalement égal — je n'ai rien à faire d'une gloriole personnelle. Mais en France, encore aujourd'hui, certaines choses ne sont pas médiatisées ou mal — je ne parle pas de moi, qui l'ai été. Il y a des gens qui effectuent un travail absolument formidable. Seulement comme le vrai ministre de la Culture est Michel Drucker, on vous explique que « si l'on n'est pas assis sur son canapé, c'est qu'on ne vaut rien. Parce que si aujourd'hui vous aviez du talent ça se saurait vu la multiplicité des chaînes. » C'est une erreur totale puisque justement, plus il y a de chaînes, moins les gens sont amenés à être découverts. C'est complètement paradoxal. Je reviens aux origines pour répondre à la question, mais je voulais le signaler car c'est très important.

Ph. G. : Quels liens as-tu tissés entre le théâtre, la télévision, et le cinéma ?

J.-M. R. : François Amy de la Brétèque se souvenait durant le colloque « Cirque et cinéma », qu'en 1985, il avait écrit un article sur un film de

Figure 8 — Frico et les Friquettes.



Dans le clip de la chanson я люблю тебя (*ya lyublyu tebya* : je t'aime). *Les aventures de Frico*, France Télévision Antenne de la Corse — 2000. Photo Jean-Baptiste Cleyet - Collection personnelle JMR-DR.

long métrage que j'avais produit avec mes camarades d'Avant quart *Les contes de la charrette* écrit et réalisé par Jean-Paul Cathala. Un des tout premiers films produits en région Languedoc-Roussillon, à Lézignan-Corbières. L'idée était la suivante : le service public devait être au service du public. En théâtre, comme en cinéma, j'ai été formé par des gens qui avaient eux-mêmes étaient formés par Vilar, donc nous étions dans une optique totalement utopique, effectivement, de la diffusion populaire auprès d'un public populaire — c'est-à-dire de ce public qui n'a droit à rien. À l'époque, en dehors des petites métropoles qui commençaient à se constituer comme Montpellier ou Toulouse, il n'y avait rien, ou très peu de choses. Nous avons commencé à tourner sous chapiteau pendant cinq ans, donc nous étions quand même assez proches du cirque.

Tout cela m'a fait revenir à des sources populaires, des personnages que je pouvais observer dans les villages, des gens que je croisais et qui étaient de véritables acteurs, même sans le savoir et que je regardais avec beaucoup d'admiration. Frico est certainement nourri et porteur de toutes ces expériences.

N.B. : Les épisodes de *Les aventures de Frico* sont consultables en ligne, sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel : <https://www.ina.fr/>.

Le Cirque fait son Cinéma : une visite au Musée du Cirque Alain Frère

Philippe GOUDARD

Du 3 juillet au 26 septembre 2021, l'Espace culturel de Tourrette-Levens a accueilli l'exposition *Le Cirque fait son Cinéma* dont les dizaines de pièces, souvent uniques, du Musée du Cirque Alain Frère, ainsi qu'une programmation de films, documents sonores et spectacles, ont fait découvrir aux visiteurs les multiples liens existant entre les arts du cirque et du cinéma. Des chercheurs et chercheuses de la plateforme *CircusSciences* de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, y ont été conviés.

Le docteur Alain Frère : la passion du cirque

Alain Frère a conduit une carrière médicale et politique depuis Tourrette-Levens, sur les hauteurs de Nice, dans les Alpes-Maritimes, dont il devient le médecin généraliste dès 1967 et le maire de 1983 à 2020. Élu au Conseil Général des Alpes-Maritimes et de la Communauté Urbaine Nice-Côte d'Azur, il œuvre, entre autres, à la promotion des arts, comme initiateur du Musée départemental des Arts asiatiques à Nice et de nombreuses manifestations culturelles.

C'est à l'âge de quatre ans qu'il découvre le cirque Medrano en compagnie de sa grand-mère. « Depuis ce jour, le cirque occupe ma vie. En ce temps-là, il n'y avait pas d'école de cirque, je me suis donc contenté de rester un amateur passionné », explique-t-il. Sa vie professionnelle n'éteint pas sa passion d'enfant.

En 1974, le Prince de Monaco Rainier III l'invite à être le co-fondateur du Festival International du Cirque de Monte Carlo, qui va, au moment même où les politiques de soutien et de formation sont mises en place en France, notoirement contribuer à transformer l'industrie et la réception par le public des spectacles du cirque en Europe occidentale et dans le monde. Le docteur Frère est, depuis, le conseiller artistique du festival,

Figure 1 — Affiche de l'exposition *Le Cirque fait son Cinéma*.



3 juillet au 26 septembre 2021 à Tourrette-Levens. Musée du Cirque Alain Frère — Droits réservés.

dont la 45^e édition de 2021 vient d'être repoussée en 2022 par la crise sanitaire.

Le Musée du Cirque

Animé par sa passion, en collectionneur insatiable, Alain Frère a réuni des milliers d'objets et de documents, qui « racontent l'histoire du cirque à travers les âges et les continents ». Ils constituent l'une des cinq plus importantes collections au monde, présentée à son domicile, à Tourrette-Levens, dans son musée privé du cirque de réputation internationale.

Alain Frère y reçoit personnellement, en musique — de cirque ! —, pour une visite qu'il commente lui-même. On circule, plus comme invité que comme visiteur, impressionné, entre les objets, affiches, photographies, costumes, acquis au fil d'une vie consacrée toute entière à des recherches minutieuses et érudites, ou confiés au musée par les artistes eux-mêmes. Pour eux, ou les familles des disparus, faire don de ce qui a constitué le quotidien d'une vie professionnelle et artistique, est une garantie de pérennité des traces de leur carrières et de leurs créations, en un lieu digne qui leur est consacré, en même temps que rendu accessible au public. Dès

la porte franchie, on est ainsi saisi par ce lieu de mémoire, « oratoire, véritable sanctuaire » comme son propriétaire aime à le présenter, où chaque élément, exposé à une température et une hygrométrie constantes, rappelle les plus prestigieux ou talentueux noms de la piste. Les femmes et les hommes qui ont fait vivre le cirque moderne depuis sa naissance, les plus éminentes gloires de la piste des cinq continents, les traces millénaires ou plus récentes de l'acrobatie, du jonglage, des animaux, des clowns, ou de l'entreprenariat du spectacle, vous entourent, vous accueillent presque physiquement et l'émotion, intense, est incomparable pour l'amateur ou le professionnel du cirque.

Ce « cercle enchanté » comme le désigne parfois son créateur, en référence aux valeurs symboliques que porte en lui le cirque, est à la fois un lieu physique et virtuel, car de nombreuses pièces de la collection sont accessibles en version numérique sur le site du Musée du Cirque¹ dont l'administration a été confiée à Giovanni Lagorio. Le musée et son site, accueillent 110 000 visiteurs par an.

La générosité d'un grand collectionneur pour la recherche universitaire

La salle principale du musée ouvre sur d'autres pièces dont la petite surface accueille cependant des ressources en nombre infini et d'une inestimable valeur pour l'histoire de l'art. L'une contient des milliers d'affiches, l'autre autant de programmes, photographies et ouvrages du monde entier, dont les plus anciennes pièces sont millénaires. On est frappé par autant de trésors accumulés et admiratif devant la minutie de leur classement et de leur conservation par leur propriétaire, qui confère à l'ensemble le statut de « mine d'or » pour les scientifiques, toujours soucieux de bonnes taxinomies. Là où d'autres collections, dédiées au commerce ou parfois publiques, ont un accès difficile, onéreux ou réservé, Alain Frère a ouvert sa collection du Musée du Cirque aux chercheuses et chercheurs en cirque de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 avec simplicité et une exceptionnelle générosité.

Nous avons reçu, en 1988, ses conseils pour une thèse de doctorat consacrée à la santé des artistes de cirque, alors en cours au laboratoire de physiologie du sport à la faculté de médecine de Nancy. Lorsqu'il apprit l'existence du programme « Cirque : histoire, imaginaire, pratiques » du Centre de recherche RiRRa21 de Montpellier 3, il nous offrit immédiatement un accès privilégié à l'ensemble de sa collection et à son érudition, allant jusqu'à nous proposer, dès la première visite à ce sujet, d'emmener

1. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : <https://www.museeducirquealainfrere.com/>.

à l'Université quelques ouvrages très anciens d'une valeur telle que nous devons décliner l'offre, craignant de soumettre de telles pièces aux aléas du voyage.

Son aide et son expertise ont été précieuses, sous forme d'accueil d'étudiants, chercheuses et chercheurs, bibliothécaires, artistes de notre programme de recherche en cirque, pour des conseils, consultations de ressources en tous genres, ainsi que pour la mise à disposition gratuite de centaines de reproductions de documents pour plusieurs travaux, publications et événements.

Le Musée du Cirque a ainsi été une ressource essentielle à nos recherches et notamment pour, entre autres, *Trente ans de cirque en France. Chroniques de Jacques Richard*, journaliste dès 2016, que nous avons publié ensuite avec François Amy de la Bretèque, aux Presses universitaires de la Méditerranée en 2018, pour la thèse de doctorat d'université de Wei Liang, *Zaji ou les arts acrobatiques chinois : un voyage entre chine et France* (2018), celle de Charlène Dray, *Le protocole scientifique comme processus de création artistique appliqué au cheval. Entre arts et sciences, des espaces hybrides où écrire le vivant* (2019), pour la 4^e Semaine de cirque : « Le cirque des humains et des animaux au travail » de 2019, à l'occasion de laquelle nous avons débuté la numérisation de 200 premières affiches qu'Alain Frère a mises à la disposition de notre Bibliothèque Interuniversitaire, qui a par ailleurs accueilli son exposition : « Buffalo Bill » durant un mois. Enfin les chercheurs et les chercheuses en cirque de Montpellier 3 ont été à plusieurs reprises accueillies et leurs travaux mis en valeur lors de conférences de presse du Festival International de cirque de Monte-Carlo.

Le Cirque fait son Cinéma

Plusieurs membres du Centre de recherche RiRRa21 et de la Société d'histoire et anthropologie des arts du cirque (SHA2Cirque) de l'université Paul-Valéry ont eu la chance d'être invités par Alain Frère le 25 août dernier, à une visite guidée de son exposition *Le Cirque fait son Cinéma* à Tourrette-Levens.

Le propriétaire du Musée du Cirque rassemble en effet périodiquement les pièces les plus significatives de sa collection sous forme d'expositions, conçues autour de thématiques variées, comme, parmi une vingtaine d'événements, « Buffalo Bill », déjà citée, « Les clowns, l'âme du cirque », « Toulouse Lautrec et le cirque », ou encore « Les affiches font leur cirque ». D'autres de ses pièces sont mises à disposition du public en France où à l'international comme pour « Destins de Cirque » (Musée du Cirque Alain Frère et Musée des civilisation de l'Europe et de la Méditerranée — MUCEM à la Saline Royale — Arc et Senans) ou encore « Place au cirque ! » (Musée

Figure 2 — Théâtre cinéma — zoologique Bidel.



Affiche (1909) encadrée pour l'exposition *Le Cirque fait son Cinéma*. Musée du Cirque Alain Frère – Droits réservés.

Pointe-à-Callière, Montréal), que nous venons également de visiter.

La thématique cirque et cinéma, qui nous est chère comme le détaille le numéro de notre revue *Circus Sciences* que vous parcourez actuellement, y est étudiée grâce à des pièces d'une grande rareté. On ne mentionnera ci-dessous que quelques-uns des nombreux documents de l'exposition *Le Cirque fait son Cinéma* accessibles en ligne¹.

Les quelques deux cents documents exposés par époques et genres, couvrent plus d'un siècle de relations entre les arts concernés. Un ensemble de plaques de lanternes magiques peintes en couleur et manuellement en 1840 montrent les numéros d'Auriol, montrent qu'avant même la naissance du cinéma, le cirque a offert ses images aux inventions successives qui aboutiront au brevet du Cinématographe Lumière en 1895. Une affiche présentant le « théâtre cinéma-zoologique et cinématographe géant » de la ménagerie Bidel en 1909, nous rappelle que les forains ont diffusé le cinéma avant qu'il occupe à son tour les espaces du cirque et de la foire. Ce qu'illustrent affiches, photos, ouvrages et catalogues présentant le Gaumont Palace, plus grande salle de cinéma d'Europe à son ouverture en 1907, qui investit l'ancien Hippodrome de la place de Clichy construit à

1. En ligne, consulté le 6 janvier 2021. URL : https://www.museeducirquealainfrere.com/Expos/Le_Cirque_fait_son_Cinema/Le_Cirque_fait_son_Cinema.html.

Figure 3 — Bulletin de salaire de Buster Keaton au cirque Médrano-1954.

Nom : BUSTER KEATON			Calendrier du mois : MARS			N° Carte d'identité :		
Prénoms : Jean-Baptiste			Éléments de carte de M. art :			Origine :		
Date de naissance : 4/12/92			Situation militaire :			N° Carte A. S. :		
Lieu de naissance : Paris France			Service militaire : 15 ans			Origine :		
Nationalité : française			Grade : adjudant			Sorti le :		
			Métier de guerre :			Salaire à l'année : 26.000 par jour		
	Mois	Jour	Heure	Reçu	Montant	Montant	Montant	Montant
1954	1	1	1	1	1	1	1	1
	2	2	2	2	2	2	2	2
	3	3	3	3	3	3	3	3
	4	4	4	4	4	4	4	4
	5	5	5	5	5	5	5	5
	6	6	6	6	6	6	6	6
	7	7	7	7	7	7	7	7
	8	8	8	8	8	8	8	8
	9	9	9	9	9	9	9	9
	10	10	10	10	10	10	10	10
	11	11	11	11	11	11	11	11
	12	12	12	12	12	12	12	12
	13	13	13	13	13	13	13	13
	14	14	14	14	14	14	14	14
	15	15	15	15	15	15	15	15
	16	16	16	16	16	16	16	16
	17	17	17	17	17	17	17	17
	18	18	18	18	18	18	18	18
	19	19	19	19	19	19	19	19
	20	20	20	20	20	20	20	20
	21	21	21	21	21	21	21	21
	22	22	22	22	22	22	22	22
	23	23	23	23	23	23	23	23
	24	24	24	24	24	24	24	24
	25	25	25	25	25	25	25	25
	26	26	26	26	26	26	26	26
	27	27	27	27	27	27	27	27
	28	28	28	28	28	28	28	28
	29	29	29	29	29	29	29	29
	30	30	30	30	30	30	30	30
	31	31	31	31	31	31	31	31
	32	32	32	32	32	32	32	32
	33	33	33	33	33	33	33	33
	34	34	34	34	34	34	34	34
	35	35	35	35	35	35	35	35
	36	36	36	36	36	36	36	36
	37	37	37	37	37	37	37	37
	38	38	38	38	38	38	38	38
	39	39	39	39	39	39	39	39
	40	40	40	40	40	40	40	40
	41	41	41	41	41	41	41	41
	42	42	42	42	42	42	42	42
	43	43	43	43	43	43	43	43
	44	44	44	44	44	44	44	44
	45	45	45	45	45	45	45	45
	46	46	46	46	46	46	46	46
	47	47	47	47	47	47	47	47
	48	48	48	48	48	48	48	48
	49	49	49	49	49	49	49	49
	50	50	50	50	50	50	50	50
	51	51	51	51	51	51	51	51
	52	52	52	52	52	52	52	52
	53	53	53	53	53	53	53	53
	54	54	54	54	54	54	54	54
	55	55	55	55	55	55	55	55
	56	56	56	56	56	56	56	56
	57	57	57	57	57	57	57	57
	58	58	58	58	58	58	58	58
	59	59	59	59	59	59	59	59
	60	60	60	60	60	60	60	60
	61	61	61	61	61	61	61	61
	62	62	62	62	62	62	62	62
	63	63	63	63	63	63	63	63
	64	64	64	64	64	64	64	64
	65	65	65	65	65	65	65	65
	66	66	66	66	66	66	66	66
	67	67	67	67	67	67	67	67
	68	68	68	68	68	68	68	68
	69	69	69	69	69	69	69	69
	70	70	70	70	70	70	70	70
	71	71	71	71	71	71	71	71
	72	72	72	72	72	72	72	72
	73	73	73	73	73	73	73	73
	74	74	74	74	74	74	74	74
	75	75	75	75	75	75	75	75
	76	76	76	76	76	76	76	76
	77	77	77	77	77	77	77	77
	78	78	78	78	78	78	78	78
	79	79	79	79	79	79	79	79
	80	80	80	80	80	80	80	80
	81	81	81	81	81	81	81	81
	82	82	82	82	82	82	82	82
	83	83	83	83	83	83	83	83
	84	84	84	84	84	84	84	84
	85	85	85	85	85	85	85	85
	86	86	86	86	86	86	86	86
	87	87	87	87	87	87	87	87
	88	88	88	88	88	88	88	88
	89	89	89	89	89	89	89	89
	90	90	90	90	90	90	90	90
	91	91	91	91	91	91	91	91
	92	92	92	92	92	92	92	92
	93	93	93	93	93	93	93	93
	94	94	94	94	94	94	94	94
	95	95	95	95	95	95	95	95
	96	96	96	96	96	96	96	96
	97	97	97	97	97	97	97	97
	98	98	98	98	98	98	98	98
	99	99	99	99	99	99	99	99
	100	100	100	100	100	100	100	100

Musée du Cirque Alain Frère – Droits réservés.

Paris en 1899.

Photographies, costumes et documents témoignent des allers et retours des as de la piste ou du music-hall vers le cinéma et inversement : une affiche de *Limelight* de Charles Chaplin (1952) où était invité Buster Keaton, jouxte une vitrine qui rappelle les engagements d'un mois au cirque en 1954 et 1956, par Jérôme Medrano, pour des sketches de Buster et Eleanor Keaton. Un bulletin de salaire au nom de Buster, indique qu'ils logeaient au George V, travaillaient chaque soir et parfois en matinée pour un salaire mensuel d'1 240 000 francs.

Une salle est entièrement consacrée aux affiches de films dont l'action se passe au cirque, ou dont le cirque ou ses artistes sont les thèmes centraux. Nombreuses, en majorité en grand format, couvrant un siècle de productions et diffusions de films dans plusieurs pays, et parfois en plusieurs langues pour le même film, elles présentent des œuvres mettant en scène Chaplin (plusieurs versions de *The circus* — 1928), Keaton, les Marx Brothers ou encore Laurel et Hardy. On admire aussi, entre autres, celles de *Freaks* de Tod Browning, sorti en 1932, éditée ici sous le titre *Barnum*, *Sous le plus grand chapiteau du monde*, de Cecil B. de Mille (1952), *Lola Montès* de Max Ophüls (1955), *Trapèze* de Carol Reed (1956), *Les clowns* de Fellini (1971), ou d'œuvres plus récentes, *Les ailes du désir* de Wim Wenders (1987), *De l'eau pour les éléphants* de Francis Lawrence (2011), *The greatest Showman* de Michael Gracey (2018), qui montrent la permanence et l'actualité de la production cinématographique basée sur le cirque.

Les affiches et photographies de *L'acrobate* de Jean Boyer (1935) avec

Figure 4 — *Trapèze* de Carol Reed avec Burt Lancaster, Tony Curtis et Gina Lollobrigida (1956).



Affiche française (1957) colée sur toile pour l'exposition *Le Cirque fait son Cinéma*. Musée du Cirque Alain Frère — Droits réservés.

Fernandel, d'*Une belle garce* de Jacques Daroy (1948) avec Ginette Leclerc, *Les gens du voyage* de Jacques Feyder (1948) avec Françoise Rosay, *Éternel conflit* de Georges Lampin (1948) avec Annabella et Fernand Ledoux, *Portrait d'un assassin*, Bernard-Roland (1949), *Obsession* de Jean Delannoy (1954) avec Michèle Morgan et Ralf Vallone, *Yoyo* de Pierre Étaix (1965), *Parade* de Jacques Tati (1974), ou encore *Itinéraire d'un enfant gâté* de Claude Lelouch (1988) avec Jean-Paul Belmondo, sont parmi les témoignages de créations cinématographiques françaises faisant appel à l'imaginaire du cirque, en permettant au spectateurs du films de passer de l'autre côté de la piste, dans le quotidien sombre ou merveilleux des gens du cirque.

Une dernière salle présente, autour d'une imposante *maquette* du *Cirque Frère* réalisée par Luc Cardin, affiches, photographies et objets d'artistes ou personnages historiques liés à la fois au cirque et au cinéma.

Sont ainsi présentés de nombreux documents sur Annie Oakley, légende de l'Ouest américain, célèbre tireuse engagée par Buffalo Bill, qui a inspiré plusieurs films comme *La Gloire du cirque* (1935), *Annie la reine du cirque* (1950) avec Betty Hutton, *Buffalo Bill et les indiens* (1976) de Robert Altman avec Geraldine Chaplin. Les clowns sont souvent des vedettes populaires et conduisent les producteurs à les faire mettre en scène au cinéma : plusieurs affiches de films mettant en vedettes Charlie Rivel, Achille Zavatta, les Fratellini, ou encore *L'arène des audacieux* (1970), film publicitaire présentant les meilleurs artistes d'URSS, comme Oleg Popov, ou, le plus célèbre, Iouri Nikouline.

Une affiche de la version française de Jacques Daroy du film allemand

Figure 5 — Le docteur Alain Frère dans une des salles de son exposition *Le Cirque fait son Cinéma*, présente des affiches des films de Grock et Nikouline et le costume de piste et un portrait de ce dernier.



Musée du Cirque Alain Frère — Droits réservés.

Salto Mortale (1931) avec Gina Manes, et une photo de l'accident de cette star en 1942 dans la cage des tigres du dompteur Spessardi, dont elle sort déchirée mais vivante, nous rappelle la place du risque au cirque.

Une photographie de Liana Orfei dansant avec Federico Fellini résume une époque où le public venait au cirque applaudir les vedettes de cinéma, elles-mêmes souvent issues du cirque. Telles Moira et Liana Orfei, deux cousines germaines d'origine sinti, directrices et artistes de cirque, vedettes de films comme *Casanova 70* de Mario Monicelli (1965), ou *Il profeta* de Dino Risi (1968) qui tournèrent chacune dans plus de soixante films et autant de télévisions, et remplirent autant les chapiteaux que les salles de cinéma.

Pendant la durée de l'exposition, une programmation de 23 films de cirque a été proposée aux visiteurs, de *Lola Montes* à *La strada*, *Roselyne et le lions* ou *Yoyo*.

Ainsi, films, affiches, photographies, costumes de tournage ou de piste, objets ayant appartenu aux artistes, scénographie de l'exposition, documentent une histoire artistique, économique, politique et sociale, faite de destins, de carrières, d'œuvres, conduites entre arts du cirque et du cinéma.

Par la volonté de leur créateur, le Musée du Cirque Alain Frère et son site Internet, forment un centre de ressource indispensable et généreusement accessible à la recherche historique et anthropologique sur les arts du cirque. Nous l'en remercions chaleureusement.

Recensions

David LE BRETON, *Rire.* *Une anthropologie du rieur*, Paris, Métailié, 2019

Stéphane HÉAS

Dans le sillage d'ouvrages célèbres, notamment *Homo ludens* de J. Huizinga, D. Le Breton n'hésite pas à intituler son introduction « *Homo ridens*. Corps de rires », soulignant la transversalité, si ce n'est l'universalité, de cette question pour les humains. À la suite de ses développements sur d'autres sujets (corps, douleur, émotion, silence, etc.), l'auteur rappelle deux éléments fondamentaux de son armature théorique égrenée au fil des ouvrages et articles depuis le début de sa carrière. D'une part, l'être humain est affectivement au monde et le rire n'est pas dénué d'émotions contrairement à ce que défendait H. Bergson. D'autre part, le rire comme nombre des caractéristiques humaines est largement ambivalent ; il est en lien avec le contexte, les protagonistes, leurs expériences passées, etc., et le sens que l'individu lui donne dans chaque situation...

Dans cet ouvrage, le rire n'est pas uniquement ni exclusivement corrélé, loin de là, à l'humour. La thèse générale déployée propose de considérer le rire comme « un adoucisseur de contact » (p. 15). En ce sens, le rieur « crée un pacte de non-agression » (p. 17). Dans le prolongement notamment de *Disparaître de soi* (2015), D. Le Breton souligne que le rire constitue « une turbulence passagère qui libère un instant des exigences d'identité et des protocoles » (p. 20). À ceci prêt qu'avec le rire le « corps prend le dessus ». Sept chapitres composent cet opus.

Dans le premier, l'auteur décline les « sociabilités rieuses de la vie quotidienne ». Entre les situations où le rire est obligatoire et celles où il apparaît davantage spontané, D. Le Breton rappelle que le rire se déploie d'autant mieux que les relations sont symétriques, voire égalitaires. Dans ces conditions quasi-idéales le « rire est un commentaire sur la relation, une métacommunication qui dit la résonnance de l'échange » (p. 30). Lors d'interactions plus contraintes où le rire n'est pas de mise, son irruption

détonne, voire rompt la relation. Le fou rire participe de cette perturbation d'un échange qui n'était pas censé reposer sur la drôlerie. Signalons, ce qui est rare, que D. Le Breton évoque un souvenir personnel face à un enseignant à « la redoutable réputation que la rage avait fait postillonner sur le tableau. Il était en train de perdre la face, j'étais saisi d'un inextinguible fou rire » (p. 35). L'auteur indique comment l'individu intériorise les opportunités de rire et les situations où il n'est pas bienvenu. Avec l'âge une sobriété du rire est souvent valorisée, et surtout rire à propos devient « un lubrifiant du lien social, un vecteur de fluidité » des relations sociales (p. 50). Le rire constitue « un mode d'affiliation » et donc potentiellement d'exclusion (on rit entre personnes qui s'apprécient). Il peut avec l'ironie marquer une distance critique et active envers le monde, et notamment son sérieux et ses hiérarchies. D. Le Breton évoque plus qu'il ne mobilise l'économie du don maussien où le rire se partage et oblige à un contre-don aimable...

Le second chapitre souligne que le rire peut relever d'une régulation plus stricte, voire même d'une police, donc de violences. Il reprend la formule de Baudelaire : « l'homme mort avec le rire » (p. 90). L'ironie dès lors déguise une agressivité, elle blesse même souvent (p. 81). Des philosophes influents ont stigmatisé le rire, associé « la comédie au « laid », au « ridicule » tels Aristote ou bien Hobbes qui « inscrit le rire sous l'égide de la dégradation ». Ces conceptions illustres comme ressorts des relations sociales ont été performatives puisque D. Le Breton note que « la crainte de devenir la risée des autres est une solide prévention sociale, un repoussoir à toute originalité » (p. 83). En ce sens ce risque interactif conforme, il permet d'éviter « d'attirer l'attention sur soi (et donc constitue) la meilleure garantie de ne pas devenir victime sacrificielle ». Cette (auto)discipline éduque à la prudence tout en confortant le groupe et ses valeurs et comportements. Ce contrôle du rire provient de sa capacité de dévoilement du fonctionnement social et de ses hypocrisies ; par conséquent, il s'agit de prévenir de sa potentielle subversion.

Le chapitre 3 confirme que le rire navigue entre haine et affirmation sociales. Pour Platon, le rire n'est pas un comportement digne des catégories supérieures. Quintilien le présente comme suspect de manipulation ou au moins de dérangement de l'ordre des choses. Le Christianisme naissant condamnera très vite toutes facéties. « Longtemps l'Église assimile volontiers le rire au diabolique » (p. 104). A *minima*, le rire déforme temporairement le visage.

Pourtant comme l'a souligné J. Le Goff « des recueils d'histoires drôles circulent depuis le VIII^e siècle ». Le rire est orgueil, si ce n'est insoumission, et donc potentiel désordre. Cet ordre sérieux s'est imposé malgré des figures dissonantes. D. Le Breton rappelle que « le rire est l'un des traits familiers de François d'Assise (mort en 1226), l'expression de sa sainteté

et de sa proximité à Dieu » (p. 107). Que dire des goliards apparaissant au début du XII^e siècle, avec leur critique parodique de la société. Les carnavals et charivaris participent de ce retournement symbolique des pouvoirs, dynamisant les villes ou les villages et... confirmant, *in fine*, les hiérarchies, le pouvoir des collectifs sur les individus (comme ont pu l'analyser O. Mongin ou G. Lipovetsky). La « civilité du rire » le confinerait dans un cadre moins exubérant (p. 126). Dans le chapitre suivant, D. Le Breton précise les spécificités des rires adolescents au regard du « bas corporel », avec force évocation des *excretas* notamment. Les plaisanteries, les blagues mais aussi des émissions télévisuelles plus récemment telles Dirty Sanchez ou Jackass mobilisent ces formes de rire adolescent.

Le chapitre 5 souligne en quoi le rire est culturel de part en part. Comme convention sociale, il constitue « une modalité de rattachement aux autres » (p. 155). Suivant les époques les catégories sociales se moquent et rient de choses différentes. Dans les situations dramatiques, voire tragiques, le rire intervient dans sa « dimension apotropaïque » (p.174). Face à la mort, il relance la vie : « le rire est un antidote à la mort, un bouclier provisoire contre l'angoisse ou la peur... comme si le simulacre allait venir à bout de la menace ». Enfin, il peut devenir une forme de résistance (chapitre 6) : l'humour est « l'arme blanche des hommes désarmés » selon la jolie formule de R. Gary (p. 185). D. Le Breton évoque des épisodes historiques lors de la Révolution Française (Mintiville) ou dans le cadre des correspondances de S. Freud. Mots d'esprit et humours noirs fonctionnent comme des barouds d'honneur lorsque la situation est compromise, voire perdue d'avance (guerre civile, camp de concentration, maladie mortelle). Comme « analyse amusée des conventions... le rire est toujours irrévérence envers la gravité de l'existence. Il ne prend pas le réel au sérieux » (p. 195). Reprenant G. Minois (2000) D. Le Breton défend l'idée que « le rire donne surtout l'initiative à l'individu » (p. 199).

Dans le dernier chapitre, *Guérir de rire*, l'auteur rappelle que le rire participe aussi de l'art médical chez Hippocrate ou Galien. Cette thérapeutique s'appuie sur des références antiques mythifiées par les millénaires qui nous séparent d'elles ; ainsi, avec « l'exemple de Démocrite qui se soignait par la constance de son rire grâce auquel il expulsait sa bile noire qui sinon l'aurait empoisonnée... ». En guise d'ouverture, D. Le Breton signifie « l'échappée belle du rire » qui a été et reste un ressort social essentiel pour à la fois maintenir les relations humaines et ne pas trop prendre au sérieux ce qui les contraint...

Le sous-titre de l'ouvrage est « une anthropologie du rieur ». Il est étonnant et dommage que la question du genre soit à peine effleurée. Au final, ce livre combine des références de différentes disciplines scientifiques, essentiellement l'histoire et l'ethnologie. La psychanalyse freudienne n'est pas en reste lorsque D. Le Breton souligne que le rire permet de faire l'éco-

nomie d'une colère. Surtout, l'auteur rappelle qu'à l'instar des multiples significations corporelles, le rire articule une multiplicité de sens langagiers où les mots se jouent des règles, des conventions, des hiérarchies, de la douleur et même de la mort. Sans être révolutionnaire, le rire allège les contraintes qui pèsent sur chacun et offre une liberté qui n'est pas bâillonnée, ni « bâillonnable » bien longtemps...

Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, PULM, 2020

Raphaël VERCHÈRE

Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran, est un ouvrage collectif dirigé par Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guerrin, et publié en 2020 aux PULM. Il rassemble les travaux d'une vingtaine d'auteurs et autrices décidés à montrer que « les clowns ne sont pas des rigolos » (p. 15). Le thème pourrait prêter à rire, tant l'objet semble marginal. Il ne l'est pourtant point, le clown étant central tant dans le champ des arts du spectacle que des études théâtrales. L'émergence de sa figure dit quelque chose des sociétés et des arts auxquels elle appartient.

Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guerrin assurent humblement dans leur propos préliminaire, joliment intitulé « entrée », que ce livre « ne prétend pas, bien sûr, à l'exhaustivité tant est vaste l'univers du clown » (p. 20). Les presque 500 pages de l'ouvrage en fournissent pourtant une étude pluridisciplinaire et plurithématique presque complète. L'ouvrage se présente en six parties toutes consacrées à un thème important : le clown élisabéthain, les femmes clowns, les clowns au tournant du XX^e siècle, les grandes figures du clown, la face tragique du clown, la question du rire.

Le clown élisabéthain

Yan Brailowsky montre dans « «Where's my knave, my fool ? » : à la recherche du clown élisabéthain » l'émergence du clown au XVI^e siècle, que l'on repère dans les pièces shakespeariennes. Le Roi Lear s'interroge : « Where's my knave, my fool ? » — « où est mon drôle ? mon fou ? ». Reconnaissable à son costume, il campe des personnages comme « le paysan attardé, le domestique, et le bouffon » (p. 25), tout en jouant à la fois

l'idiot du village ou le bouffon de cours. Il s'inscrit dans quatre paradoxes. Un « paradoxe scriptural » tout d'abord, car il est souvent difficile de tracer dans les textes sa présence, ce qui laisse supposer une partie importante d'improvisation. Un deuxième faisant de lui un être « desséché », car « à l'époque élisabéthaine, le clown était déjà-toujours menacé par un désintérêt croissant pour cette forme de divertissement » (p. 30). Un troisième faisant que ce personnage « marginal est au centre », puisque les pièces accordent « de l'importance à un personnage inutile d'un point de vue narratif » (p. 33). Enfin, un quatrième le constituant en « foulosophe », car « le clown déborde de la scène comme il déborde le langage » (p. 34). Si bien que l'on se demande si le monde du clown n'est pas déjà perdu ? La disparition du clown élisabéthain « donne naissance au théâtre vivant » (p. 36).

Dans « le “clown” et ses clones dans le théâtre shakespearien : approche lexicale », Nathalie Vienne-Guerrin part également de la difficulté à cerner le clown dans son apparition élisabéthaine, tant est « caméléonesque » (p. 41) le lexique utilisé pour le désigner. D'où un intérêt à montrer non pas « des limites mais au contraire des porosités » (p. 42) avec d'autres concepts : fool, jester, juggler, natural, antic. Le « clown » en tant que tel apparaît chez Shakespeare essentiellement dans les didascalies et listes de personnages, faisant de lui un être « paratextuel » (p. 44). Une première distinction pertinente consiste à séparer le fou (*fool*), personnage raffiné, issu de la cour et s'adressant aux grands, du clown, personnage issu de la terre, grossier et s'adressant à un public populaire (p. 46) — mais les pièces shakespeariennes se plaisent à brouiller ces limites. Brouillage qui intervient également entre le clown et le bouffon (*jester*), davantage attaché à la danse. Le clown s'inscrit aussi dans « l'univers carnavalesque » (p. 49), tant son « physique grotesque [...] contribue à en faire un carrefour ou un catalyseur privilégié d'injures ». Il se constitue en personnage hybride, « entre l'éloge et l'injure » (p. 54), ce que montre bien son caractère nez rouge, qui dans Henry IV est « marqueur d'ivrognerie et de vie [...] mais aussi signe de vanité » (p. 55).

Yan Brailowsky remarque dans « Shakespeare et les femmes clowns au xx^e siècle : adaptations et révélations » qu'« il est *a priori* impossible de parler de femmes clowns dans le théâtre de Shakespeare, puisque ces rôles, comme tous les rôles, étaient joués par des hommes » (p. 61). Mais certains rôles masculins ont pu être joués par des femmes, et ce dès le xviii^e siècle. D'où une question légitime : « que se passe-t-il lorsqu'un clown shakespearien devient femme ? » (p. 52). Trois effets sont à remarquer. Premièrement, « un comique de travestissement » (p. 64), qui empiète sur le « drag », pouvant jouer sur « l'homoérotisme et, plus généralement, les sous-entendus sexuels ». Deuxièmement, un « décentrement et une critique du système patriarcal » (p. 67), puisque « tout le discours sur la masculinité [...] est ridiculisé ». Enfin, un effet « révélateur », car sont

prises au jour, parfois de façon fortuite, « dans une pièce des significations qui restaient jusqu'alors insoupçonnées » (p. 69), ainsi que le démontrent les grandes comédiennes Emma Thompson, Linda Kerr Scott, ou encore Kathryn Hunter, cet effet atteignant son apogée lorsque le genre du clown reste inconnu, comme dans *Ran* de Akira Kurosawa.

Cela montre que les choix de mise en scène participent aussi de la création du clown. Dans « le clown shakespearien sur la scène contemporaine : l'héritage élisabéthain revisité au Festival d'Avignon », Florence March étudie *Le Roi Lear* mis en scène par Jean-François Sivadier en 2007 et *Hamlet* mis en scène par Thomas Ostermeier en 2008. « Comment revisiter le texte shakespearien à la lumière des pratiques clownesques contemporaines ? » (p. 81). Une des fonctions du clown, déjà chez Shakespeare, était de bouleverser « l'ordre établi dans la pièce ». Dans les deux pièces étudiées, le clown cristallise « le passage temporel du XVII^e au XXI^e siècle ; le passage géographique et culturel d'une tradition anglaise à un festival international [...] dont le spectacle convoque le cinéma américain de Buster Keaton ; le passage entre le texte et la scène ; et enfin, entre la scène et la salle » (*ibid.*). De par la plasticité inhérente à son essence, le clown apparaît comme « pivot du contrat de spectacle » (p. 92), permettant de faire fonctionner la pièce en adéquation avec les exigences contemporaines qui lui sont soumises.

Comme le remarque Nathalie Vienne-Guerrin dans « la femme (du) clown : Audrey dans *Comme il vous plaira* », rares sont les personnages féminins que l'on puisse renvoyer au concept de clown à proprement parler. La pièce *As You Like It* possède à cet égard un statut important puisque Audrey « est l'incarnation, la mise en corps et en scène de figures féminines évoquées par d'autres clowns dans d'autres pièces. Chaque clown a sa femme chez Shakespeare (sauf Dogberry sans doute) mais Touchstone est le seul qui finisse par convoler en justes noces » (p. 104), ce qui la place « hors catégorie, [...] en mesure d'incarner toutes les facettes des clowns que Shakespeare a pu évoquer dans d'autres pièces ». En somme, une sorte de synthèse. Nathalie Vienne-Guerrin note dans la sienne, intitulée « les *clowns* élisabéthains : entre corps et esprit », qu'ils « oscillent entre la balourdise et le raffinement verbal, entre la performance physique et la finesse d'esprit » (p. 109), montrant comment ils sont redevables aux premiers comédiens les ayant incarnés : Richard Tarlton, William Kemp, Robert Armin.

Femmes clowns : fantasme, fiction, réalité

Quittant le théâtre shakespearien où, comme on l'a vu, émerge la figure du clown, Filippos Katsanos, dans « écrire les femmes de cirque entre

pratiques culturelles et discours sociaux : la clownesse Lulu de Félicien Champsaur », note dans l'œuvre de cet auteur, connu essentiellement pour ses romans érotiques, l'ambiguïté entourant ses personnages féminins, notamment les « femmes se produisant sur la scène non seulement de théâtre mais également de ballet et de cirque » (p. 115). Son ouvrage *Lulu, roman clownesque* paru en 1901 est un bon marqueur pour comprendre « les difficultés qu'ont eues les femmes de cirque à s'imposer comme artistes à part entière » (p. 116). Lulu, personnage principal de ce texte, est « une synthèse, souvent déconcertante, de tous les stéréotypes féminins forgés par les discours sociaux hégémoniques qui oscillent sans cesse entre idéalisation et détestation des femmes » (p. 130).

Le regard féminin, et plus seulement masculin, sur le clown est interrogé par Franck Leblanc dans « clowns, figures instables : photographies de Cindy Sherman et Roni Horn », au travers de l'œuvre de ces deux photographes contemporaines : « le travail de Cindy Sherman avec son jeu si singulier sur la transformation, le déguisement, semble construire un clown ambivalent et parfois angoissant. Quant aux travaux de Roni Horn, ils questionnent la figure du clown comme lieu de l'instabilité » (p. 135). Un imaginaire du clown se laisse esquisser par-delà les spécificités de ces artistes, faisant de lui une figure ambivalente, du fait du costume et des accessoires cachant la personne, mais aussi instable, puisque le personnage joué n'a de cesse justement de jouer (p. 146).

Revenant à la pratique clownesque circassienne proprement dite, Béatrice Picon-Vallin s'intéresse aux « femmes clowns au Théâtre du Soleil ». Longtemps « exclue de la culture comique dans la société bourgeoise, la femme y fait irruption, outrepassant ses limites sociales » (p. 149), et apparaît en tant que clown au Théâtre du Soleil à partir d'avril 1969, « époque de grande remise en question concernant la politique, la société, l'image de la femme » (p. 150), de façon contemporaine à l'émergence des premières « femmes humoristes ». Un projet nommé Les Clowns est mis en place, sous l'impulsion notamment d'Ariane Mnouchkine, pour qui un clown, c'est « un être — un homme, une femme — rendu inadéquat dans une certaine société » (p. 154). Vingt-cinq personnes furent rassemblées dans un spectacle où « les acteurs deviennent à travers eux auteurs de leur personnage, de leur texte, de leur jeu » (p. 157). Un théâtre pouvant paraître anodin, mais finalement loin d'être ingénu, puisque « les comédiennes vont composer des créatures explosives qui restent des femmes et qui, par leur engagement et leur jeu outré, dénoncent le statut des femmes dans une société d'hommes » (p. 160).

Car il n'est pas donné d'exister facilement en tant que femme dans le cirque. Dans « *Nez à nue* : quand le clown rencontre la sensualité », Amélie Chabrier rappelle que « dans l'histoire du cirque, devenir clown pour une femme a longtemps été sous condition de « camoufler » son identité

sexuelle » (p. 175). L'analyse du spectacle *Nez à nue* créé en 2013 par Sabrina Maillé permet de montrer comment un détour par une sexuation et une sexualisation du corps peut être nécessaire pour les femmes pour ne pas se réduire à « copier un modèle masculin » du clown. La nudité du clown dans ce spectacle peut apparaître paradoxale, en mélangeant « le “nez” du clown et le “nu” de l'érotisme » (p. 177), mais permet justement de dépasser tant la figure du clown que de la femme, et d'interroger les stéréotypes qui leur sont attachés. Par ailleurs, ce paradoxe interroge la condition de la femme en jouant sur les symboles qui lui sont généralement assignés, en parcourant notamment les différents âges de ses vies. Le personnage de Mireille questionne l'érotisme, qui apparaît dans le spectacle en empruntant au burlesque. Où l'on voit, donc, combien la figure de la femme clown doit à celles qui l'incarnent. Le joli éloge donné par Sandy Sun (Catherine Dagois) en conclusion de cette partie dans son texte intitulé « Zouc, clowne de théâtre » permet de montrer l'itinéraire de celle qui est née Isabelle Von Allmen, et qui marqua de façon décisive la culture du clown par son jeu.

Les clowns au tournant du xx^e siècle

À bien des égards, le début du xx^e siècle s'avère être une période décisive dans la constitution des clowns tels que nous les connaissons aujourd'hui. Dans « les clowns dans l'avant-garde théâtrale française entre 1900 et 1924 », Krizia Bonaudo montre en quoi le clown est à la jonction des traditions du théâtre et du cirque, entre lesquelles il fait le va-et-vient. Les avant-gardes théâtrales du début du xx^e siècle « prouvent leur intérêt à l'égard des modèles artistiques clownesques et du cirque en présentant sur scène des entrées clownesques caractérisées par des culbutes, des chutes comiques et des pratiques corporelles en mesure d'insuffler au spectacle le dynamisme, la surprise et la vitesse typique du spectacle forain » (p. 199). Le cirque et les clowns permettent un renouveau de la scène, notamment par le recours à une corporéité spécifique, en témoignent les personnages de Presto et Lacouf dans *Les Mamelles de Tirésias* en 1917 (p. 203-204), familiers des chutes simulées, du vacarme, des entrées clownesques et autres duels.

Du renouveau du théâtre à celui du cinéma, peut-être n'y a-t-il qu'un pas, comme cherchent à le montrer François Amy de la Bretèque, Christian Rolot et Francis Ramirez dans « clowns au cinéma, clowns de cinéma (1895-1926) ». Mais faut-il parler véritablement d'un renouveau, tant les clowns furent les contemporains de l'émergence du septième art ? (p. 214). En effet, « Chaplin, Arbuckle, Laurel, Keaton et tous les as de la pantomime anglaise ou de l'acrobatie burlesque transfèrent à l'écran les canevas du

vaudeville et de la comédie clownesque » (p. 213). Les rires introduits par les clowns sur les écrans vont du simple amusement anodin, jusqu'à des éclats beaucoup plus politiques. En plus des noms déjà cités, les Marx Brothers, Grock, Iouri Nikouline, Pierre Étaix, Jerry Lewis furent des intercesseurs importants, habiles talents « du cinéma, du cirque ou du music-hall » (*ibid.*). Dès la fin du XIX^e siècle, les frères Lumière se plaisent à filmer le cirque pour enregistrer certains numéros de clown, et le cinéma de Méliès est évidemment marqué d'influences clownesques, notamment dans son *Guillaume Tell* et le clown de 1898. Les raisons permettant de rendre compte de ces affinités sont nombreuses : la popularité du clown à cette époque, l'absence de facto d'acteurs de cinéma, le fait que le cinéma était essentiellement divertissement, les contraintes techniques favorisant les saynètes propres aux clowns. Tout ceci permit aux clowns du cinéma burlesque américain de trouver un terrain favorable sur lequel s'épanouir.

Figures de clowns

Cette partie étudie de grandes figures de clowns ayant marqué leur temps et leur art. Dans « Medrano (Boum-Boum) : construction d'une figure médiatique », Marie-Ève Thérenty rappelle que le cirque éponyme doit son nom à Geronimo Medrano, clown très apprécié en son temps sous le nom de « Boum-Boum ». Un processus de starification l'entoure, « qui a fait de sa personne un personnage » (p. 229), duquel il sut bien jouer, et même d'une manière politique (p. 242). Gérard Noirel donne ensuite une étude de « Chocolat : le premier artiste noir du cirque français ». Celui qui était « né esclave à La Havane, au milieu des années 1860 » (p. 247) a durablement marqué un cirque qui s'épanouissait dans le contexte de la III^e République, tout d'abord par la nouveauté de son visage, qui le cantonnait à faire rire en embrassant les préjugés sur les Noirs, dans le sillage des « nègres burlesques » comme Jilson et Reed, Mason et Dixon. D'abord « tout juste bon [...] à encaisser les coups du clown blanc » (p. 248), Chocolat, qu'il faut appeler par son prénom de naissance Rafael, parvint à s'émanciper dans une certaine mesure des stéréotypes dans lesquels on voulait l'assigner, évidemment difficilement.

Avec « les Fratellini, clowns et figures de modernité », Philippe Gourdard dresse l'itinéraire de « cette illustre famille du XVIII^e siècle d'origine italienne, devenue dynastie de cirque depuis le milieu du XIX^e » (p. 255). Enrico Gapsero, dit Gustave, né en 1842, fut celui par qui tout commença, qui entra en cirque alors qu'issu d'un milieu plutôt bourgeois, et forcé à l'originalité pour intégrer ce milieu auquel il n'appartenait pas. Parmi ses nombreux enfants, « quatre frères vont faire entrer le nom des Fratellini

dans l'histoire » (p. 257), en renouvelant le registre classique du clown pour l'inscrire dans la modernité : Alberto et François, Luigi et Paolo.

Après l'hommage adressé par Oliver M. Meyer à Grock, qui marqua le ^{XX}^e siècle, dans « disparu mais présent : où est passé Grock ? » (p. 268-269), Francis Ramirez s'attache à la figure de Buster Keaton dans « comique et beauté : la ligne Keaton ». Buster Keaton, qui marqua l'histoire du cinéma burlesque américain, « monta sur scène dès l'âge de quatre ans » (p. 271), et fit « du comique un domaine à part entière de l'esthétique » (p. 272), en renversant la réprobation usuellement attachée à la laideur, ou plutôt en la redéfinissant notamment grâce à une corporéité le constituant en une « géométrie vivante » (p. 277) reposant sur un « jeu des lignes et des forces en mouvement » (p. 278).

Mais les clowns seraient-ils ce qu'ils sont sans ceux qui les forment ? C'est à cette question que Guy Freixe s'attelle dans « Jacques Lecoq et l'enseignement du clown ». « En 1962, six ans après la création de son école à Paris, Lecoq commence un travail sur le jeu clownesque qui s'avère déterminant pour le renouveau du clown » (p. 285), en s'appuyant sur les principes de Jacques Copeau, lequel fut durablement influencé par les Fratellini. Lecoq donne au corps une centralité, qui doit faire ressortir le « propre clown » (p. 291) spécifique à chacun, grâce à une pédagogie divisée en deux grands temps : tout d'abord, un jeu sous masque neutre, puis un temps final à véritablement faire le clown, ou plutôt à le faire surgir (p. 294).

Ctibor Turba rend compte du vécu du clown par les praticiens eux-mêmes dans « les Clowneries du Cirque Alfred » dont il était fondateur, où il était davantage question de jouer « une pièce de théâtre sur les clowns » (p. 302). Le document donné est précieux, dressant avec minutie le déroulé de certains des spectacles ayant alors eu lieu. Katerina Vlckova rappelle dans ses « notes sur la création de "Klaunerie" du Cirque Alfred » que la source d'inspiration de cette troupe réside dans « la pantomime en Tchécoslovaquie » (p. 317) des années 1930, qui marqua l'avant-garde à laquelle Ctibor Turba appartenait.

L'influence de l'Europe de l'Est sur les clowns n'est en effet pas à sous-estimer, comme le rappelle Béatrice Picon-Vallin dans « Slava Polounine : le clown et la théâtralisation de la vie ». Car « si la Russie est, avec l'Allemagne, le pays du théâtre moderne et de la mise en scène au ^{XX}^e siècle, c'est aussi celui des clowns » (p. 329). Se devine à partir de la figure de Polounine, et notamment du spectacle *Slava's Snowshow*, certains traits caractéristiques de la clownerie russe contemporaine, paradoxalement faite de « règles strictes qui ordonnent et désordonnent à la fois le spectacle qui est toujours le même et toujours différent » (p. 339), quel que soit le lieu où il se déroule. Dans « l'école russe des clowns », Béatrice Picon-Vallin résume les parcours de ces grands clowns russes que furent Anatoli Dourov, Vitali

Lazarenko, Caran d'Ache, Iouri Nikouline, Oleg Popov, Hassan Moussim, Léonid Enguïbarov, Viatcheslav Polounine (p. 352-353).

Tragique : l'autre côté du clown

Le clown peut aussi être triste. C'est ce que note Philippe Goudard dans « *Rigoletto* clown tragique », en étudiant le célèbre opéra de Verdi, elle-même adaptée de *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, situant « l'inquiétante figure d'un fou de cour, bouffon difforme, misogynne et cruel » (p. 357). Une dimension fondamentalement critique et politique se devine, tant le bouffon renvoie à celle du roi comme dans un miroir, et c'est ainsi que Hugo et Verdi durent faire face à une certaine censure. Le reste du chapitre explore d'une manière plus générale ce pouvoir de transgression du clown, souvent salulaire, mais au prix de la menace de sa propre existence.

Par ailleurs, le clown peut aussi en venir à pleurer, comme dans le film de 1924 *He Who Gets Slapped* de Victor Sjöström, étudié par Marion Poirson-Dechonne dans « larmes de clown ». Adapté d'une pièce de théâtre de Léonid Andreïev, le scénario présente le personnage principal, « un scientifique, Paul Beaumont, trahi par sa femme et dépossédé de son invention par l'amant de celle-ci. Humilié devant l'Académie des Sciences, giflé, Paul Beaumont prolongeait son supplice en devenant clown jusqu'à ce que son passé le rattrape » (p. 370). C'est parce qu'il se sent considéré comme un clown par la société que Beaumont embrasse finalement ce rôle, que Sjöström lui assigne en s'inscrivant dans l'héritage du théâtre élisabéthain (p. 373), en le figurant en un « clown blanc » (p. 375) filant la métaphore baroque du cirque et du théâtre qui renvoient à la vie (p. 377). Ici, « le clown devient alors l'emblème de l'absurdité et de la souffrance inhérentes à la condition humaine » (p. 383).

Enfin, le clown peut aussi revêtir un caractère angoissant, ainsi que le montre Florent Christol dans « le clown maléfique au cinéma et dans la culture américaine : généalogie ». « Le Joker et les clowns criminels du cirque du Pingouin » (p. 386) dans les adaptations de *Batman* de Tim Burton, jusqu'au récent *Joker* de Todd Phillips, ou de la trilogie de Christopher Nolan, en sont des réalisations paroxystiques. Si bien que l'on pourrait repérer « un sous-genre du film d'horreur entièrement consacré à la figure du clown maléfique » (*ibid.*), s'érigeant sur la « coulrophobie » (la peur des clowns) (p. 388). D'où une question légitime : « comment un personnage originellement associé au rire et à des rites comiques libérateurs devient-il monstrueux ? » (p. 389). Un premier élément de réponse s'enracine dans les traditions ancestrales du carnaval (p. 390), où licence était donnée à la licence, et où les équivalents du clown pouvaient s'exprimer. Le carnaval est lourd d'une puissance subversive et révolutionnaire, qui conduisit

à un « refoulement du carnaval » (p. 392), et donc à une « diabolisation du clown », ce qui mène à un deuxième élément de réponse : le clown maléfique du cinéma américain apparaîtrait comme une sorte de retour du refoulé.

Rire

La dernière partie de l'ouvrage s'interroge sur les fondamentaux des ressorts comiques des clowns. Dans « quand et pourquoi le spectateur rit-il ? », Paul Bouissac insiste pour dissocier le rire du comique, l'un et l'autre étant irréductibles. S'écartant de la thèse de Bergson selon laquelle « l'essence du comique est la mécanisation de l'humain » (p. 402), l'auteur inscrit le « gag » dans une théorie cognitive selon laquelle il « est constitué par la forme d'un argument dans lequel une prémisse est posée puis suivie d'une conclusion qui n'est pas sélectionnée parmi celles que la prémisse devrait logiquement évoquer » (*ibid.*). Un clown comme Rob Torres cherche à jouer sur la « transgression » (p. 405) de ces formes logiques syllogistiques. Mais ceci n'épuise pas le fondement du rire, qui semble répondre en définitive à des logiques évolutionnistes, déjà étudiées par Darwin et Spencer (p. 406).

On le voit, il est difficile d'être univoque sur ce qui prête à rire. Éric Smadja le confirme dans « le rire, un exemple de la complexité humaine : une approche pluri et interdisciplinaire », montrant que sa saisie ne peut être que globale. D'un point de vue éthologique, le rire constitue un des « invariants de l'humanité » émotionnels (p. 414). Ses causalités sont à la fois externes et internes. Il condense « des significations psychiques multiples » (p. 417), provoquant une réponse physiologique complexe. L'ontogenèse suggère que l'on peut rire à partir de deux mois, et à partir de deux ans, l'enfant devient même capable de produire les causes de son propre rire. La phylogenèse enseigne quant à elle que le rire a une vocation sociale, comme en témoigne sa présence chez les primates. Cinq fonctions psychiques et sociales (p. 421-422) pourraient lui être trouvées : la satisfaction des pulsions sadiques (humour agressif) ; la satisfaction de pulsions exhibitionnistes ou voyeuristes (humour obscène) ; la défense face aux agressions de l'existence (humour noir) ; le plaisir de la transgression des règles tant logiques que morales ; la critique sociale et politique.

Philippe Goudard conclut cette partie, et donc l'ouvrage, avec « faire rire : le clown à l'œuvre », en s'attachant à penser cette profession atypique ayant pour but « la production volontaire et contrôlée du rire chez leurs spectateurs » (p. 425). Finalité complexe, car le rire repose sur un je-ne-sais-quoi difficile à maîtriser. Par leur pratique répétée face à des publics variés et dans des circonstances multiples, les clowns embrassent une attitude expérimentale (p. 427) consistant en des essais et des

erreurs, permettant de découvrir ce qui fait rire. L'observation attentive du « métier de clown » laisse apparaître des « habiletés [...] gestuelles, vocales et cognitives » (p. 428) caractéristiques partagées, se basant sur un emploi spécifique du corps, sur une cognition incarnée, sur l'interaction, sur le rythme, sur un travail propre accouchant d'un style personnel. Le jeu, dans les différents sens que ce concept revêt (voir Huizinga et Caillois), est au fondement de l'art clownesque, faisant que « le joueur-acteur suit une stratégie » (p. 433) pour atteindre ses fins. Tout un savoir implicite sur le rire existe, que les clowns parviennent à maîtriser de façon empirique, sans pour autant parvenir à toujours en faire la théorie. Au final, « déranger son comportement, c'est faire le clown. L'artiste-clown doit animer un personnage singulier, identifiable par son allure et sa conduite » (p. 438). Tout le travail de l'artiste consiste à maîtriser les conditions permettant « le surgissement du clown » (p. 439). Avec ce paradoxe : « devenir personne pour exister, voilà l'attitude clownesque ». La profession du clown s'inscrit dans une culture dans laquelle les artistes puisent pour se construire, si bien que certaines formes (p. 443) et types (p. 444) de clowns se dessinent. Enfin, toute la dramaturgie clownesque consiste à « organiser le désordre » (p. 453), en oscillant entre improvisation et écriture.

Sortie

Le seul regret que l'on pourrait émettre quant à cette somme brillante est l'absence d'*index nominum* et *rerum*, lesquels auraient permis de parcourir l'ouvrage plus facilement. Certains acteurs importants sont en effet traités par plusieurs textes, et l'*index* aurait permis de plus aisément accéder aux passages entourant tel ou tel nom. Une chronologie, voire des cartes géographiques, auraient pu enrichir l'apparat savant et constituer cet ouvrage en une presque encyclopédie du clown, afin de mieux situer son fait tant dans le temps que l'espace. On pourrait aussi regretter que l'ouvrage s'attache parfois plus au mot qu'à la chose, en ne couvrant surtout que la période et le lieu où le terme « clown » apparaît, c'est-à-dire essentiellement l'Europe à partir du XVI^e siècle (p. 16), laissant de côté ce qui pourrait y être apparenté, tant déjà dans les comédies de l'Antiquité (n'y a-t-il pas comme des clowns chez Aristophane ?), que dans d'autres cultures plus éloignées de la civilisation occidentale (voire les cérémonies du Naven chez les Iatmul en Nouvelle-Guinée, bien décrites par Grégory Bateson). Mais certainement est-ce parce qu'il y a une spécificité du clown, lequel est étroitement lié aux particularités de l'histoire européenne du théâtre et du cirque (p. 17), et donc à l'époque moderne. Laissons donc là tous ces vœux outranciers d'un lecteur s'étant déjà trop réjoui à la lecture de ces textes, et contentons-nous d'applaudir les artistes.

Auteurs

François AMY DE LA BRETÈQUE — Professeur émérite d'études cinématographiques à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, Responsable éditorial de la revue *Archives* et de la recherche à l'Institut Jean-Vigo (Perpignan). Historien du cinéma et historien des représentations. Auteur de nombreux articles et de plusieurs livres notamment de : *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental* (2004), *Le Moyen Âge au cinéma, Panorama historique et artistique* (2015). Codirecteur avec Philippe Goudard de : *Jacques Richard, chroniques de cirque*, PULM, 2014.

Élisabeth GAVALDA — Docteure en Études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle Paris 3, suite à la soutenance de sa thèse *Les Cahiers de Prospero (1991-2002) : une revue d'auteurs de théâtre*, dirigée par Marco Consolini, elle est actuellement chercheuse associée en charge des revues de cirque du fonds Coll'Ex « Arts du cirque » au sein du RIRRA 21(EA4209) université Paul-Valéry Montpellier 3. Des articles en lien avec sa recherche sont publiés aux éditions L'Entretiens (2013), sur la revue numérique de *l'Histoire du Théâtre* (2015) et *La Revue des Revues* (2019).

Philippe GOUDARD — Auteur et artiste de cirque, médecin et professeur émérite des universités en arts du spectacle, a conçu et interprété une quarantaine de spectacles de cirque contemporain et autant de rôles au théâtre depuis 1974. Auteur de nombreuses publications et ouvrages sur le cirque, il a créé et dirigé le département médical du Centre national des arts du cirque (1989), plusieurs programmes de création pour la SACD, le programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques », du laboratoire RiRRa21, à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, France, de 2010 à 2021. Site : www.philippegoudard.net.

Stéphane HÉAS est sociologue à l'université de Rennes depuis 1996. Il analyse les expériences et les situations discriminées, altérisées. Il s'est progressivement spécialisé sur la peau. Il a créé avec L. Misery la Société française en Sciences Humaines sur la Peau en 2006, dont il est vice-président. Il a créé en 2017 et dirige depuis les publications et

éditions de la revue gratuite en ligne *La Peaologie* (www.lapeaologie.fr). Il est l'auteur de dizaines d'articles scientifiques, il a écrit des ouvrages sur les méthodes de relaxation (2004), sur les sportifs et leurs peaux (2007), sur les discriminations dans les sports (2010), sur les experts corporels (2010, 2011), il a dirigé plusieurs ouvrages sur les violences sportives (2004, 2007, 2013), sur les peaux (2006, 2007), sur les phénomènes de stigmatisation et de réclusion (2014, 2015, 2019), sur les émotions dans la recherche (2021). La plupart de ses travaux et communications sont visibles, disponibles ici : www.stephaneheassociologie.fr.

Laurent LE FORESTIER est professeur ordinaire à la section d'histoire et esthétique du cinéma de l'université de Lausanne. Il est également secrétaire d'édition de *1895 revue d'histoire du cinéma*. Il travaille essentiellement sur le comique, le cinéma des premiers temps, l'histoire de la critique, et les relations entre découpage et montage. Il a publié notamment *La Transformation Bazin* (PUR, 2017) et achève actuellement un livre avec André Gaudreault sur les pratiques de montage à l'époque du muet. Il prépare aussi deux autres ouvrages : le premier sur la réception internationale de *Citizen Kane* et ses effets sur l'avènement de la discipline universitaire « cinéma », et le second sur la contestation des Trente Glorieuses par le cinéma comique.

Jean-Pierre MARCOS — Créateur de plusieurs festivals de musique et de théâtre de rue, cofondateur du Festival International du Film d'Amiens, de l'École de Cirque d'Amiens avec Annie Fratellini, Jean-Pierre Marcos a été directeur des Affaires culturelles de la Ville d'Amiens et pilote de nombreux projets et productions, dont la rénovation de la Maison de Jules Verne avec l'artiste François Schuiten, le spectacle les Voyages du Sultan sur son Éléphant de la Cie Royal de Luxe avec la ville de Nantes. Co-créateur à l'université Picardie Jules-Verne du DESS culture et patrimoine, créateur de l'école d'animation 3D, Waide, il a initié deux thèses de recherche sur le Cirque et les Arts de la Rue dans le cadre d'une CIFRE au cirque d'Amiens, et a contribué à de nombreux colloques et jurys universitaires. Membre de la Commission nationale sur l'Année du Cirque en 2001, et de la Commission nationale des Arts dans l'Espace Public, il a été initiateur et directeur du Pôle national Cirque et Arts de la Rue d'Amiens, directeur artistique du Cirque d'Amiens jusqu'en 2017, Président de l'Association Hors les Murs, puis Président d'Artcena, Centre national de Ressources pour le Théâtre, le Cirque et les Arts de la Rue jusqu'en 2019.

Ariane MARTINEZ est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches en études théâtrales à l'université de Lille et membre du CEAC (Centre d'Études en Arts contemporains). Elle a publié des ouvrages et des articles sur l'histoire des formes scéniques de la fin du

XIX^e siècle à aujourd'hui. Ses recherches portent, plus particulièrement sur les trois axes suivants : les arts du spectacle gestuels (pantomime, mime et cirque) : *La Pantomime, théâtre en mineur* (1880-1945), PSN, 2008 ; la dramaturgie pensée à partir de la représentation : *Le Vaudeville à la scène*, ouvrage collectif co-dirigé avec Violaine Heyraud, ELLUG, 2015 ; les enjeux esthétiques et anthropologiques du geste théâtral contemporain : *Graphies en scène*, ouvrage collectif co-dirigé avec Jean-Pierre Ryngaert, Montreuil, Editions théâtrales, 2011 ; *Jouer (avec) la vieillesse*, n° 86 de la Revue *Recherches et Travaux*, 2015 ; *Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant*, dossier de la revue *L'Annuaire Théâtral* n° 63-64, printemps-automne 2018.

Jean-Baptiste MASSUET est maître de conférences à l'université Rennes 2, auteur de l'ouvrage *Le Dessin animé au pays du film — Quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles* (PUR, 2017) et co-directeur des ouvrages *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques* (PUR, 2017) et *La Capture de mouvement ou le modelage de l'invisible* (PUR, 2014). Il est également co-porteur, avec Gilles Mouëllic, du projet ANR BEAUVIATECH « Jean-Pierre Beauviala et la société Aaton — Des techniques audiovisuelles et de leurs usages, modalités historiques, esthétiques et pratiques », et a à son actif plusieurs publications, au sein d'ouvrages collectifs (*Cinéma(s) et Nouvelles Technologies*, *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, *Images Numériques ?*, *Trucage et Télévision*) et de revues (*1895*, *Ecransphère*, *Intermédialités*, *Conserveries mémorielles*, *CinémAction*, *Mise au Point*, *Appareil* et *The Wild Bunch*). Ses études actuelles portent à la fois sur l'histoire des techniques du dessin animé avant les années 1920 et sur l'impact des procédés de *motion* et de *performance capture* sur la pensée du cinéma numérique.

Marion POIRSON-DECHONNE — agrégée de lettres modernes, et docteur en arts et sciences de l'art de l'université Paris 1 Sorbonne, est maître de conférences HDR émérite en études cinématographiques à l'université Montpellier 3. Elle a publié *Le cinéma est-il iconoclaste ?* Corlet-Cerf, 2011, et *Entre spiritualité et laïcité, la tentation iconoclaste du cinéma*, L'Harmattan, 2016, et dirigé quatre numéros de *CinémAction* (*Portraits de famille*, *Le cinéma russe de la perestroïka à nos jours*, *L'écran poétique*, *Jeux vidéo et cinéma, une création interactive*, 2018) et co-dirigé les actes du colloque *Cinéma et poésie*. Membre du RIRRA 21, de Trama y Fondo et du bureau de l'Institut Jean-Vigo, responsable du festival Confrontation, elle est l'auteur de neuf romans pour les adultes et la jeunesse.

Francis RAMIREZ — maître de conférences à l'université Paris III (1988-2006), est auteur de plusieurs ouvrages sur le cirque et sur le cinéma

comique parmi lesquels, avec Christian Rolot, *Joies du cirque* (1977), *Le Genre comique* (1997), *Mon oncle* (2000), *Étaix dessine Tati* (2007).

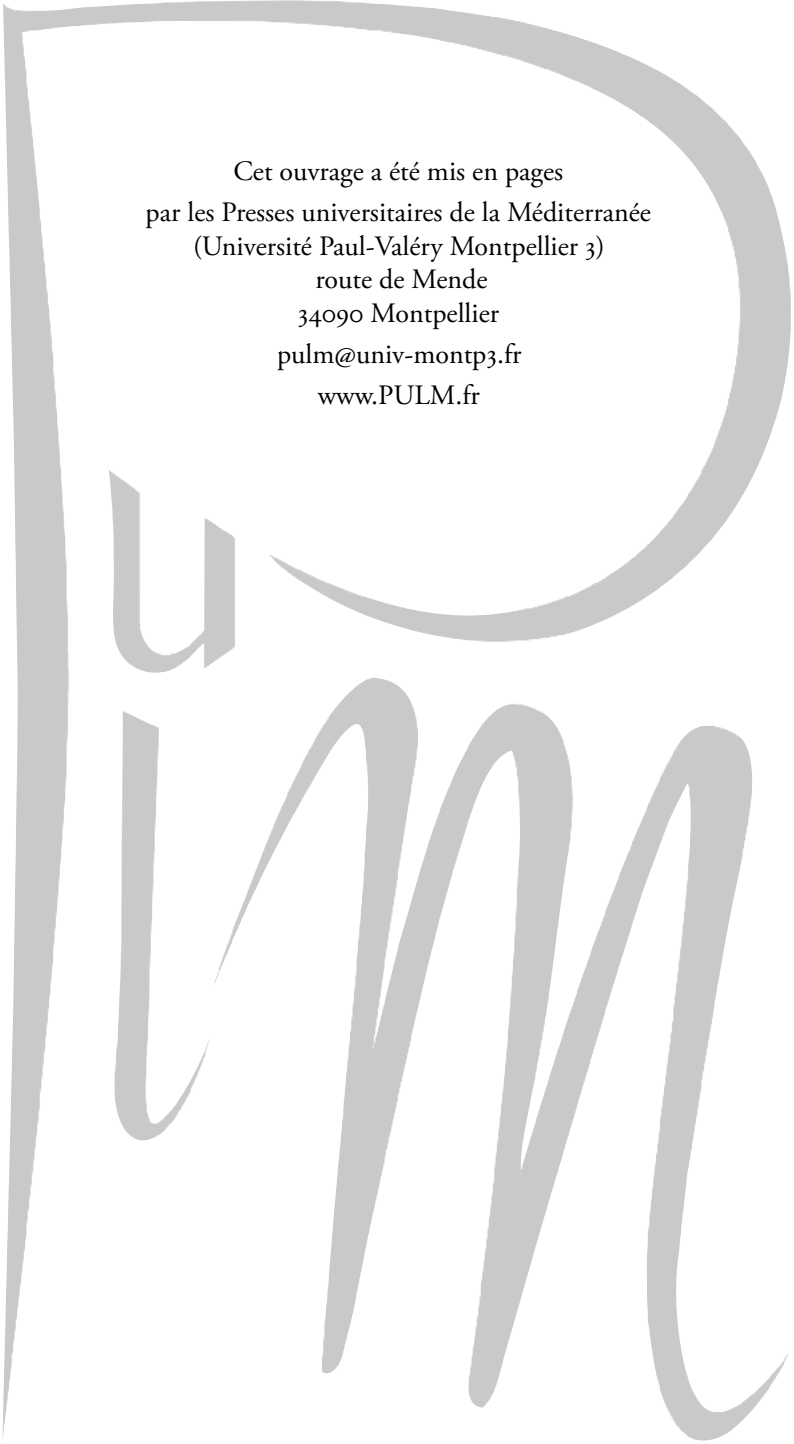
Christian ROLOT — professeur à l'université Montpellier III (1988-2015), est auteur de plusieurs ouvrages sur le cirque et sur le cinéma comique parmi lesquels, avec Francis Ramirez, *Joies du cirque* (1977), *Le Genre comique* (1997), *Mon oncle* (2000), *Étaix dessine Tati* (2007).

Jean-Michel ROPERS — Né à Tunis en 1958, d'un père d'origine Irlandaise et d'une mère Corse, Jean Michel Ropers, acteur, clown, auteur-réalisateur, metteur en scène, producteur pour le spectacle vivant, pour l'audiovisuel et le cinéma, débute au théâtre en 1977 dans la compagnie de théâtre Avant-Quart créée et animée par le comédien, auteur, metteur en scène, réalisateur, Jean-Paul Cathala. Il fut aussi le créateur et exploitant d'un cinéma art et essai. Il vit et travaille en Corse en France comme à l'étranger. En 1978 il crée le personnage de Frico sous chapiteau-théâtre, qu'il met en scène dans plusieurs spectacles au théâtre, pour la danse ou la télévision. En 1999 il écrit et interprète 60 épisodes de la série *Les aventures de Frico* réalisés par Claude Vernick, pour France 3 Corse. De formation pluridisciplinaire, son parcours d'homme de théâtre est celui d'un acteur et metteur en scène. Homme d'images (cinéma, télévision), il travaille dans de nombreux films (courts, longs, docu-fiction, publicités). Il a aussi réalisé plusieurs films et captations — parmi lesquelles plusieurs spectacles de cirque — ou créations de spectacles vivants pour l'image. Il est auteur de plusieurs scénarii. Voir, en ligne : <https://www.creacorsica.fr/copie-de-jean-michel-ropers>.

Adrien VALGALIER est ATER à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Sa thèse en fin d'écriture, dirigée par Pietsie Feenstra, s'intitule *La comédie populaire française des années 1960-1970 : formes, représentations, mémoires*. Parallèlement à ses études, il mène une activité de critique de cinéma en étant membre du comité de rédaction de *La Septième Obsession* et en participant à la sélection des films au Festival de Cannes.

Raphaël VERCHÈRE est agrégé et docteur en philosophie. À la croisée des sciences humaines et sociales, ses travaux s'intéressent à la façon dont les sociétés contemporaines investissent le corps, dans un prolongement des travaux de Michel Foucault. Son ouvrage *Philosophie du triathlon* (2020) cerne la signification de ce sport combiné particulier, confrontant les athlètes à leurs limites d'endurance dans un face à face avec les quatre éléments de la nature. Son prochain ouvrage *Sport et Mérite : histoire d'un mythe* (2022) propose une philosophie politique du corps en régime démocratique, montrant en quoi le sport inaugure un mode de gouvernement des corps et de leurs conduites original, qui joue sur les ambiguïtés propres aux sociétés méritocratiques.

Marc VERNET — Ancien élève de l'ENSET Cachan et de l'EHESS, Marc Vernet est professeur émérite en Études cinématographiques de l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Il avait enseigné auparavant à Paris 3, Paris 7 et à l'étranger (République arabe d'Égypte, USA, Portugal, Pays-Bas). Il a par ailleurs, pour le compte du ministère de la Culture, créé et dirigé, de 1992 à 2006, la Bibliothèque du film, aujourd'hui intégrée à la Cinémathèque française. Son dernier ouvrage, *Ainsi naquit Hollywood*, a été publié en 2018 chez Armand Colin.



Cet ouvrage a été mis en pages
par les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
route de Mende
34090 Montpellier
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr