NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI®

PORTRAIT DU CLOWN EN PERSONNAGE DE ROMAN. À PARTIR DE GAVROCHE (*LES MISÉRABLES*), KENWELL ET COX (*LE TRAIN 17*) ET LES FRÈRES ZEMGANNO (*LES FRÈRES ZEMGANNO*)

par

Evelyne Gagnon

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.

en langue et littérature françaises

août 2008

© Evelyne Gagnon, 2008

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-66987-7
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-66987-7

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Madame Isabelle Daunais, pour ses lectures éclairantes et sa sagacité littéraire, qui ont su guider mes réflexions.

Mes remerciements vont aussi au Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, qui m'ont offert le soutien financier nécessaire à la réalisation de ce mémoire.

À Jonathan Livernois, pour sa générosité intellectuelle, son amitié et sa confiance. Je lui suis extrêmement reconnaissante.

À Marielle et Mélanie, pour leur sensibilité littéraire. Et pour avoir, au cours de cette rédaction, fait exister le rire en dehors des romans.

À tous mes autres collègues et amis qui forment cette petite communauté littéraire, sans laquelle ces deux dernières années n'auraient pas été si mémorables.

Evelyne Gagnon
Montréal, août 2008

Résumé/Abstract

Parmi les études sur l'abondante production artistique autour de la figure clownesque au XIX^{e} siècle, plus précisément sur sa tournure splénétique dans la seconde moitié, peu se sont intéressées au roman. Ce mémoire a pour objet d'étudier le clown en tant que personnage romanesque, à partir de Gavroche (Victor Hugo, *Les Misérables*), de Kenwell et Cox (Jules Claretie, *Le Train 17*) et des frères Zemganno (Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*). Il s'agit de voir comment ces figures hyperboliques, qui déploient leur marginalité, leur rire et leurs illusions à l'intérieur du roman, nous informent sur ce dernier. Notre analyse du passage du clown dans le roman, lequel se fait toujours en trois temps (l'entrée marginale, l'envolée, la chute), révèle une incompatibilité entre la matière réaliste du XIX^{e} siècle et cet être pourtant infiniment romanesque.

Among the various studies written on the voluminous artistic production relating to the clownish figure in the XIXth century, more specifically on its melancholic form in the second half of the century, very few have carried interest to the novel. The objective of this master's thesis is to study the clown as a novel character, through Gavroche (Victor Hugo, *Les Misérables*), Kenwell and Cox (Jules Claretie, *Le Train 17*) and the brothers Zemganno (Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*). We will focus on the way those hyperbolic figures spread out their marginality, their laughter and their illusions within the novel, thus providing information on this one. Our analysis of the clown's passage through the novel, which always deploys in three phases (the marginal entrance, the ascension and the fall), demonstrates the incompatibility between the realistic material from the XIXth century and this nevertheless infinitely novelistic being.

Table des matières

Résumé/Abstract ii

Remerciements iii

Table des matières iv

Introduction 1

Chapitre I : La marginalité clownesque 11

La Nef des fous : patrie de l'entre-deux-terres 11

Sortie des ténèbres 15

Figure de l'infra-humain : folie et animalité 22

Chapitre II : L'envolée : aux limites du temps et de l'espace romanesques 30

L'entrée clownesque 30

Le parti pris du rire 37

Le double jeu du clown 48

Chapitre III : La chute du clown ou la transcendance mortifère 62

Trois chutes fatales, trois ruptures dans le roman 62

Le « déjà-là de la mort » 66

Le clown en artiste maudit 73

Mort sur la scène : la chute en spectacle 80

Conclusion 85

L'échec du clown ou la réussite du roman 85

Pour un monde clownesque 94

Bibliographie 98

Introduction

La figure du clown foisonne dans l'imaginaire français du XIX^e^ siècle, alors que le cirque, nouvellement créé en Angleterre, voit son arrivée à Paris, et que la pantomime connaît un succès considérable avec le célèbre Jean-Gaspard Deburau dans le rôle de Pierrot au Théâtre des Funambules. Plusieurs artistes et écrivains fréquentent couramment le cirque et les Funambules, et tous sont remplis d'admiration pour ces spectacles. C'est ce dont témoignent entre autres Baudelaire dans « De l'essence du rire », Champfleury dans *Souvenirs des Funambules*, Jules Janin dans sa biographie de Deburau et les Goncourt dans leur *Journal*.

Rarement utilisé comme figure repoussoir, le saltimbanque s'avère plutôt une image que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes : que ce soit Flaubert, déclarant dans une lettre de 1846 : « Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque[1] »; Barbey d'Aurevilly, rétorquant à Zola en 1880 : « il me reproche d'être une espèce de

[1] G. Flaubert, « Lettre à Louise Colet (6-7 août 1846) », *Correspondance*, t. I, p. 278.

clown en littérature et il ne sait pas combien il me fait plaisir, en me comparant à un clown[2]! »; ou encore le poète Jules Laforgue, écrivant à une amie en 1882 : « Les clowns me paraissent arrivés à la vraie sagesse. Je devrais être clown, j'ai manqué ma destinée; c'est irrévocablement fini[3]. »

Bientôt les œuvres artistiques sont peuplées de figures hilares, grotesques et circassiennes. Sous la forme de l'acrobate, du bouffon, du saltimbanque, du pierrot, la figure du clown est investie tant par la poésie que par le roman, les arts de la scène, la peinture et la photographie. Pensons entre autres aux *Odes funambulesques* de Banville, aux poèmes en prose « Une Mort héroïque » et « Le Vieux saltimbanque » de Baudelaire, à *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, aux pantomimes écrites par Champfleury, Nodier, Gautier ou Huysmans, aux clowns tragiques sur les toiles de Rouault, à la clownesse de Toulouse-Lautrec, aux personnages masqués de James Ensor et aux clichés de Deburau en Pierrot par les photographes Nadar et Nadar-jeune (Adrien Tournachon). Nous pouvons aussi inscrire dans ce sillage les portraits de marginaux, d'artistes d'occasions ou de bateleurs de province dépeints dans la petite presse du temps et rassemblés en recueil par des collectionneurs d'« originaux » comme Théophile Gautier (*Les Grotesques*), Champfleury (*Les Excentriques*), et les Goncourt (*Une Voiture de masques*).

Cette vaste production artistique, qui s'étend depuis le romantisme jusqu'au tournant du XX^{e} siècle, donne à voir l'attristement du clown français au fil du siècle. Influencé par son homologue anglais, il perd de sa traditionnelle gaieté et devient

---

[2] J. Barbey d'Aurevilly, « Lettre à Monsieur de Gastyne, administrateur du *Triboulet* (1er décembre 1880) », cité par Sophie Basch, « Introduction générale », *Romans de cirque*, p. XXVIII.
[3] J. Laforgue, « Lettre à Mme Mültzer (5 février 1882) », *Œuvres complètes*, t. I, p. 753.

blafard, funèbre. Son comique et son agilité se font tragiques et côtoient la mort. Ce qui apparaissait au départ comme une image paradoxale – le clown mélancolique – s'impose bientôt comme un lieu commun. Ce sont ces clowns tristes, aux rires grinçants et aux culbutes fatales qui nous intéresseront pour ce mémoire.

Dans cet éventail riche et fascinant, une bonne partie de la critique littéraire a porté son attention aux genres poétique, pictural ou pantomimique, pour s'intéresser au clown comme un double grimaçant de l'artiste et de la condition de l'art. L'ouvrage incontournable de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, met en valeur cette « attitude si constamment répétée, si obstinément réinventée à travers trois ou quatre générations[4] », de même l'étude sociocritique de Louisa E. Jones, *Sad clowns and pale Pierrots*, ou encore les articles de Russel S. King (« The Poet as Clown : Variations on a Theme in Nineteenth-Century Poetry ») et de l'historien de l'art Francis Haskell (« The Sad Clown : Some Notes on a 19th Century Myth »). Le clown triste apparaît aussi au détour des études sur le rire, comme celle de Bernard Sarrazin[5] ou de Maxime Prévost[6].

À la lecture de ces rares travaux, qui éclairent tous l'intérêt de la figure clownesque, une absence se fait voir : l'occurrence du clown dans le roman – art en pleine croissance à l'époque – demeure en arrière-plan, bien qu'il s'y impose tout autant qu'ailleurs. Constatant cette absence, Sophie Basch a voulu « remettre en lumière les plus beaux de ces romans[7] » en opérant un choix d'œuvres romanesques qui honorent la

---

[4] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 8.

[5] B. Sarrazin, « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire ».

[6] Dans *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Prévost consacre un chapitre au bouffon de cour Triboulet (*Le Roi s'amuse*), qu'il introduit par quelques réflexions sur les « destinées clownesques ».

[7] S. Basch, « Introduction générale », *Romans de cirque*, p. IX.

vie foraine, de la fin du XIX[e] siècle à la Grande Guerre – moment de « la splendeur déclinante du cirque français[8] ». Aussi documentée que soit l'introduction générale et la présentation des *Romans de cirque* sur les faits marquants de l'univers circassien et les productions artistiques qui l'entourent, ce livre n'en demeure pas moins une réunion chronologique de récits plutôt qu'une étude littéraire.

Il semble donc que, dans l'effervescence des œuvres autour de ce thème, les critiques aient voulu prendre la production dans son ensemble, brosser un large panorama tant socio-historique qu'artistique. Tout en inscrivant nos réflexions dans la foulée de ces travaux, nous focaliserons cette fois le sujet de plus près, en nous arrêtant précisément au clown de roman. Car suivre ce personnage trouble, porteur de qualités riches et ambiguës, c'est entrer depuis une nouvelle porte dans le monde généreux du clown et du roman. Personnage archétypal et romanesque, personnage *dans* le roman et personnage *de* roman, le clown rend visibles les qualités de celui-ci. Si la critique en a fait un porte-parole hyperbolique « de la conscience tragique que l'artiste prend de lui-même[9] », nous voulons voir ici comment il se déploie dans le roman et, à la fois, nous informe sur lui.

C'est à partir de personnages précis, tirés de trois romans de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, que nous construirons notre physiologie du personnage clownesque. Notre corpus sera constitué des *Misérables*[10] (1862) de Victor Hugo, pour sa figure de Gavroche, gamin de Paris qui n'est pas à proprement parler un clown de cirque, mais qui apparaît, à travers son agilité d'acrobate, ses mauvais tours, son « inépuisable répertoire

---

[8] *Ibid.*, p. X.
[9] J. Starobinski, « Note sur le bouffon romantique », p. 275.
[10] Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle *M1* (pour le premier tome de notre édition) ou *M2* (pour le deuxième tome de notre édition).

de masques » (*M2*, 534) et son franc-parler, comme un être clownesque. Gwynplaine aurait pu sembler un personnage hugolien plus éloquent, mais cet « homme qui rit » est clownesque malgré lui, affublé d'un énorme rictus que des malfaiteurs ont inscrit sur son visage. Nous avons plutôt pris le parti de personnages volontairement clownesques. Aussi, le décor et la trame réalistes des *Misérables*[11] – là où *L'Homme qui rit* se rapproche davantage de la fable – nous semblent plus propices à étudier les rapports entre le clown et le réel (sociologique, quotidien, mais surtout *physique* : les lois du monde terrestre et social). Les deux autres romans retenus s'intéressent de près à l'univers du cirque qui se développe à l'époque. Dans son roman *Le Train 17*[12] (1877), Jules Claretie met en scène la création d'une troupe de cirque parisienne. Deux clowns apparaissent ici avec leurs traits *fin de siècle* : le vieux Cox, clown usé et à bout de souffle, ainsi que Kenwell, saltimbanque cynique et désabusé. *Les Frères Zemganno*[13] (1879), roman du seul Edmond de Goncourt, raconte pour sa part l'histoire de deux frères acrobates qui rêvent de réaliser le plus grand numéro de leur carrière. Contrairement au roman de Claretie, où l'action se déplace de la piste à la vie au-dehors, *Les Frères Zemganno* prend entièrement place à l'intérieur du cirque, comme un univers étanche, refermé sur sa propre fascination. Ce roman rappelle l'identification forte des

---

[11] Il peut paraître étonnant de parler de réalisme pour le roman de Hugo. C'est que nous ne nous intéressons pas ici au réalisme au sens de mouvement ou d'esthétique littéraire, mais plutôt dans l'acception large d'une représentation raisonnée du monde. Dans leur étude des *Misérables*, Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta ont montré que le statut du réel dans le roman d'Hugo se définissait en termes particuliers. Ponctué de *choses vues*, de paroles et de faits notés, de détails qui précisent la visualisation du réel, *Les Misérables* s'emploie à donner l'illusion au lecteur que le tout se base sur de véritables documents. Cependant – et là se trouve toute l'ambiguïté de la prose hugolienne et son écart avec le réalisme traditionnel–, l'approche du réel se fait dans l'acceptation du héros, de l'exceptionnel, du fait rare. Si cette représentation de la réalité ne débouche pas nécessairement sur une prose vraisemblable, elle n'en est pas moins vraie selon le narrateur : « c'est invraisemblable. Hélas, c'est vrai », écrit-il au sujet de l'enfance de Cosette. Le réel est observé de près, « de si près qu'il en devient hallucinant, fantastique, qu'il ne peut que faire signe. » M. Roman et M.-C. Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, p. 62.

[12] Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle *T17*.

[13] Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle *FZ*.

écrivains à la figure clownesque : l'auteur crée une œuvre fraternelle – sorte d'hommage au défunt Jules – où les protagonistes entretiennent une relation privilégiée et fusionnelle, qui leur permet de pratiquer un art hors du commun. Les Zemganno pratiquent des numéros « où se mariaient leurs forces, leurs souplesses, leurs agilités, et où, une seconde seulement, le manque d'entente de leurs deux corps, l'inintelligence de leur contact, pouvait amener pour l'un et pour l'autre, et quelquefois pour tous les deux, le plus grave accident. » (*FZ*, 335) Ces différents personnages ont d'abord été choisis pour leurs visages expressifs et pour leur complémentarité opératoire. Aussi, dans la quasi-absence de commentaires sur les personnages de Goncourt et de Claretie, de même que sur Gavroche à l'aune de la figure clownesque, il nous a semblé pertinent de nous pencher sur ces cas et de leur accorder une lecture nouvelle.

La délimitation d'un corpus romanesque pose ici la question de la spécificité générique du clown : les clowns de romans ont-ils des particularités qui les différencient des clowns des autres formes artistiques? Peut-on distinguer les clowns romanesques des clowns poétiques ou théâtraux, par exemple? De prime abord, le clown de roman ne semble pas détenir une ontologie qui lui soit propre. Les romanciers semblent plutôt réinvestir les nombreuses références artistiques qui leur sont contemporaines, ainsi que toute une tradition de la figure clownesque qui remonte aux origines de son histoire.

D'entrée de jeu, embrasser la totalité des référents clownesques est une tâche considérable, car la naissance du clown demeure insondable. Mimes antiques, acrobates des *circus* romains, farces, fous du roi, *Commedia dell'arte*, théâtres de foire, clowns de cirque, toute une tradition porte cette figure, l'investit sous différents visages, tous plus éloquents les uns que les autres. Le clown participe de toutes les époques, de toutes les cultures et de toutes les classes sociales. De même dans la littérature, les chevaliers

ridicules du Moyen-Âge, les bouffons shakespeariens ou les niais de la comédie classique se recoupent par certains traits communs. Il est à noter que notre lecture considère les œuvres dans une mémoire longue, c'est-à-dire que nous voyons dans les personnages à l'étude de possibles filiations avec ces clowns perpétués dans la littérature comme dans l'Histoire[14].

Ainsi, les particularités du clown de roman ne se présenteront pas tant dans sa nature et sa fonction, que dans son rapport à la matière romanesque. Nous chercherons à montrer la contribution du clown au personnage romanesque du XIX^e^ siècle, et inversement, du roman à cette figure qui l'excède. Confronté au temps et à l'espace humains, le clown de roman semble porteur d'un double destin problématique : non seulement il remet en cause l'ordre établi dans la diégèse – telle est sa fonction d'artiste marginal, évoluant en dehors d'une société donnée – mais il ouvre aussi une brèche dans la forme romanesque elle-même, alors que son développement, sur un axe vertical, ne paraît pas viable dans l'horizontalité du roman.

D'où vient cette fascination pour l'univers du chapiteau, que les écrivains réinvestissent l'un après l'autre? La figure du clown ressemble certes à celle de l'artiste : un être excentrique, qui donne en spectacle la magie du rythme, des mouvements et des couleurs. Cependant, dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, la figure hyperbolique s'offre visiblement à une nouvelle interprétation : annoncée pour amuser et déployer la grâce des corps, elle côtoie plutôt la mort derrière sa surcharge de gaieté. Le personnage de cirque est celui qui s'élève, franchit des cercles de papier, se balance dans

[14] Certains critiques, comme le spécialiste du cirque Tristan Rémy, rejettent toute filiation historique du clown : « Nous n'irons pas chercher l'origine du clown à travers la comédie italienne, chez les fous des fêtes populaires, les farceurs du moyen âge ou les histrions errants de l'époque féodale. Moins encore chez les mimes grecs ou romains. Le clown, de traditions toutes récentes, n'a pas d'ancêtres au-delà de quelques générations. S'il a des ressemblances avec des grotesques aujourd'hui oubliés, il n'a avec eux aucune filiation. » T. Rémy, *Les Clowns*, p. 14.

les airs sur un trapèze, mais tout se passe comme si cette élévation était mortifère pour le saltimbanque *fin de siècle*, et que son bond à la verticale le projetait dans le gouffre. Quelle est la fonction de ces clowns de l'abîme? Pourquoi ces personnages sont-ils tous destinés à une chute fatale? Le clown est un être de passage, voué à disparaître dans le spectacle de son éclat. Danse macabre, suicide, chute de tremplin, les clowns grimacent face à la mort et trépassent. Par ailleurs, toute leur aventure se passe dans l'univers du spectacle : de l'entrée en scène à leur disparition, ils n'évoluent que dans l'espace du jeu et de l'art.

Il s'agira donc de déterminer, d'une part, comment le clown comme être de passage et de franchissement interroge le personnage romanesque et, d'autre part, de quelle façon le roman, quant à lui, transforme le destin clownesque. Le clown semble un tremplin entre le réel et un monde de possibles. Habitant d'un dôme chatoyant où se déploie l'imaginaire, il remet en question, à chaque apparition, les lois coercitives du monde qu'il introduit. Cependant l'éclat de cette figure est éphémère, et bientôt le clown disparaît. Tout se passe comme si cette figure de la verticale, provenant d'un ailleurs souterrain pour se projeter dans les hauteurs, ne pouvait intégrer la forme horizontale et temporelle du roman sans perdre pied. Le clown ne semble pouvoir s'inscrire dans le temps et l'espace humains qui régissent le roman. Contrairement au poème, à la pantomime et au portrait où il peut occuper tout l'espace, le roman semble ne pouvoir abriter le clown que dans le momentané. Pour que l'ordre romanesque reprenne son cours, le clown doit disparaître; ou son personnage n'est qu'épisodique ou c'est le roman qui échoue. C'est à cette apparente incompatibilité entre la matière clownesque et le roman du XIX^{e} siècle que nous consacrerons ce mémoire.

Pour chacun des chapitres, tous les personnages du corpus seront convoqués, à titre d'exemple ou comme point de départ à la réflexion, dans une circulation que nous espérons dynamique. Nous tenterons d'éclairer à travers eux le clown et, à travers celui-ci, les singularités de ces personnages fascinants.

Pour ce faire, dans le premier chapitre, nous nous intéresserons au surgissement du clown dans la trame romanesque. Le clown est un être marginal, venu d'une sorte d'*ailleurs* ténébreux, qui entre dans le monde sans s'y inscrire à part entière. Il apparaît initialement dans son *non-sens* et sa gratuité, telle une figure vide, qui vit en dehors du monde utilitaire et pratique. Cette étude de la marginalité clownesque sera inspirée notamment des réflexions de Michel Foucault sur la folie et d'Isabelle Daunais sur le personnage romanesque, qui nous permettront de présenter l'ubiquité du clown : habitant naturellement un monde vertical, entre l'infra-humain et le ciel artistique, il circule inconfortablement dans la trame horizontale du roman. Pris dans un perpétuel entre-deux, à la fois en-dehors du roman et pourtant intégré à son histoire, le clown se développe depuis l'extérieur. Comment arrive-t-il à *tenir* dans le roman?

Le second chapitre s'ouvrira sur le monde proprement clownesque : l'univers du spectacle, des envolées, du rire. Lorsqu'il entre en scène, le saltimbanque insère un monde vertigineux qui défie et subvertit toute chose, jusqu'à l'espace-temps romanesque. Prenant le parti de l'imaginaire et du rire, répandant l'illusion et le non-sérieux sur toute chose, il brouille la frontière de la vraisemblance. La suite de ce chapitre s'intéressera à la réversibilité du jeu clownesque. Le numéro du marginal n'est pas un spectacle en retrait, il est capté par le regard réaliste – celui du narrateur, des autres personnages –, qui l'interroge et le fait exister depuis ses normes. Ainsi le clown réussit-il à *tenir* à peu près dans le roman.

Pour le troisième et dernier chapitre, nous nous intéressons à la disparition des clowns, qui se produit toujours sous la forme d'une chute fatale : Gavroche meurt sur la barricade, Kenwell se suicide sur scène dans un numéro d'équilibre, Cox s'affaiblit sur son lit de mort, les frères Zemganno chutent du tremplin alors qu'ils accomplissent le numéro tant attendu. Ramenés brutalement au réel, comme si le roman les rabattait sur son sol, il semble que les clowns touchent enfin terre. Trompeurs tout au long du roman, ils se retrouvent à leur tour trompés et reconduits aux limites de leur humanité. Mais la chute, qui se déroule sur la piste, sorte de sublimation de la malédiction, n'appartient pas tout à fait à la vie ici-bas. Le roman réussit-il véritablement à ramener le clown dans son enceinte réaliste? Nous observerons, en conclusion, son dernier tour de force.

Chapitre 1

La marginalité clownesque

La Nef des fous : patrie de l'entre-deux-terres

Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault dépeint la Nef des fous, cette « flotte de rêve[15] » qui habite l'imaginaire à partir de la fin du Moyen Âge et plus fortement durant la Renaissance[16]. Les Nefs ont réellement existé, explique Foucault, ces embarcations qui servaient à l'expatriation des fous. Surtout pratiquée en Allemagne, cette coutume du bannissement, qui consiste à remettre aux bateliers une cargaison de fous à chasser, a pour but de purifier la ville de ses aliénés. Cette flotte d'insensés devient bientôt le viatique idéal de la déportation : « confier le fou à des marins, c'est éviter à coup sûr qu'il ne rôde indéfiniment sous les murs de la ville, c'est s'assurer qu'il ira loin, c'est le rendre prisonnier de son propre départ[17]». La nacelle

[15] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 22.
[16] À titre d'exemples : *Le Narrenschiff* de Brant (1494), *La Nef des fous* de Jérôme Bosch (vers 1500), *Dulle Griet* de Brueghel (1564).
[17] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique.*, p. 25.

permet d'éloigner, voire d'éradiquer la menace que représente la folie pour l'ordre social. Alors que la ville repousse les excentriques hors de son enceinte, la littérature suit le navire pour l'imaginer de l'intérieur. Bientôt les personnages de fous, de sots et de niais se multiplient dans la littérature, qui s'intéresse aux aventures et au destin de ces exclus. Symbole d'ambiguïté, de déraison et de dérision, la Nef prend aisément la silhouette d'un « vaisseau romanesque[18] » : « l'équipage de héros imaginaires [...] s'embarque pour un grand voyage symbolique qui leur apporte sinon la fortune, du moins, la figure de leur destin ou de leur vérité[19]. » Dans cet exil soumis aux aléas de la navigation, les personnages sont livrés à un parcours des plus incertains; nul ne connaît avant l'embarquement la nature de son sort. Ainsi le fou et les marginaux semblent tout indiqués pour lancer le roman vers des avenues multiples, pour le projeter dans un espace ouvert à perte de vue.

La naissance du clown dans le roman est apparentée à ce départ du fou en bateau, tel que le décrit Foucault. Comme le fou sur la Nef, le clown est souvent banni d'une rive, expulsé du monde d'où il vient ou simplement incapable d'y vivre : « [s]ous l'aspect du démon transgresseur », propose Jean Starobinski, « il surgit parmi nous comme un intrus, venu des ténèbres extérieures. Il est peut-être celui qui avait été expulsé au commencement[20]». Dans un monde utilitaire et pratique, où chacun se voit assigner une fonction, le clown, comme le fou, est un marginal, qui ne participe pas à priori à ce réseau. Son appartenance à la sphère artistique le confine à l'*inutilité*. Artiste d'occasion, offrant son art au coin des rues ou sous le chapiteau ambulant, le clown est tout à la fois visible et sans distinction; il fait partie de cette foule du *dehors*, qui se

[18] *Ibid.*, p. 22.
[19] *Ibid.*, p. 22.
[20] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 108.

multiplie et se confond sur la place publique. Loin du personnage réaliste de roman, dont l'identité se construit d'emblée autour d'une lignée, d'un statut, d'une provenance, d'une appartenance sociale, le personnage clownesque, lui, émerge dans un flou, sans contours définis. Que ce soit par voie d'expulsion ou par vagabondage volontaire, il fait son entrée dans le roman entouré d'un vide, dans un espace flottant, entre deux terres : terre de son départ, que laisse deviner le roman, et terre d'horizon, moteur de son parcours romanesque. Le personnage clownesque se rapproche ici du fou en mer; il ourdit son parcours entre ces deux rives, n'appartenant réellement à aucune. « C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque. Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage[21]. » Sur cette vaste étendue qu'il traverse, le clown explorera les possibles : n'étant personne, il pourra devenir tout le monde. Durant ce voyage, symbole du parcours romanesque, le clown pourra s'élever et déployer sa liberté au cœur de cet « infini carrefour[22] », jusqu'à ce que le déplacement horizontal de la nacelle ne le condamne à une seconde expulsion.

Cet imaginaire de la traversée maritime n'est pas sans rappeler ce qu'évoque Isabelle Daunais dans son article « Le personnage et ses qualités ». L'auteur figure le personnage romanesque comme un navigateur entre deux rives : la « rive mythique et ancestrale – rive des épopées, des légendes, des contes, de la tragédie – où tout événement trouvait sa résolution dans l'ordre immuable des choses et des canevas séculaires, où le héros était axiologiquement assuré du sens de ses actions[23] », et la rive de l'indifférenciation, égalitaire et sans hiérarchie, que doit éviter d'atteindre le

[21] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 26.
[22] *Ibid.*, p. 26.
[23] I. Daunais, « Le personnage et ses qualités », p. 16.

personnage pour continuer d'avoir une histoire. L'essence du personnage romanesque résiderait dans cette traversée sans amarrage, entre la rive de son origine et celle de la normalisation, qui risque d'aplanir et de banaliser ses qualités de personnage :

> Le danger qui le guetterait alors, peut-on supposer, serait de ne plus pouvoir reconnaître *comme telles* les infinies possibilités qui s'ouvrent à lui, de considérer le monde où il se trouve non plus comme un territoire plein d'imprévus et à tout moment porteur d'étrangeté, mais comme un espace sans relief où toutes choses seraient égales et indifférentes[24].

Dès lors que le roman a quitté sa terre ancestrale, l'épopée, et qu'il s'achemine, comme les œuvres de notre corpus, dans le courant réaliste du XIX[e] siècle, comment éviter que le personnage aborde le rivage redoutable? Comment s'assurer qu'il garde le cap entre les deux rives? Isabelle Daunais propose comme point d'ancrage pour le roman une sorte de mémoire longue; car si le personnage a quitté la rive de l'épopée, il n'en oublie pas pour autant les histoires.

> Cette rive mythique et ancestrale [...] n'a jamais cessé d'agir sur le roman, d'abord comme repoussoir, c'est-à-dire par opposition ou par contraste, mais aussi par effet d'attraction. Car même s'il a depuis longtemps abandonné cette rive et qu'il en incarne même le détachement, le personnage romanesque ne l'a pas entièrement effacée de sa mémoire. En quittant l'espace clos et autotélique du monde mythique pour les hypothèses illimitées du monde prosaïque, il n'a pas tout laissé derrière lui. Il a emporté les *histoires* ou à tout le moins le canevas des histoires qui peuplaient ce monde mythique et, tout en entreprenant pour lui-même une nouvelle aventure, a continué de se les raconter[25].

Par cette mémoire du mythe, le personnage comprend ce monde réglé qu'il a quitté et affronte avec plus d'expérience les eaux prosaïques. Ses réminiscences lui donnent de l'épaisseur, l'inscrivent dans un espace-temps plus vaste que sa simple vie dans le présent. Ainsi le personnage ne pénètre pas le roman sans expérience, mais en étant

---

[24] *Ibid.*, p. 19-20.
[25] *Ibid.*, p. 16.

porteur d'un *avant*, d'un canevas qui informe son parcours. Dans son surgissement, le clown de roman garde-t-il, comme le personnage dépeint par Isabelle Daunais, un souvenir de la rive quittée? Porte-il les balises du mythe ou part-il plutôt, sans héritage, à la dérive?

Sortie des ténèbres

La figure clownesque est forte d'une tradition, qui l'informe et la transforme. L'émergence d'une telle figure est si lointaine, qu'il semble impossible d'en tracer précisément les contours. Dans le chapitre « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman » de son *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine annonce d'entrée de jeu : « Bien entendu, ces personnages ne sont pas nouveaux. Ils étaient connus de l'Antiquité et de l'Orient antique. La sonde de l'Histoire n'atteindrait pas le fond de leurs origines, qui se perdent dans les profondeurs du passé[26]. » L'étymologie rappelle cette nébuleuse historique : le terme « clown » est une déformation du mot anglais *clod*, qui signifie un amas de glèbe. La créature clownesque naît métaphoriquement de la boue, modelée dans le tréfonds informe de l'Histoire[27]. Même si la naissance véritable du clown demeure insondable, sa transmission est repérable; la figure clownesque se répète et s'enrichit de signes au fil de l'Histoire : elle habite les *circus* romains, les *mystères* du Moyen Âge, la Cour du roi, les foires, le théâtre, le cirque d'Astley, la peinture, la poésie, le roman, les spectacles de rue, les manifestations politiques, jusqu'à

[26] M. Bakhtine, « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, p. 305.

[27] Cette étymologie n'est pas sans faire penser à la glaise de la Genèse, avec laquelle Dieu modela le premier homme. Les liens entre le clown et la mythologie judéo-chrétienne sont nombreux. Parmi eux, nous aborderons, dans notre analyse de la malédiction clownesque, l'analogie faite par les écrivains entre le clown et le Christ.

l'arrière-cour à une fête d'enfant. Le clown est avant tout une forme non-discursive, qui précède le langage et lui tend tous les possibles. Sa figure dépasse les frontières génériques et peut être récupérée par les variations infinies du langage et des représentations.

Sa naissance dans le roman mime cette émergence fabuleuse. En effet, si le clown s'achemine dans la croisière latérale du roman, il semble cependant que sa véritable naissance soit plutôt de l'ordre du surgissement, d'une sortie des ténèbres, qui lui confère une provenance lointaine. Le personnage clownesque pénètre dans le roman comme un être venu d'un ailleurs, d'un autre espace et d'un autre temps. Son entrée dans la trame romanesque figure le plus souvent un bond vertical qui le projette de son gouffre au monde romanesque. Dans son étude sur le saltimbanque, Starobinski définit ainsi l'entrée clownesque :

> Tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un *revenant.* La porte par laquelle il pénètre dans l'arène n'est pas moins fatidique que la porte d'ivoire dont parle Virgile, que traversaient, venant des Enfers, les rêves trompeurs. Son apparition a pour fond un abîme béant d'où elle se projette vers nous. L'entrée du clown doit nous rendre sensible ce *pénible nulle part* évoqué par Rilke, qui est le lieu de son départ, et qu'il a désormais derrière lui[28].

L'entrée du clown se fait le plus souvent sous la forme d'une apparition, d'une transgression des « limites du réel », ce qui affilie le nouveau venu à la sphère imaginaire davantage qu'au réel. Sans être magique ou surnaturelle, la naissance du clown s'apparente à une immanence poétique : « choquez ces étincelles, Paris, l'enfance; il en jaillit un petit être. » (*M1*, 733) De fait, son apparition semble suivre un

[28] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 110-111.

axe vertical; le monde des clowns, comme celui de l'*Élégie* de Rilke qu'évoque Starobinski, flotte entre ciel et terre.

Nous retrouvons dans *Les Misérables* une naissance clownesque analogue à celle décrite par Starobinski. Rejeté par ses parents, les Thénardier, Gavroche est « cet enfant du bourbier » (*MI*, 747) qui sourd dans l'ombre :

> Par intervalles, le cri d'un très jeune enfant, qui était quelque part dans la maison, perçait au milieu du bruit du cabaret. C'était un petit garçon que la Thénardier avait eu un des hivers précédents, - "sans savoir pourquoi, disait-elle, effet du froid," – et qui était âgé d'un peu plus de trois ans. La mère l'avait nourri, mais ne l'aimait pas. Quand la clameur acharnée du mioche devenait trop importune : - Ton fils piaille, disait Thénardier, va donc voir ce qu'il veut. – Bah! répondait la mère, il m'ennuie. – Et le petit abandonné continuait de crier dans les ténèbres. (*MI*, 493-494)

L'enfant appartient d'emblée à un monde parallèle, né dans un « quelque part » de la maison, aussi bien dire un « pénible nulle part ». Anonyme lors de cette première apparition[29], Gavroche ressurgit plus tard dans le roman, « remarqu[é] sur le boulevard du Temple[30] » (*MI*, 755). Le gamin habite cette fois littéralement un *dehors*, alors qu'abandonné par ses parents, il bat le pavé : « Quand il entrait, on lui demandait : - D'où viens-tu? Il répondait : - De la rue. Quand il s'en allait, on lui demandait : - Où vas-tu? Il répondait : - Dans la rue. » (*MI*, 757) Jeune va-nu-pieds, le personnage clownesque est livré à l'espace vaste et fourmillant de la ville, espace dans lequel il déambule et engage son parcours. Son nom, sorte de sobriquet, ne laisse deviner aucune

---

[29] Il gardera son anonymat jusqu'au chapitre « Le petit Gavroche ». Dans le livre consacré au gamin de Paris (« Paris étudié dans son atome »), le narrateur trace le portrait général et anonyme de Gavroche, et prépare ainsi son entrée personnalisée dans le roman : « on remarquait sur le boulevard du Temple et dans les régions du Château-d'Eau un petit garçon de onze à douze ans qui eût assez correctement réalisé cet idéal du gamin ébauché plus haut [...] on nommait cet enfant le petit Gavroche. » (*MI*, 755 et 757.)

[30] Ici, l'effet d'apparition nous vient de l'emploi du verbe relié à la vision. Dans l'ensemble du roman, le narrateur hugolien (comme les personnages d'ailleurs) a le rôle d'observateur; le regard devient un instrument privilégié pour l'apport d'informations. Nous retrouvons de nombreuses phrases comme « Pour un observateur qui l'eût étudiée attentivement » (*MI*, 188) ou « Quelqu'un [...] qui l'eût vu au moment où » (*MI*, 387), qui servent à introduire un personnage, le décrire, pénétrer le fond de sa pensée.

appartenance à une famille; Gavroche habite les rues comme un enfant venu dont ne sait où, sinon d'un abîme que laisse paraître son allure misérable : « [c]et enfant était pâle, maigre, vêtu de loques [...] et chantait à tue-tête. » (*M2*, 117) Sous son énergie joyeuse de bouffon, l'apparence indigente de Gavroche révèle ces ténèbres desquels bondit le saltimbanque.

La naissance de Gavroche semble annoncer celle de *L'Homme qui rit* : Gwynplaine entre en scène dans un tourment, sorti du néant, de la tempête et de la mer, abandonné sur le rivage par les *comprachicos*. Défiguré par une chirurgie criminelle, Gwynplaine est condamné à la figure de bouffon, alors qu'un énorme rictus masque son visage. Cette apparition n'est pas sans rappeler l'imaginaire de la Nef : le détenu, rejeté sur d'autres rives par des matelots bandits, devient le *prisonnier* (Foucault) de sa traversée, symbolisé cruellement ici par l'usurpation de son identité, qui le condamne à une seule expression.

Orphelin dans Paris, Gavroche est laissé à lui-même dans un vaste réseau. La rue – passage entre deux lieux, artère que l'on emprunte provisoirement pour se rendre d'un endroit à un autre – devient l'espace à occuper en tout temps. Hugo fait de son gamin une figure du flâneur, qui parcourt cette étendue intermédiaire riche en découvertes.

> Errer songeant, c'est à dire flâner, est un bon emploi du temps pour le philosophe; particulièrement dans cette espèce de campagne un peu bâtarde, assez laide, mais bizarre et composée de deux natures, qui entoure certaines grandes villes, notamment Paris. Observer la banlieue, c'est observer l'amphibie. Fin des arbres, commencement des toits, fin de l'herbe, commencement du pavé, fin des sillons, commencement des boutiques, fin des ornières, commencement des passions, fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine; de là un intérêt extraordinaire. (*M1*, 738)

Son errance est liée à une bohême positive; elle ouvre à l'observation exclusive de la réalité et aux réflexions philosophiques. La promenade de Gavroche, à la frontière de la

campagne et de la ville, incarne ce mouvement de la nacelle entre deux terres. Nous retrouvons cette idée d'un passage, le déplacement de la figure clownesque s'ordonnant non pas selon un parcours direct d'un point à un autre, mais davantage selon une déambulation. Ainsi la promenade semble compter davantage que son aboutissement, la remplace même. Tout se passe comme si la ligne d'arrivée possible était effacée ou du moins rendue invisible pour le personnage lancé dans la course. Dans cette déambulation en terrain frontalier, dans cette dérive apparente, le contact privilégié du clown avec la nature, nous le verrons, servira de boussole au personnage.

Dans *Le Train 17*, le chapiteau fait son apparition au coeur d'un espace intermédiaire. Le roman s'ouvre sur un véritable *no man's land*, lieu d'édification du Cirque Elton. Terrain vague et inhospitalier, en retrait des passants, le cirque coudoie le *nulle part* : « La rue qui mène là est étroite, vieille, avec des maisons basses » (*T17*, 14). Dans son introduction au roman, Sophie Basch qualifie cette zone hybride de « surface interlope, à la fois marginale et autarcique[31]. » Cet entre-deux-terres semble le propre de l'univers circassien; « [r]ien ne pouvait mieux convenir à l'édification d'un cirque que ce lieu équivoque, préfigurant les territoires de prédilection des errances décadentes[32] », ajoute la critique. Ainsi le cirque surgit dans le roman, sous la forme d'une apparition :

> Ce n'était pas un cirque luxueux, doré, aux stalles garnies de velours; c'était presque un cirque forain, et cette rotonde couverte de toile, poussée, en quelque sorte, en plein Paris, tout à coup, comme certaines végétations après la pluie, avait bien étonné les habitants du boulevard de Clichy. D'ordinaire, les baraques de saltimbanques se dressaient un peu plus loin, au pied de la butte Montmartre, et la place Saint-Pierre semblait tout exprès faite pour loger le grand cirque de bois qui portait, tracé sur sa porte d'entrée en grosses lettres rouges, ces deux mots : *Cirque Elton.*

---

[31] S. Bash, « Introduction », *Romans de cirque*, p. 4.
[32] *Ibid.*, p. 4.

> Le cirque Elton avait, en effet, essayé de se fixer place Saint-Pierre, mais on eût dit qu'il tenait à ne point se mêler à la foule des établissements en plein vent qui se coudoient là, les jours de fête. (*T17*, 13)

À ce jaillissement du cirque succède l'apparition du premier personnage circassien, le clown Cox. Son entrée dans la trame romanesque se fait comme une véritable sortie des ténèbres, alors que le clown, vieillissant et tari, est repêché d'un fond de taverne par l'entrepreneur américain :

> À Londres, il ramassa dans quelque taverne un vieux clown usé, dont les *music-halls* de bas étage ne voulaient même plus, et il lui donna sur-le-champ le titre purement honorifique et la fonction de régisseur : une sinécure. Après quoi, il s'embarqua avec lui pour Calais, et l'Anglais et l'Américain marchèrent ainsi à la conquête de la vieille Europe. (*T17*, 15)

Issu d'un environnement débraillé, le clown Cox apparaît dans le roman au besoin, ramassé au détour comme pour motiver le récit. On ne connaît rien de lui, sinon sa décrépitude : ni statut, ni famille, ni trajectoire. Pourtant, il est le premier employé de cirque à entrer en scène, le premier personnage avec qui l'Américain s'allie pour former cette petite société circassienne et partir à l'aventure. Il semble que cet abysse de départ soit nécessaire au cirque, comme s'il était intrinsèquement lié à sa naissance : « "Eh bien! voilà mon plan, monsieur Cox, je n'en connais pas de plus simple : prendre des artistes dans la rue et même plus bas, dans la cave s'il le faut, et les mettre ensuite en lumière." » (*T17*, 15) L'entrepreneur entend dénicher ses clowns dans les *creux* du *dehors*, les extirper de leur bas-fond natal pour les mettre sous les projecteurs. À la sortie du tréfonds succède le départ latéral; Cox embarque dans la nef pour Calais, début d'une traversée dans l'univers des possibles, d'une élévation vers la « lumière ».

Les frères Zemganno, quant à eux, font leur apparition dans le roman au détour d'une route, transportés avec la troupe de cirque dans une guimbarde rapiécée. L'artère

empruntée par le roman conduit à un espace à la fois retiré et à la croisée des chemins : « Cette route [...] menait par un pont, sonore sous les voitures, à une petite ville bâtie en amphithéâtre sur des rochers, et isolée par une grande rivière dans un détour, coulant à travers des plantages, baignait l'extrémité d'un pré touchant au carrefour. » (*FZ*, 299) La balade en voiture conduit à un véritable espace de spectacle, « bâti en amphithéâtre », qui devient la maison d'enfance des deux frères. Cette *ville chapiteau*, juchée sur le flanc d'une montagne, préfigure un monde ordonné entre ciel et terre, hautement symbolisé par le premier portrait des frères Gianni et Nello :

> dans l'éveil du bambin, dans sa mobilité devenant plus rapide, arrivait une souplesse, une élasticité singulière que l'on pouvait croire produites par des os flexibles. On voyait sa petite main prendre son pied rose et le porter à sa bouche comme s'il voulait le téter. Et vraiment, il était charmant et digne du pinceau d'un poète [...] Pendant que la mère extasiée contemplait son dernier né, le jeune homme à la vareuse, un genou en terre, s'essayait à recevoir et à tenir en équilibre un ballon sur le plat d'une baguette, souriait à son petit frère, recommençait son tour. (*FZ*, 302-303)

Les deux frères délimitent ici leur espace : Nello, dans le mouvement naturel du nouveau-né, relève ses pieds vers le ciel, étirement qu'il accomplit avec une souplesse singulière. Son geste, comparé à une poésie, est symbole d'élévation, d'un dépassement des limites du corps. De son côté, Gianni, le grand frère, appuie sa jambe bien au sol, ancrage nécessaire à son exercice. Entre terre et ciel, enracinement et idéal, le tour à réussir est bien celui de l'équilibre, auquel Gianni s'exerce à répétition avec son ballon.

Habitants d'une ville « isolée par une grande rivière » et « touchant au carrefour », les deux personnages clownesques rencontrent dès leur naissance le *nulle part* et l'*infini carrefour*, sorte de « surabondance vide » (Rilke) qui devient un espace à occuper. Dans cet espace qu'il habite, le clown s'emploiera sans cesse à réussir son numéro d'équilibriste. Ce tour de force, qui définit le travail du clown-acrobate, n'est

pas sans rappeler le défi lancé au personnage romanesque, à savoir garder le cap entre les rives du mythe et de la non-histoire. Plus qu'une simple analogie, il semble que le clown décuple les qualités du personnage romanesque. Cependant, avec son monde qui s'ordonne entre ciel et terre, comment arrivera-il à exercer ses acrobaties dans la trame horizontale du roman? Pour l'instant, le clown est sujet à une double naissance : naissance par le bas, alors qu'il bondit des profondeurs, mais aussi (re)naissance latérale, alors qu'il embarque, comme le fou, dans la nacelle qui l'achemine au fil du roman. Issu d'un très-bas, tout se passe comme s'il gardait en mémoire cette provenance, mémoire qui l'enracinait au sol, lui permettait de garder son équilibre dans sa traversée.

Figure de l'infra-humain : folie et animalité

Venu d'un bas-fond ténébreux, le clown garde les empreintes de ce contact avec l'infra-humain. Des signes d'animalité, de primitivisme et de folie laissent deviner la provenance souterraine du clown, et vont parfois jusqu'à lui conférer un aspect démoniaque. Dans son étude *Le Sceptre et la marotte*, Maurice Lever explique au sujet du fou du roi (ou du fol, pour reprendre sa désignation) :

> Le Moyen Âge, sans hésiter, l'assimile au démon. Non à ce démon intelligent et pervers que l'on appelle le "Malin", mais à une autre sorte de démon, plus insidieux, plus redoutable encore : le démon de l'innocence, de la régression vers l'inarticulé, le bas, le bestial. Dans l'éternel conflit de l'ombre et de la lumière, le fol apparaît comme le messager des ténèbres. Son stéréotype iconographique le fixe d'ailleurs dans la sphère des pulsions animales[33].

Le clown s'inscrit dans cette lignée du fol; l'animalité de celui-ci, combinée aux acrobaties de celui-là, deviendra un numéro des plus spectaculaires.

[33] M. Lever, *Le Sceptre et la marotte*, p. 39-41.

Dans *Le Train 17*, la proximité du clown avec un monde souterrain, monstrueux et étrange, se fait par les rapports du personnage à la folie. Avec Kenwell, clown de renom qui succédera au vieux Cox, la filiation du fou et de la figure clownesque se donne à voir explicitement. Comme le vieux Cox, Kenwell surgit dans le roman, revenu d'un bas-fond sombre qui s'apparenterait aux profondeurs de la folie.

> Il disparut brusquement, totalement, comme ceux qui meurent ou qui sombrent. On ne le vit plus ni à Covent Garden, ni à Drury Lane, ni au Derby, ni partout ou il se montrait éclatant, irrésistible, rayonnant. On le crut mort. Le bruit courut aussi, bruit qui ne fut jamais bien démenti, que Richard avait été enfermé à Bedlam, parmi les fous. Cette affirmation prit, on le conçoit, une consistance plus grande lorsqu'on apprit, deux années après cette disparition, que le clown Kenwell, qui faisait fureur à *Astley's Circus*, n'était autre que le master Richard Kenwell, le fils de feu M. Kenwell, une des puissances de la Cité. (*T17*, 40)

Au fil du roman, le personnage entretient lui-même cette rumeur, multipliant les numéros de cirque cyniques et macabres, et revendiquant sa folie : « Oh! dit Kenwell en voyant l'air étonné d'Elton, vous savez que je suis un fou! » (*T17*, 234) La folie du personnage fait partie de sa clownerie, comme un jeu qui tout à la fois effraie et divertit le public. Foucault, toujours dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, s'intéresse à cet aspect spectaculaire de la déraison. Il observe qu'à partir de l'époque classique, la folie prend la forme d'un sujet digne d'observation, fascinant tel un animal en cage, une bête de foire. « La folie est devenue chose à regarder : non plus monstre au fond de soi-même, mais animal aux mécanismes étranges, bestialité où l'homme, depuis longtemps, est aboli[34]. » Si la folie *abolit* l'homme en l'amenant au plus bas, en deçà de lui-même et de ses attributs, elle le conduit, une fois redoublée de pantomimes et d'acrobaties clownesques, bien au-delà de ses possibilités. Kenwell, aliéné par une peine d'amour,

[34] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 195.

par un désenchantement généralisé du monde et de la bêtise humaine, réinvestit sur la piste ce *monstre au fond de lui-même* dans ses numéros qui lui assurent une grande renommée; « la folie même de Kenwell [est] d'ailleurs ce qui lui donn[e] tant de prix sur la foule. La verve funèbre de cet homme [...] stupéfi[e], comme quelque chose d'inattendu, d'exotique, comme une liqueur au parfum amer et venant d'une contrée lointaine. » (*T17*, 87) Macabre, voire démoniaque, le clown du cirque Elton laisse deviner les cavités desquelles il bondit, et fait son entrée sur la piste comme un être venu de ces profondeurs insondables, un revenant, « ressembl[ant] là à quelque spectre en gaieté. » (*T17*, 206)

Dans *Les Misérables*, ce rapport du clown au monde souterrain se traduit par la symbiose entre Gavroche et la vie animale[35]. « Je loge à l'entresol » (*M2*, 280), explique le gamin. Son abri est celui d'une bête : il dort dans le gros éléphant, cohabite avec les rats, son lit ressemble aux grillages d'une cage et ses couvertures sont volées aux singes et aux girafes. Par cet accès à la vie souterraine, Gavroche réussit à survivre dans les rues de Paris; « [l]a solidité animale de la folie, et cette épaisseur qu'elle emprunte au monde aveugle de la bête, endurcit le fou contre la faim, la chaleur, le froid, la douleur[36]». Cette *épaisseur* animale est non seulement physique, mais aussi romanesque : avec sa consistance bestiale, le personnage multiplie et renforce ses qualités, ce qui le protège contre le danger de la banalisation évoqué par Isabelle Daunais. Le clown étend son domaine, il réussit, avec ses aptitudes dignes de la bête, à pénétrer le bas monde. L'une de ces clés d'accès se trouve, chez le gamin de Paris, dans

[35] Dans leur ouvrage *Les Misérables, roman pensif*, Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta font mention de ces multiples correspondances entre les règnes humain, animal et végétal dans le roman. Selon les auteurs, ces superpositions d'ordres différents contribuent à former l'unité fondamentale du monde et suivent ainsi la pensée philosophique de Victor Hugo, qui considérait l'Être comme « Tout Un ». Voir M. Roman et M.-C. Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, p. 172-174.

[36] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 199.

son parler. L'argot, langage du misérable, permet à Gavroche d'échapper aux dangers de la rue, d'encoder ses messages, de communiquer avec ce monde *d'en bas* :

> C'est l'argot. Les mots sont difformes, et empreints d'on ne sait quelle bestialité fantastique. On croit entendre des hydres parler. [...] Épouvantable langue crapaude qui va, vient, sautèle, rampe, bave, et se meurt monstrueusement dans cette immense brume grise faite de pluie, de nuit, de faim, de vice, de mensonge, d'injustice, de nudité, d'asphyxie et d'hiver, plein midi des misérables. (*M2*, 320)

Ce langage désarticulé, ramené en deçà du prosaïsme, prend la forme d'une véritable bête ancestrale qui pénètre et traduit la misère. Par ses traits primitifs, l'argot, excroissance monstrueuse, atteint un lointain mythique et s'élève ainsi paradoxalement à des hauts lieux légendaires.

De la bête, Gavroche tient non seulement son abri et son langage, mais aussi son agilité corporelle, qui lui permet de défier les gendarmes. Ainsi, devant la mitraille, « [i]l rampait à plat ventre, galopait à quatre pattes, prenait son panier aux dents, se tordait, glissait, ondulait, serpentait d'un mort à l'autre, et vidait la giberne ou la cartouchière comme un singe ouvre une noix. » (*M2*, 596) Par son appartenance au *très-bas*, la figure clownesque accède à des forces souterraines qui lui donnent une agilité particulière, lui permettent de dépasser ses limites, de défier les lois physiques. C'est dans cet ailleurs infra-humain qu'il trouve un tremplin pour s'élancer vers les hauteurs.

Dans le même ordre d'idées, il est possible d'observer, dans le vagabondage des frères Zemganno, une prise de contact privilégiée avec le bas qui donne accès aux hauteurs. Dans le cas des deux clowns acrobates, cette contiguïté se fait avec la nature. En plus d'ouvrir à une grande liberté, leur vie de bohémiens permet aux deux frères de pénétrer les secrets de la vie animale et végétale.

> Et par cette existence éternellement voyageuse en toutes les saisons diverses, à travers toutes ces contrées dissemblables, il était donné à ce monde de toujours avoir devant soi l'espace libre, de toujours être dans la pure lumière du ciel, de toujours respirer le plein air, de l'air venant de passer sur des foins ou des bruyères, et de s'enivrer, matin et soir, les yeux du spectacle nouveau des aurores et des crépuscules; et de s'emplir les oreilles des rumeurs confuses de la terre, des harmonies soupirantes des voûtes de forêts; des modulations flûtées des brises dans les roseaux qui ondulent; et de se mêler avec un âpre plaisir à la tourmente, à l'ouragan, à la tempête, aux rages et aux batailles de l'atmosphère; et de manger aux haies; et de boire à la fraîcheur des sources; et de se reposer en de la grande herbe, avec des chants d'oiseaux sur la tête; et de s'enfoncer la figure dans les efflorescences et les senteurs balsamiques des plantes sauvages échauffées par l'heure de midi; et de s'amuser à retenir captive, un moment, dans sa main fermée, la liberté d'un animal de la plaine ou du bois; et de rester, selon l'expression de Chateaubriand, à *béer* aux lointains bleuâtres; et de rire au coup de soleil d'été sur un lièvre en train de faire chandelier dans un sillon de champ; et de causer avec la tristesse d'un bois d'automne, en remuant sous ses pas des feuilles mortes; et se procurer le mol engourdissement de "l'isolement songeur", la griserie sourde et contenue de l'homme primitif continuellement en contact amoureux avec la nature; enfin de satisfaire par tous les sens, par tous les pores, pour ainsi dire, ce que Litz [sic] appelle *le sentiment bohémien.* (*FZ*, 326)

Cette vie de bohème donne accès à la plus haute poésie, à un animisme de la nature, à l'exaltation lyrique du voyageur. L'espace vaste et libre de la campagne devient une scène où la nature elle-même se donne en spectacle, et où les deux saltimbanques, spectateurs cette fois, vivent une expérience sensitive dans toute sa plénitude. Sur la piste, les frères acrobates transposent sur leurs corps cette poésie de la nature. Par exemple, Gianni, l'aîné des Zemganno, puise sa force d'acrobate dans ce qui peut se comparer à la motricité d'un animal :

> Dans toutes ces choses exécutées par la force des bras, il y avait un rythme cadencé du travail musculaire, une douceur de l'effort, une mollesse dans le déroulement des mouvements et des soulèvements, pareille à l'insensible progression dans les arbres des animaux appelés paresseux [...]. (*FZ*, 315)

Quelle est la fonction du clown dès lors qu'il accède au très-bas et au suprasensible, qu'il est inférieur et supérieur au commun des mortels? Selon Jean Starobinski, son rôle à jouer est celui d'un initiateur :

> La vie inférieure devient la voie d'accès d'un savoir supérieur. Un court-circuit réunit l'animalité à la souveraineté. Nous sommes sur un seuil initiatique : les saltimbanques connaissent le mot de passe qui conduit vers le monde surhumain de la divinité, et vers le monde infra-humain de la vie animale[37].

Plus et moins que l'homme, le saltimbanque devient le révélateur de ces contrées inédites. Sa folie et son animalité lui accordent un pouvoir de démonstration et d'incarnation. Dans le monde ordonné qu'il habite, le clown occupe la haute fonction de révélateur; il éclaire des voies inconnues, ou simplement obscurcies, oblitérées, comme nous le verrons plus précisément dans le prochain chapitre.

Ainsi, le clown garde le visage de la bête, du fou, traits des profondeurs qui à la fois l'enracinent dans un terreau et l'élève à des qualités distinctives, qui le singularisent et le protègent contre toute banalisation. Si le clown semble trouver là l'ancrage mémoriel nécessaire à sa nature de personnage romanesque, si le danger de l'indifférenciation est évité, un nouveau problème se pose. Sa sortie des ténèbres, son accès à l'infra-humain et son monde apparemment situé entre terre et ciel nous amènent à poser différemment la question du personnage romanesque soulevée par Isabelle Daunais. Dans son bond soudain, le clown a-t-il véritablement quitté son monde ancestral pour celui du roman? Se peut-il qu'il ait gardé un *surplus* de souvenirs de sa rive d'origine? Qu'il soit trop plein de son passé mythique pour être viable dans le

---

[37] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 100-101.

roman? Que le danger, dès lors, ne soit pas qu'il atteigne la rive de l'indifférenciation, mais qu'il retourne sur ses pas, vers le monde autotélique de son passé?

Toujours au-dehors, identifiable comme celui qui vient d'ailleurs ou s'en va ailleurs, le clown est un personnage foncièrement anachronique. Habitant d'un monde vertical, il ne colle pas, à priori, à l'espace-temps romanesque. En ce sens, son écart par rapport aux réalités immédiates fait penser à la physionomie du pitre épique que dépeint Carlo François. Dans une galerie de portraits du chevalier tragi-comique des XVI[e] et XVII[e] siècles, le critique dégage du Capitan, personnage de Tristan L'Hermite (*Le Parasite*, 1654), ce qui relie les marginaux entre eux :

> Sans exception, le Capitan représente un être anachronique; il est inadapté et inadaptable au temps, au passage du temps et aux modifications de la culture qui découlent des notions les plus élémentaires de la durée. Il est toujours en retard sur l'époque dans laquelle il vit; il se repaît de souvenirs qu'il idéalise et qu'il projette de nouveau sous la forme de fictions à venir. Il est l'être du retour dans le temps. Il se croit éternel; il vit à contre-temps et se condamne à être toujours incompris et incompréhensible des « contemporains ». Il subsiste en fonction d'un Paradis Perdu ou d'une Terre Promise; il se voue ainsi à l'Exil [...].
>
> Sans exception, le Capitan représente un être déplacé dans l'espace; il est inadapté et inadaptable à l'étendue, aux restrictions qu'imposent certaines limites qui découlent de la géographie physique, sociale ou politique. Il est toujours ailleurs, et non là où il devrait être. S'il lui arrive d'être circonscrit par certaines frontières, il s'y sent prisonnier et il rêve de nouvelles terres à défricher, d'îles lointaines à conquérir, d'autres gouvernements à fonder[38].

Le pitre épique éclaire ici nos personnages à l'étude. La figure clownesque semble se définir par son évolution en marge d'un ordre établi. Plus encore : sa marginalité le définissant, il ne peut exister que par elle. C'est précisément parce qu'il est « inadapté et inadaptable » au temps et à l'espace qu'il pourra entretenir ses pouvoirs clownesques. Comme nous le verrons au prochain chapitre, cette inadéquation est essentielle à sa

[38] C. François, « Le Pitre épique », p. 365.

nature et à sa fonction. C'est en appartenant à un *dehors* qu'il pourra s'accorder la plus grande liberté; parce qu'il « ne compte pas », le clown pourra tout dire, se faire partout chez lui, voir les choses autrement.

Chapitre 2

L'envolée : aux limites du temps et de l'espace romanesques

L'entrée clownesque

Si les clowns apparaissent dans un non-sens initial, détachés du réseau économique et utilitaire, leur rôle est bientôt de donner en spectacle ce *dehors* et d'affirmer leur liberté. C'est pourquoi, tant au cirque que dans le roman, les entrées clownesques[39] viennent infléchir la trame liminaire : elles fissurent l'ordre des choses et ouvrent sur un nouvel univers de possibles.

Dans son essai *Les Clowns*, Tristan Rémy écrit, à propos de l'entrée clownesque au cirque : « le clown entre de plain-pied dans notre existence avec la fantaisie. Il passe

[39] L'entrée clownesque est le terme utilisé au cirque pour décrire le numéro du clown, et non seulement son entrée littérale, son surgissement, ce que nous avons déjà abordé au chapitre précédent. Il est toutefois intéressant de noter dans cette appellation l'importance accordée à son franchissement. Starobinski écrit à ce sujet : « Si le clown est bien celui qui vient d'ailleurs, le maître d'un mystérieux passage, le contrebandier qui franchit les frontières interdites, nous comprenons pourquoi au cirque, sur la scène, une importance si considérable fut attachée de tout temps à son *entrée*. » J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 110.

sans transition de l'ombre mystérieuse des coulisses à la lumière crue de la piste[40]. » Il en va de même dans le roman. L'entrée clownesque opère un double passage, un double déséquilibre : celui du personnage clownesque, projeté sans appel dans le monde réglé de la diégèse (ce qui équivaut, au cirque, à ce que Rémy appelle « notre existence »), et celui du roman réaliste, investi subitement d'une charge fantaisiste. Alors que le clown s'introduit dans le cadre romanesque, la diégèse devra, à son tour, intégrer l'univers du marginal. À en croire Tristan Rémy, le clown est l'entremetteur de la fiction, l'éminent détenteur des possibilités de l'imaginaire.

> Le clown est le seul à posséder le pouvoir illimité de création. Par sa volonté, il nous dépose dans un milieu fait à son image, énigmatique, coloré, insaisissable. À la réalité d'un monde sensible, le tapis-brosse, la banquette passée au carmin comme une bouche, il substitue la fiction d'un monde de son invention[41].

Son pouvoir imaginaire ouvre sur une autre réalité, au-delà du monde tangible; c'est ainsi que le vieux Cox « pourtant là, sur le tapis qui recouvrait le sable de la piste, ce sable qui salissait le bas des balustrades le long desquelles les écuyers faisaient leurs exercices, [...] était capable de produire encore une illusion. » (*T17*, 26) Sa présence transporte la réalité dans la sphère de la fiction, l'ordre du monde dans la bigarrure de l'illusion et du chatoyant. Mais qu'arrive-t-il lorsque le personnage clownesque est plongé dans la trame, elle-même fictionnelle, du roman? Puisqu'il appartient d'emblée au monde du spectacle, le clown, en pénétrant le roman, devient un double personnage : clownesque et romanesque. Cette double identité n'est pas sans le rendre ambigu.

Dans le chapitre « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman » de son *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine pose le problème de l'insertion de telles

---

[40] T. Rémy, *Les Clowns*, p. 12.
[41] *Ibid.*, p. 12.

figures dans le roman. Ces personnages, appelons-les « clownesques », créent autour d'eux des « micromondes et des chronotopes spéciaux[42] ». En relatant l'univers des tréteaux, ils déploient l'espace et le temps du spectacle à l'intérieur même de la fiction. Ils peuvent ainsi brouiller à leur gré les paramètres spatio-temporels et faire basculer la vie dans un univers parallèle. En ouvrant sur un monde plus vaste que le roman, les personnages clownesques atteignent parfois le mythe ou le symbole : « leur existence a une signification non point *littérale*, mais *figurée*; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles, ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être[43]. »

Par sa nature, le clown appartient au monde de l'illusion. Alors que le roman réaliste s'évertue à créer l'illusion du réel, les personnages clownesques échappent au code vériste et débordent des frontières de la vraisemblance. Leur présence donne l'illusion d'un idéal, franchit les limites du monde convenu qu'ils habitent. « On passe par-dessus les murs et on se fiche du gouvernement. V'là » (*M2*, 290), déclare Gavroche. Venu d'un ailleurs, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le clown ne connaît pas la réalité qu'il pénètre; et ne la connaissant pas, il ne peut que l'imaginer. Il se glisse dans l'espace-temps du roman comme un étranger, un marginal, et depuis les marges de son origine, il entreprend sa trajectoire alternative, qui se construit dans le creux de l'histoire établie. Entouré d'un vide, il est libre de son périple. Sa consistance peut se qualifier de romanesque, au sens premier du terme : le clown est le porteur d'illusions, d'aventures extraordinaires et d'idées démesurées qui viennent déséquilibrer le récit. « C'est tout petit, votre barricade. Il faut que ça monte » (*M2*, 461), dit encore

---

[42] M. Bakhtine, « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, p. 305.
[43] *Ibid.*, p. 305-306.

Gavroche en préparant la révolution. Par l'intermédiaire du rêve, du délire et de la fantaisie, il cherche à créer, à son image, un monde habitable. Sa vie rêvée en vient à se confondre avec la réalité quotidienne.

Cette ambiguïté du clown n'est pas sans rapport avec son double statut de personnage. Clown et homme se superposent; son personnage s'installe au croisement de l'art et de la vie, amalgame les deux mondes à n'en faire qu'un seul. Son costume devient un « travestissement collant », attaché à lui comme « sa véritable peau » (*T17*, 26) dont il ne se départit jamais. Gavroche, Kenwell, Cox et les Zemganno sont des clowns à temps plein : leur rôle n'a ni commencement ni fin. « Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas[44] », écrit à ce propos Bakhtine. Dans la lignée des bouffons shakespeariens, ces personnages sont intrinsèquement clownesques, ils sont clowns depuis et pour toujours. Telle est leur nature. Ils sont indissociables du rôle qu'ils créent et qu'ils jouent simultanément, à la fois artisans et produits de leur art, « their own creators and their own creations[45] », pour reprendre les mots de Enid Welsford dans son étude sur le bouffon. Fondateurs de leurs propres paramètres, ils sont libres de se créer comme ils l'entendent, de suivre les folies qui les animent. Leur masque permanent devient à la fois une liberté totale et un enfermement : grands réalisateurs de leur existence, les clowns, voués au statut d'éternels personnages, n'ont pas de figure proprement humaine.

Les personnages de Goncourt offrent, à ce sujet, un exemple patent. Dès leur entrée dans le roman, les deux frères, nous l'avons vu, appartiennent à l'univers du cirque. « Il était acrobate par vocation » (*FZ*, 308), écrit le narrateur au sujet de Gianni,

---

[44] *Ibid.*, p. 306.
[45] E. Welsford, *The Fool. His social and literary history*, p. 14.

au début du récit. Tout le roman converge vers un rêve : celui qu'ont les deux frères de devenir un duo d'acrobates célèbres et de réussir un numéro inédit. Rien n'existe autour de ce projet ambitieux; jamais les deux frères ne sont décrits dans leurs activités ordinaires, jamais ils ne mangent ni ne boivent. Ils s'entraînent à satiété. La vie quotidienne en vient à s'accorder avec cet univers forain, qui occupe tout l'espace. *Les Frères Zemganno* tend à l'abstraction; à contre-courant du roman zolien, Edmond de Goncourt substitue la « vérité trop vraie[46] » à une « réalité poétique[47] ». Le roman est construit non pas à partir de l'observation pointue et de l'enquête – bien qu'il soit très documenté sur la vie des saltimbanques – mais est fait, selon le souhait de l'auteur, d'« imagination dans du rêve mêlé à du souvenir[48]. » En faisant basculer ses protagonistes dans l'univers de la représentation, l'auteur transpose la réalité commune dans une réalité où tout est grâce, poésie et élégance. « [L]es Goncourt sans cesse mêlent [l'art et la vie]; ils savent dans les gestes réels retrouver la funambulesque gesticulation des pantomimes[49] », remarque Robert Ricatte. Cette idée s'applique parfaitement aux frères Zemganno. Les mouvements des deux frères sont en tout temps ceux d'acrobates agiles; même l'effort qu'ils déploient pour répéter leur numéro est épuré et poli pour leur donner une beauté lustrée.

Dans son effort de poétisation de la réalité, l'oeuvre de Goncourt semble échapper à l'espace-temps romanesque conventionnel. Le rêve poursuivi par les Zemganno ne se présente pas comme un *parcours*, une succession ou une progression d'exercices menant deux personnages sur la scène, mais comme le *résultat* du travail

---

[46] E. de Goncourt, « Préface », *Les Frères Zemganno*, p. 297.
[47] *Ibid.*, p. 296.
[48] *Ibid.*, p. 297.
[49] R. Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, p. 103.

acharné de deux acrobates en représentation constante. Leur numéro correspond à ce que Roland Barthes a nommé dans son essai consacré au music-hall « le produit d'un labeur[50] », par opposition à l'exercice d'un labeur. La somme de leurs entraînements est sublimée; la féerie, les froufrous et les paillettes masquent la difficulté du numéro et lui donnent un aspect de beauté et de naturel, « un rythme cadencé du travail musculaire, une douceur de l'effort, une mollesse dans le déroulement des mouvements et des soulèvements » (*FZ*, 315). Les frères Zemganno vivent constamment cette esthétisation du travail.

> Il n'y avait jamais chez [Gianni] de fatigue pour recommencer un exercice qu'on lui demandait, et son corps, en mouvement dans les applaudissements, semblait ne vouloir jamais s'arrêter. Il éprouvait des contentements infinis de l'accomplissement satisfaisant d'un tour, de l'élégance et de la correction de sa réussite. Ce tour à l'écart, et pour lui seul, il le travaillait et le retravaillait, s'efforçant de s'améliorer, de le perfectionner, de lui donner la grâce, la prestesse, la magie avec lesquelles l'adresse et l'agilité triomphent d'apparentes impossibilités du monde physique. (*FZ*, 308)

L'acrobate se balance entre terre et ciel. Il travaille à dépasser les limites spatiales, à projeter son corps vers les hauteurs; il cherche à magnifier ses exercices physiques, à se transcender pour atteindre « la grâce, la prestesse, la magie ». Tant sur la scène « qu'à l'écart, pour lui seul », le personnage habite un axe vertical; il poursuit un idéal acrobatique et esthétique, celui de dépasser les lois physiques et de s'élever : « [a]vec ce trapèze, au bout de ce tremplin des bras, qui développe des élasticités de muscles et de nerfs surhumaines, Gianni faisait mille exercices, dans lesquels le corps du trapéziste semble prendre quelque chose de voltigeant, d'aérien. » (*FZ*, 315)

Certes, la description du travail demeure visible : l'acrobate répète « mille exercices », il les corrige, les retravaille, les améliore. Cette évocation du travail inscrit

[50] R. Barthes, « Au music-hall », *Mythologies*, p. 166.

le gymnaste dans un temps humain, celui d'un entraînement qui précède son perfectionnement, ses « contentements infinis » et la « correction de sa réussite ». Cependant, tout se passe comme si ce travail passé était condensé et inclus dans la performance même du personnage[51], présenté simultanément dans un numéro itératif. À ce titre, les réflexions de Roland Barthes sur l'avatar circassien sont fort éclairantes :

> C'est là une façon de rendre possible un état contradictoire de l'histoire humaine : que dans le geste de l'Artiste soient visibles à la fois la musculature grossière d'un labeur ardu, à titre de passé, et le lisse aérien d'un acte facile, issu d'un ciel magique : le music-hall est le travail humain mémorialisé et sublimé; le danger et l'effort sont signifiés dans le même temps qu'ils sont subsumés sous le rire ou sous la grâce[52].

Dans son mouvement ascensionnel, le personnage clownesque porte son passé, les traces de ses origines prosaïques. Son travail humain est contenu dans ses muscles, sa souplesse et ses nerfs.

Mais il a quitté ce sol. Il se dirige maintenant vers les hauteurs, attiré par un idéal. Si ce désir est irréalisable dans l'espace et dans le temps, si la montée ne s'arrête jamais, si aucun point de repère n'existe là-haut, comment le personnage s'oriente-t-il? Quand son élan prend-il fin? L'envolée comporte en elle l'idée de la chute. C'est que « l'effort est saisi à son sommet, à ce moment presque impossible où il va s'engloutir dans la perfection de son accomplissement, sans avoir pourtant tout à fait abandonné le risque de son échec[53]. » Ainsi le numéro acrobatique, dans une sorte de pouvoir elliptique, condense les temps passé, présent et futur. Le passé transparaît dans les efforts fournis;

---

[51] Le roman, écrit presque en entier à l'imparfait, participe à cette impression de résultat totalisant plutôt que de cheminement progressif dans le temps. Dans son article sur l'emploi de l'imparfait dans l'écriture des Goncourt, Éric Bordas s'intéresse à cet effet inclusif et polisseur de l'imparfait, qui « nivelle toute possibilité romanesque, en réduisant la représentation du temps à une imperturbable et identique surface phénoménologique qui absorbe les faits, les événements, et les dévitalise de toute dynamique narrative ». É. Bordas, « Les imparfaits des Goncourt, ou les silences du romanesque », p. 209.

[52] R. Barthes, « Au music-hall », *Mythologies*, p. 166.

[53] *Ibid.*, p. 166.

le présent, dans le numéro se déroulant devant nos yeux; le futur, dans cette possibilité de l'échec. Ce danger latent qui accompagne le numéro, c'est en fait le risque, pour le personnage clownesque, de perdre ses pouvoirs « chronotopiques » et d'intégrer la durée et l'espace humains. Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, la chute appelle le retour aux lois romanesques.

En instaurant dans le roman le monde vertigineux du spectacle et de l'illusion, l'entrée clownesque « fait craquer quelques mailles du réseau[54] ». Elle laisse pénétrer une présence étrangère dans la trame réaliste, ce qui problématise la distinction entre l'imaginaire et la réalité. Sans relâche, les personnages occupent le rôle de clown et en font leur identité. Ils ne se rangent pas du côté des lois humaines, mais s'emploient à faire advenir l'impossible. Leur propension à rêver, à saillir du monde empirique pour accéder à un espace-temps différent les conduit aux limites de la réalité. Leur fonction réside peut-être dans ce laissez-passer vers un ailleurs imaginaire. C'est du moins ce que laissent croire nos personnages, avec cette autre façon qu'ils ont d'échapper au monde réel : le rire.

Le parti pris du rire

Le roi a son fou, Paris a son gamin, le cirque a son clown. La figure clownesque est-elle nécessaire aux *formes de la raison*? Celles-ci ont-elles besoin d'un marginal à l'intérieur de leur *société*? C'est ce que semble croire le personnage de fou dépeint par Diderot, le Neveu de Rameau : « c'est qu'on ne pouvait se passer de moi, que j'étais un homme essentiel [...]. Je suis rare dans mon espèce, oui, très rare. À présent qu'ils ne

[54] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 112.

m'ont plus, que font-ils? ils s'ennuient comme des chiens[55]. » Si la présence du fou est essentielle, comme le laisse entendre le personnage éponyme du *Neveu de Rameau*, c'est qu'elle a une fonction particulière et importante. Non seulement le fou amuse, divertit, par ses multiples calembours, anecdotes et acrobaties, mais il confère aussi à la raison sa réalité en exacerbant la déraison. Dans le spectacle de son aliénation, le fou détient un statut privilégié. Il est libre d'exprimer haut et fort ce qui est pensé tout bas. Comme le note Maurice Lever,

> à lui et à lui seul, tout semble permis : il a le droit de tout faire, de tout dire. Même et surtout la vérité, si outrageante qu'elle soit pour le maître. Ce privilège proprement exorbitant dans cet univers de la Cour, où le mensonge et la flatterie semblent la règle, ne s'explique que par l'intercession de la folie. Réelle ou simulée, c'est elle qui assure l'impunité à notre bouffon [...]. La vérité ne se fait tolérer que lorsqu'elle emprunte le masque de la folie[56].

Anti-courtisan par excellence, l'histrion ramène sans cesse le roi aux réalités sociales, alors qu'il dénonce les hypocrisies et permet aux aspirations populaires de se faire entendre. Son rôle est des plus prosaïques : il pénètre l'intimité du monarque, traite la noblesse sur un pied d'égalité et tient un « langage sans fard[57] ». S'il semble à priori dérégler la hiérarchie du système royal, le bouffon s'emploie plutôt, paradoxalement, à conserver l'ordre et la mesure.

> Par le seul jeu de la dérision et du persiflage, il prévient le prince contre la tentation du pouvoir solitaire; il fait contrepoids à son vertige ascensionnel, le ramène sans cesse vers le bas, le rappelle à la matérialité du corps, l'empêche de s'abandonner à l'hystérie de la puissance[58].

---

[55] D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 73.
[56] M. Lever, *Le Sceptre et la marotte*, p. 149-150.
[57] *Ibid.*, p. 146.
[58] *Ibid.*, p. 153.

Intermédiaire entre le bas et le haut, entre le peuple et le roi, le bouffon devient un agent de passage, familier avec les deux pôles antinomiques.

L'immunité accordée au fou procède d'une certaine stratégie. Le bouffon siège en tout temps aux côtés de sa Majesté, lui renvoyant une image grotesque et réfractée de sa personne. Pouvoir et contre-pouvoir cohabitent et s'harmonisent; par l'intermédiaire du fou, la subversion pénètre la sphère de la représentation, devient jeu théâtral sur les scènes du pouvoir. Ainsi, il ne s'agit pas de punir le fou, mais de dévaluer sa portée et d'attester son aliénation. Regrouper les agissements subversifs du bouffon sous le nom de folie et les intégrer au grand spectacle qu'est la Cour[59] protège le royaume d'une véritable mutinerie. En gardant le symbole séditieux dans son royaume, le roi peut contrôler de l'intérieur les écarts de pensée. Cette « folie codifiée[60] » étaye l'ordre établi bien plus qu'elle ne le met à mal. Mais que se passe-t-il lorsque le bouffon sort de l'institution ou de la Cour? Qu'advient-il du marginal une fois livré à lui-même, dès lors qu'il n'est plus à la disposition des instances de l'ordre et de la raison?

Le clown, c'est en quelque sorte le fou du roi libéré de ses fonctions royales, le bouffon qui sort dans la rue, qui dérange l'ordre public, l'ordre du cirque, l'ordre du possible et l'ordre du roman. Dans la lignée de son aïeul de la Cour, la figure clownesque appartient à l'imaginaire de la subversion et de la transgression. Sa marginalité lui confère ce pouvoir particulier de brouiller et de parodier la réalité proposée, de faire entorse aux lois et aux discours entendus. C'est en empruntant la voie

---

[59] Comme le note Maurice Lever dans son ouvrage, le roi appartient, comme le fou, à l'univers du spectacle. « Ni l'un ni l'autre, à vrai dire, n'appartient à l'humanité "normale"; leurs insignes respectifs les projettent dans l'intemporalité et l'universalité, ils ont pour effet de théâtraliser le pouvoir de l'un et le contre-pouvoir de l'autre. Le pouvoir est un jeu, avec son imaginaire et sa symbolique, de même que les rituels d'inversion et de parodie. Mais le roi relève de l'imaginaire de l'ordre et du sacré, tandis que le fou relève de l'imaginaire subversif. » *Ibid.*, p. 151.

[60] *Ibid.*, p. 153.

du rire que les clowns entrevoient cet envers. Le rire devient une ressource pour les personnages, qui s'en servent comme un outil de résistance : résistance contre la misère (Gavroche), contre la désillusion amoureuse (Kenwell), contre le passage du temps (Cox). Résistance, mais aussi rédemption. En transposant leur condition sérieuse sur un terrain comique, ces employés du rire font de leur gaieté un ressort positif, une sorte d'envers de l'apitoiement et de l'amorphisme. Les personnages choisissent d'aborder le monde en tant que sujets rieurs, ils se protègent ainsi contre la possibilité d'être réduits à l'unique et humiliante position d'objet risible. Au sérieux des représentants de l'ordre public, Gavroche oppose sa comédie allègre; à la tromperie des deux femmes aimées, Kenwell réplique par ses dénonciations cyniques; devant la réalité de la vieillesse, Cox tourne en dérision son vieillissement.

En optant pour le comique, les clowns font du même coup le pari de l'imaginaire. Rire permet de créer une nouvelle passerelle au travers de la réalité. Il s'agit non seulement de regarder le monde sous un angle différent, mais d'imaginer, depuis cet observatoire, ce qu'il pourrait être. Le rictus devient une voix alternative, transversale, pour parler d'une condition; il devient une autre lecture du tragique, une façon de l'explorer *autrement.*

Lorsque Gavroche s'élève devant la mitraille, son rire ouvre cette passerelle. La frontière entre la barricade et les gardes nationaux se change en espace scénique, où Gavroche joue « [s]ous les plis de ce voile de fumée » (*M2*, 596) comme devant un rideau de scène. Son attitude rieuse lui permet de s'élever : « avait-il des ailes? oui, certes, sa joie. » (*M2*, 461) Sans se soucier de la mort, le gamin déclame des couplets incendiaires, s'amuse tête haute, cheveux au vent, jusqu'à l'« effronterie épique » (*M2*, 575). En insérant le non-sérieux dans une situation critique, Gavroche brouille la

frontière entre la réalité et l'imaginaire, son comique « se balance entre la vie et l'art[61] », pour l'exprimer en termes bergsoniens. Il fait basculer la vie dans l'espace de la représentation où tout est possible, même se substituer aux lois du monde réel et devenir tantôt « un étrange gamin fée » (*M2*, 598), tantôt « l'enfant feu follet » (*M2*, 598), tantôt le géant Antée.

De même, les frères Zemganno, dans leur numéro gymnastique, conçoivent une comédie créatrice de nouvelles appréhensions, « à la façon d'un conte noir qui se moque, par ci par là, de la crédulité de son lecteur. » (*FZ*, 349) Leur numéro déconstruit les attentes des spectateurs pour créer une réalité fantastique : « de l'imprévu, de l'inattendu, de la fantaisie, du caprice », « comme l'éveil [...] d'une vie fantasque. » (*FZ*, 349)

Le non-sérieux clownesque crée donc, en plus d'un désordre de situations, une subversion romanesque. Par l'entrée des paramètres de la représentation, par l'accès à un univers mythique, par son gonflement épique et par son jeu de « cache-cache avec la mort » (*M2*, 598), Gavroche se moque des lois humaines. Par leurs créations fantaisistes, par leur lecture inédite du monde, les Zemganno réinventent la réalité. Ce désordre créé par les personnages clownesques est-il négatif et inconsistant? Peut-il faire en sorte, comme à la Cour du roi, que le tout *tienne*?

Le personnage clownesque est certes problématique car il ne se contente pas de renverser l'ordre des choses; il a ses propres aspirations, il poursuit un idéal. S'il demeure, comme le bouffon de Cour, un symbole de prosaïsme et une figure populaire, son contact avec le *bas* ne sert pas, dans son cas, à rabaisser les ambitions démesurées d'un roi, mais à s'élever lui-même. « Cet enfant du bourbier est aussi l'enfant de

[61] H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 17.

l'idéal » (*M1*, 747), rappelle Hugo au sujet de son personnage. Il évolue sur cet axe vertical qui semble faire basculer le roman dans un univers tantôt poétique, tantôt mythique. Pourtant, parce qu'il emprunte une voie secondaire, un chemin marginal et inexploré, le clown est à sa façon un personnage des plus romanesques.

Le clown peut sembler, à première vue, une simple image de l'éclat et du rire. S'il affiche une gratuité apparente, s'il donne l'impression de déranger pour le simple plaisir du jeu, sa présence n'est pourtant pas sans signification. Relégué traditionnellement au rôle de second, de valet balourd humilié, le clown devient la figure de l'auxiliaire marginal[62]. Il intègre le monde comme un personnage à priori accessoire, acquitté de charges hautes et sérieuses, exclu de la réalité. Bientôt, toutefois, son rôle secondaire se transforme en complément nécessaire au monde qu'il pénètre. Au cœur de sa condition traditionnelle d'auxiliaire se trouvent ses fonctions de clown et de personnage romanesque. Comme nous l'avons vu avec le bouffon de Cour, l'interaction entre le valet et son maître peut devenir opératoire. Libre dans sa non-participation, le clown devient le créateur d'un ailleurs imaginaire qui s'édifie en coulisses de l'histoire principale. Sa position en second plan lui permet de poser un regard inédit sur les choses, voire de mettre au jour leur face cachée.

Dans son étude sur le saltimbanque, Jean Starobinski accorde aux personnages clownesques la haute fonction, à priori imperceptible, de révélateur. Selon le critique, l'inanité première qu'ils arborent est même nécessaire à créer leur consistance. « La gratuité, l'absence de signification est [...] leur air natal. [...] Ils ont besoin d'une

[62] Le terme de clown existe dans la langue anglaise depuis la fin du 16e siècle pour désigner un personnage secondaire de la comédie britannique populaire, soit le paysan gaffeur et ridicule. Dans la comédie italienne, qui voit le jour à la même époque, ce sont les personnages de *zanni* (valets comiques) qui inspireront le Pierrot et le clown de cirque français.

immense réserve de non-sens pour passer au sens[63]. » Si l'auteur peut investir le clown d'un sens, c'est que son personnage est avant tout un motif de liberté. Le clown, nous l'avons dit, est par nature libre, détaché de toute fonction socio-économique, et c'est ce qui l'ouvre à tous les possibles. Derrière son masque peuvent se loger toutes les révélations.

La nature de Gavroche concorde avec cette gratuité initiale : « Donnez à un être l'inutile et ôtez-lui le nécessaire, vous aurez le gamin. » (*M1*, 736) Vagabond de la rue, il sait affirmer sa liberté en élevant son jeu à l'art de la clownerie. « Il est doué d'on ne sait quelle jovialité imprévue; il ahurit le boutiquier de son fou rire. Sa gamme va gaillardement de la haute comédie à la farce. » (*M1*, 735) Ses railleries et ses mauvais coups ne sont pas sans dessein. « Il regarde, prêt à rire; prêt à autre chose aussi. » (*M1*, 737) Gavroche n'est pas une figure vide, productrice d'un désordre inconsistant. Hugo en fait un symbole du peuple parisien, un emblème de la misère et de sa contestation : « Le gamin exprime Paris » (*M1*, 748). En se moquant sans cesse des formes de l'autorité, Gavroche non seulement remet en question cette hiérarchie des rôles, mais donne voix à sa classe, celle de la misère et celle du peuple. Son appartenance à la figure clownesque fait de lui un représentant par excellence du monde d'*en bas* prêt à s'élever. Il n'est pas un simple symbole d'amusement anarchique, mais il révèle une condition; tout à la fois déstabilisateur et défenseur d'une vérité humaine, le gamin travaille à la révolution. Ainsi détrompe-t-il la commère : « Tu as tort d'insulter les révolutionnaires, mère Coin-de-la-Borne. Ce pistolet-là, c'est dans ton intérêt. C'est pour que tu aies dans ta hotte plus de choses bonnes à manger. » (*M2*, 428) De son non-sens initial, le clown

---

[63] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 112.

devient, sous son air rieur, « le révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même[64] », selon les mots de Starobinski.

En ce sens, le personnage clownesque s'inscrit encore une fois dans la lignée du bouffon shakespearien, dont le rôle était de révéler des vérités sous le masque de la folie. Les fous de Shakespeare sont dotés d'une folie clairvoyante, ils entrevoient l'envers des choses, au-delà des apparences. « [C]'est le malheur du monde que les fous/Conduisent les aveugles[65]! » s'exclame un personnage du *Roi Lear*. À l'instar des bouffons shakespeariens, les personnages clownesques sont porteurs d'une vérité, d'une folie raisonnable. Leur délire « est fou jusqu'à la sagesse » (*M1*, 736).

Certes, leur clownerie ne s'assimile en aucun cas à une folie pathologique (quoique le doute subsiste au sujet de Kenwell) ou à une simple naïveté. S'ils occupent le rôle de clown à temps plein, ce n'est pas malgré eux. Ils sont loin des Bouvard et Pécuchet, risibles sans le savoir, qui s'empêtrent dans leurs entreprises sans conscience du désordre qu'ils créent. Ce sont tous des clowns *volontaires*, engagés dans leur rôle de saltimbanque et s'y adonnant fièrement, qui souhaitent en toute impunité ce désordre et en font une partie intégrante de leur quête.

Les clowns étudiés ne s'apparentent pas à une folie totale ou à une bêtise naïve, mais à un comportement marginal conscient, porteur d'une *autre* vérité que la vérité convenue. Cette folie relative s'inscrit dans la lignée de celle que défend Érasme dans son *Éloge de la folie*. Avec Érasme, la folie fait entendre sa voix : elle n'est plus considérée comme l'envers de la raison, mais comme une partie de la raison. La folie devient un complément critique, une deuxième voix engageant le dialogue, empêchant

---

[64] *Ibid.*, p. 87-88.
[65] W. Shakespeare, *Hamlet, Le Roi Lear*, p. 332.

ainsi la raison de rester close et monolithique. Écrit sous la forme d'un dialogue entre un philosophe et un fou, *Le Neveu de Rameau* incarne précisément cette folie érasmique. Tout comme le penseur, le neveu extravagant questionne et répond, relativisant ainsi sa folie : « Moi, je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être dans ce moment, ou peut-être vous le mien[66] ». En opérant la remise en question des apparences et des vérités univoques, la folie d'Érasme annonce le roman moderne. « La folie d'Érasme est une remise en question de l'homme par l'homme et de la raison par la raison et non par Dieu, le Démon ou le péché[67] », écrit le romancier Carlos Fuentes dans un essai sur *Don Quichotte.* Cette folie, telle que l'évoque l'écrivain mexicain, rappelle l'une des visées du roman tel que nous le connaissons depuis Cervantès. Défait d'une vérité divine univoque, le roman naît à la fois de cette liberté et de l'emprisonnement dans la multitude des vérités possibles[68].

La figure clownesque s'inscrit dans la traversée du roman moderne, à savoir qu'elle détrône la vérité immuable, remet en question le monde qu'elle habite, parce qu'elle le lit et y agit différemment. Elle ouvre dans le roman une brèche, devient la représentante de la lutte contre le monde, lutte au nom de ses convictions politiques, de ses idéaux esthétiques, de ses désillusions. Plus qu'un personnage dans le roman moderne, le clown symbolise ce roman, Don Quichotte le premier. Comme le chevalier à la triste figure, le clown est un personnage pris entre deux mondes, celui qu'il habite réellement et celui qu'il imagine. Il se retrouve sur le seuil, toujours prêt à faire basculer

---

[66] D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 69.
[67] C. Fuentes, *Cervantès ou la critique de la lecture*, p. 118.
[68] Lukács propose : « Ainsi le premier grand roman de la littérature universelle se dresse au seuil de la période où le Dieu chrétien commence de délaisser le monde, où l'homme devient solitaire et ne peut plus trouver que dans son âme, nulle part apatriée, le sens et la substance, où le monde, détaché de son paradoxal ancrage dans l'au-delà actuellement présent, est désormais livré à l'immanence de son propre non-sens. » G. Lukács, *La Théorie du roman,* p. 99.

l'un dans l'autre. Il se fait le porteur d'une *autre* lecture, d'une *autre* vérité. Sa folie, sa clownerie, agit comme une conscience dans le roman, un complément critique de l'avenue raisonnable. Les personnages clownesques frayent dans l'envers de la réalité; ils suivent coûte que coûte leur idéal – même si cette course peut les mener à leur perte – car c'est leur seule façon d'être dans le monde. Et en se faisant les lecteurs infidèles du monde objectif, ils déploient des possibilités inconnues, des lectures nouvelles de l'histoire. Leur perturbation assure le relais de la vérité absolue à la vérité relative.

Alors que le clown semble de prime abord porteur d'un trop plein de réminiscences ancestrales, il navigue plutôt vers un ailleurs inconnu, suivant une logique de lutte, cherchant à transgresser les lois convenues. Ainsi, il ne se laisse pas happer par un monde univoque, mais travaille plutôt à empêcher sa réification. Le monde enchanteur qu'il crée se confronte à la réalité initiale, la questionne et la transforme. Gavroche, avec ses répliques impétueuses et ses pirouettes agiles, tient tête à l'autorité et la remet en cause par le biais du rire. Les frères Zemganno tentent de défier les limites physiques et transportent la pantomime acrobatique dans un univers fantastique enchanteur. Kenwell grimace ironiquement devant ce public qu'il trouve bête et fait de ses numéros une critique des illusions amoureuses. Le vieux Cox lutte contre lui-même, contre les faiblesses de son vieillissement et transforme sa désuétude en spectacle.

Nous n'allons pas jusqu'à dire que le roman a besoin de la présence d'une figure clownesque; mais si l'une des principales visées romanesques est, à en croire Bakhtine[69], d'ouvrir le dialogue, d'amener une nouvelle lecture du monde mettant à mal toute vision normative, le clown peut assumer aisément ce rôle. Comme sur la piste du cirque d'Astley, où sa fonction était de parodier les numéros sérieux et périlleux qui le

[69] Voir M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 88.

précédaient, le personnage clownesque raille le spectacle qui se déroule et dont il fait lui-même partie. Bien qu'elles appartiennent à la diégèse, ses apparitions semblent toujours venir de l'extérieur du roman, sortes de fissures résolues à remettre en cause l'histoire plutôt qu'à l'habiter.

Dans son étude *The Fool : his social and literary history*, Enid Welsford commente ce statut particulier du personnage clownesque dans la trame littéraire :

> The serious hero focuses events, forces issues, and causes catastrophes; but the Fool by his mere presence dissolves events, evades issues, and throws doubt on the finality of fact. The Stage-clown therefore is as naturally detached from the play as the Court-fool is detached from social life, and the fool's most fitting place in litterature is as hero of episodic narrative, or as the voice speaking from without and not from within the dramatic plot[70].

Le personnage clownesque est à la fois partout et nulle part. Son parti pris ludique en fait un perturbateur de l'ordre romanesque, un personnage « détaché » du roman, qui intervient selon ses propres règles du jeu. Le plus souvent épisodiques, comme celles du clown de cirque, ses apparitions donnent l'impression de se dégager de la trame principale et de bousculer la narration. Il en va de même s'il est au centre de l'histoire, comme c'est le cas des frères Zemganno. Leur présence déséquilibre alors leur propre statut dans le roman. C'est que, nous l'avons vu, le monde de l'illusion prend toute la place, faisant déroger les personnages à la durée et à l'espace humains. Si l'art clownesque comme celui des Zemganno ne semble pas s'enraciner dans un espace-temps romanesque, c'est qu'il suit une mise en scène propre au cirque plutôt qu'au roman. Spectacle du discontinu, composé de la succession de numéros disparates, inscrits dans un temps scénique de « l'ici maintenant », le cirque ne répond pas à une logique de causalité; il ne tend pas d'emblée à construire une suite conséquente

[70] E. Welsford, *The Fool. His social and literary history*, p. 324.

d'événements, mais plutôt à surprendre le spectateur par des numéros inattendus. Comment le roman réussit-il alors à intégrer son personnage clownesque dans la trame narrative alors que, comme l'écrit Sophie Basch, « rien ne semble s'opposer davantage à la narration que le cirque[71] »?

Le double jeu du clown

Le roman ne laisse cependant pas le personnage clownesque jouer en retrait. Il le regarde jouer. Un double jeu s'installe alors : celui mené par le clown railleur et celui perçu par le narrateur et les autres personnages. Ainsi s'ouvre un dialogue entre le personnage et le monde. Le clown questionne le réel, et le réel le questionne. Le personnage n'est pas maître de l'histoire; le roman l'interroge depuis ses normes, et fait entendre par le fait même sa propre réalité. La réversibilité du jeu clownesque permet au personnage d'intégrer la narration : en commentant le jeu du clown, le roman en fait un numéro visible, perceptible et intelligible. C'est parce qu'il est vu par un regard réaliste qui interroge sa présence que le clown peut appartenir à l'histoire romanesque. Selon Isabelle Daunais, ce regard – qui impose l'écart entre la réalité et les fictions – est nécessaire à faire exister le personnage de roman :

> Le roman suppose que le héros soit regardé dans la distance, que ses actions ne soient pas immédiates. Dès lors qu'elles le sont, dès lors que le personnage et l'instance qui témoigne de ses actions ne sont plus séparés par l'espace du doute, le héros disparaît comme héros romanesque[72].

[71] S. Basch, « Introduction générale », *Romans de cirque*, X.
[72] I. Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, p. 30.

Le personnage clownesque n'échappe pas à cet « espace du doute » propre au roman. Ses envolées sont regardées et questionnées par d'autres autorités ce qui, paradoxalement, ancre le personnage dans le roman et l'intègre à la lignée des héros romanesques, qui « réaffirment chaque fois une rupture essentielle : ils auront leurs aventures et quelqu'un les regardera en signalant leurs illusions[73]. »

Le dévoilement de son jeu par le narrateur et par les autres personnages fait du clown un personnage avoué, un éternel joueur et donne à voir les ficelles qui relient le marginal au monde des tréteaux. De fait, bien qu'il évolue en dehors du *théâtre royal*, le personnage clownesque, comme le bouffon, affirme son écart par le mode de la représentation théâtrale. Sous le prétexte du non-sérieux, il peut tout dire, tout bousculer.

Parmi les personnages de notre corpus, Gavroche incarne plus que quiconque la figure du joueur. C'est un gamin, il joue. Son appartenance à l'univers de la représentation est d'autant plus intéressante que Gavroche n'est pas à priori un clown de cirque comme les autres personnages à l'étude : il n'exerce son jeu que sur des scènes métaphoriques. Le gamin habite Paris comme un théâtre de rue; ses interventions sont le plus souvent des répliques concises, lestes et piquantes, et sa gestuelle s'apparente à celle de Deburau. « Gavroche, tout en chantant, prodiguait la pantomime. Le geste est le point d'appui du refrain. Son visage, inépuisable répertoire de masques, faisait des grimaces plus convulsives et plus fantasques que les bouches d'un linge troué. » (*M2*, 534)

Les apparitions ponctuelles de Gavroche prennent la forme de scènes théâtrales. Le gamin n'est pas un personnage que l'on suit, mais qui surgit d'un coin de rue l'instant d'une réplique, d'un couplet incendiaire ou d'une cabriole pour disparaître de nouveau

[73] *Ibid.*, p. 31.

dans une rue transversale[74]. On ne se souvient pas d'un parcours continu; on se rappelle des apparitions épisodiques, véritables numéros de cirque qui viennent rafraîchir et dédramatiser la trame des événements[75]. Que ce soit par les dialogues qu'il ponctue de sa verve bouffonne ou par les actions délibérées qu'il entreprend (la roche fracassée sur la vitrine du perruquier, le vol de la charrette), le gamin ébranle l'ordre public avec son jeu théâtral. Gavroche est d'ailleurs rattaché littéralement au monde du théâtre : il fréquente des acteurs, il participe à la claque et il a déjà figuré dans une pièce. Il dit à ses deux jeunes frères :

> Et puis je vous conduirai au spectacle. Je vous mènerai à Frédérick-Lemaître. J'ai des billets, je connais des acteurs, j'ai même joué une fois dans une pièce. Nous étions des mômes comme ça, on courait sous une toile, ça faisait la mer. Je vous ferai engager à mon théâtre [...]. Après ça, nous irons à l'Opéra. Nous entrerons avec les claqueurs. (*M2*, 291)

Gavroche fait partie de ceux que « mame Patagon » désigne comme les «garnements qui ne savent qu'inventer pour déranger le monde » (*M2*, 428). La commère scandalisée ne saurait mieux dire. « Toute l'anarchie est dans le gamin » (*M1*, 737). Figure par excellence de la contradiction, le clown arrive sournoisement « par la contre-allée » (*M2*, 117); armé de son imagination et de son agilité physique, il est prêt à confronter l'autorité et à renverser les modèles reçus.

---

[74] Prenons l'exemple où Gavroche va rendre visite à ses parents, ce qui donne lieu à une « scène » courte et comique au détour d'une rue. Le gamin, venu du pont d'Austerlitz, se bute au « coin de la rue du Petit-Banquier » (*M2*, 117) à une vieille courbée fouillant les poubelles : « Tiens! Moi qui avais pris ça pour un énorme, un énorme chien! [...] Madame, dit-il, n'a pas le genre de beauté qui me conviendrait. » (*M2*, 117-118) Puis, se rendant compte que ses parents sont absents, Gavroche disparaît dans l'obscurité : « et, un moment après, la vieille restée sur le pas de la porte l'entendit qui chantait [...] en s'enfonçant sous les ormes noirs ». (*M2*, 119)

[75] Le rôle du clown historique se rapproche de cette fonction : pour dénouer la tension que créaient les numéros équestres de plus en plus périlleux, Philip Astley a introduit un élément comique pour détendre la foule entre les prestations risquées.

Dans cet univers de la représentation, Gavroche recourt à une rhétorique habile et toujours à propos, comme s'il récitait un texte déjà articulé. Personne n'ose « causer avec Gavroche et lui donner la réplique » (*M2*, 292), car sa parole est des plus déstabilisatrices. Son personnage est celui du gaveur de roches, qui cache dans sa gorge un mot d'esprit, comme un petit caillou au fond de ses poches, toujours prêt à faire éclater un réverbère, à lancer une parole percutante. Que ce soit devant le boulanger, avec les commères, face au sergent de l'Imprimerie royale ou sous les balles des gendarmes, le gamin garde son franc-parler. Avec son ironie malicieuse, il inverse les hiérarchies :

> - Où vas-tu, voyou? cria le sergent.
> - Citoyen, dit Gavroche, je ne vous ai pas encore appelé bourgeois. Pourquoi m'insultez-vous?
> - Où vas-tu, drôle?
> - Monsieur, reprit Gavroche, vous étiez peut-être hier un homme d'esprit, mais vous avez été destitué ce matin.
> - Je te demande où tu vas, gredin?
> Gavroche répondit :
> - Vous parlez gentiment. Vrai, on ne vous donnerait pas votre âge. Vous devriez vendre tous vos cheveux cent francs la pièce. Cela vous ferait cinq cent francs. (*M2*, 536)

Gavroche instaure un non-sérieux dans le dialogue qui tend à déstabiliser le sergent, voire à le destituer de son autorité. Il est cependant ramené par l'officier au simple statut de gamin misérable, de « voyou », de « drôle ». Ses interventions caustiques ainsi dévaluées, Gavroche voit son jeu devenir une arme à double tranchant : parce qu'il affiche une certaine désinvolture, le clown risque de ne pas être pris au sérieux. Inversement, c'est parce que son discours menace l'ordre instauré qu'il ne faut pas le prendre au sérieux. Comme à la Cour du roi, c'est en ramenant le subversif au rôle de bouffon – et donc en révélant son jeu – que le sergent protège son statut et empêche le discours contestataire d'être considéré comme valable.

La scène de Gavroche et du sergent convoque deux rires distincts, qui résonnent de manière ambiguë dans tout numéro clownesque. C'est que le double jeu clownesque va de pair avec un double rire. Le clown est à la fois un sujet rieur et un objet risible; il est celui qui rit et celui dont on rit.

Dans *Le Rire*, Bergson propose une définition du rire qui rejoint deux fonctions sociales et permet ainsi d'éclairer le double comique clownesque. Selon Bergson, le rire est une réaction à une rigidité du corps ou de l'esprit, à « une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne[76] ». Ainsi, on rit devant la distraction, qu'elle soit du corps ou de l'âme; un passant qui chute sur le trottoir, Don Quichotte qui bute contre une chimère. On rit de l'homme qui semble contrôlé comme un pantin, des jumeaux identiques qui donnent l'impression d'une production en série. Les gestes, les attitudes, les pensées et les corps deviennent risibles lorsqu'ils semblent automatisés, réglés sur un à priori plutôt qu'adaptés à la réalité. Selon la position du rieur, cette rigidité fera rire de différentes manières.

Le clown fait partie des « coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités[77] ». Il fraye son chemin selon un monde imaginé et non selon la réalité proposée. Ainsi devient-il un objet risible d'un point de vue normatif. Ses culbutes et ses rêves fixes le rendent ridicule pour les tenants d'un monde réglé; il est risible en tant que marginal et qu'asocial. « Il est nécessaire que l'homme vive en société et qu'il s'astreigne par conséquent à une règle. Et ce que l'intérêt conseille, la raison l'ordonne : il y a un

[76] H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 13.
[77] *Ibid.*, 14.

devoir, et notre destination est d'y obéir[78]. » Le rire qui se dirige vers le personnage clownesque réprimande les excentricités et incite au repli des audaces. C'est un rire autoritaire, qui exige un parcours droit, adapté et sans embûche. En retour, le rire du clown est une réaction contre tout ce qui apparaît comme figé dans une convention, calqué sur un modèle unique. Il se moque d'une rigidité, des archaïsmes sclérosants qui figent la société et l'empêchent d'avancer.

Le clown, ainsi muni de son rire subversif, prend ses distances et persifle les formes établies et compassées. Gavroche, « dont la physionomie se composait de toutes les grimaces d'un vieux saltimbanque » (*M2*, 290) et dont la repartie disloque tout propos, réussit à vaincre la peur et à rabaisser pendant un instant le pouvoir, ce qui lui permet de se poser en contradicteur, de condamner un état qu'il juge inacceptable. Sa gaieté s'apparente au rire carnavalesque que décrit Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Au conformisme et à l'ordre établi répond la culture du comique médiéval. La tradition du carnaval, où l'on inverse les rôles et les hiérarchies pendant un temps donné, constitue un comique libérateur et régénérateur. Il s'agit d'injurier, de blasphémer, de parodier, en somme d'évacuer un instant les lois et le sérieux corsetés, pour insuffler une nouvelle jeunesse et exprimer la vie rénovée. Avant même d'être nommé Gavroche, le gamin de Hugo apparaît comme l'incarnation du renversement et du rire libérateur.

> Cet être braille, raille, gouaille, bataille, a des chiffons comme un bambins et des guenilles comme un philosophe, pêche dans l'égout, chasse dans le cloaque, extrait la gaîté de l'immondice, fouaille de sa verve les carrefours, ricane et mord, siffle et chante, acclame et engueule, tempère Alleluia par Matanturlurette, psalmodie tous les rythmes depuis le De Profundis jusqu'à la Chienlit, [...] est lyrique

[78] *Ibid.*, p. 69.

> jusqu'à l'ordure, s'accroupirait sur l'Olympe, se vautre de fumier et en sort couvert d'étoiles. Le gamin de Paris, c'est Rabelais petit. (*M1*, 736)

Au fil du roman, Gavroche fait des croches-pied aux symboles d'autorité qu'il croise sur son chemin : il dévalue le sergent, répond narquoisement aux adultes inconnus, fait de l'éléphant colossal de la Bastille une « tanière » (*M2*, 286) pour s'abriter, se moque de la mort en pirouettant sous les balles de la mitraille comme sous la pluie[79]. Si son rire opère un rabaissement, ce que Bakhtine a défini comme « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité[80]», cependant il élève le rieur, lui donne une liberté de parole et d'actions à priori inaccessibles pour sa condition d'enfant misérable. Son rire triomphe de la situation et le « couvre d'étoiles ». Mais cette envolée ricaneuse n'est que temporaire.

En effet, cependant que le gamin vient renverser, par son rire libérateur, les lois établies, un second rire prend place, un rire *d'en-haut*, qui ramène le clown au rang d'impertinent, et qui, par le biais de l'humiliation, met fin au carnaval. Ce deuxième rire est celui du roman qui reprend ses droits. C'est ce qu'annonce, dans le dialogue avec le sergent, les désignations dégradantes de « voyou » et de « gredin ». C'est ce qu'annonce plus tragiquement, dans l'épisode de la barricade, le rire de la mitraille devant Gavroche : « Les gardes nationaux et les soldats riaient en l'ajustant. » (*M2*, 598) Ce rire cruel de la fusillade est la réaction à une menace; par leurs éclats rieurs, les soldats révèlent la victoire impossible de Gavroche, ils changent son action militante – et par extension la révolution populaire – en entreprise ridicule. Le rictus autoritaire désamorce

---

[79] « Tu ne vois donc pas la mitraille? Gavroche répondit : - Eh bien, il pleut. Après? » (*M2*, 596)

[80] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 29.

l'emprise du gamin sur le réel et dresse un rempart contre l'expansion de son influence. En riant, les gardes emmurent le clown dans la sphère du spectacle, de la comédie, du non-sérieux. Cet univers de la représentation, qui engage l'acteur clownesque dans les potentialités de l'imaginaire, lui accorde une licence illimitée de parole et d'actions, voit apparaître ses contours pernicieux. Aussi libre soit-il dans le *dehors* qu'il habite, le personnage clownesque demeure exclu du monde réel. « Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes : solidement enchaîné à l'infini carrefour[81] », pour reprendre l'image de Foucault au sujet du fou. Liberté et enfermement qui laissent voir le double pouvoir du rire. Ainsi, le gamin et les gardes se lancent la balle du rire, s'approprient tour à tour le comique, arme puissante à ramener dans son camp. D'un côté Gavroche s'amuse, taquine, déclame des couplets parodiques, et de l'autre, les gardes rient de l'excentrique en ajustant leur mire. Le rire sanctionne à la fois la fixation idéaliste et la raideur conformiste, le chasseur d'étoile comme le soldat.

Si l'on en croit Bergson et Bakhtine, le rire n'est pas un fait isolé. Il a besoin d'un écho. Il existe toujours une complicité du rieur avec d'autres rieurs, qu'ils soient réels ou imaginaires[82]. Dans l'épisode de la barricade, cette complicité est plus ambiguë. Deux rires se confrontent et se répondent, mais se partagent-ils? Le rire des gardes nationaux correspond certes à une communauté solidaire, celle du pouvoir en place, de l'autorité qui récuse une excentricité. Il n'est pas le rire d'un seul tirailleur, mais celui d'un régiment. De son côté, le rire de Gavroche est plus problématique. Qui rit avec lui? Non

---

[81] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 26.

[82] Chez Bergson, la socialité du rire est mise de l'avant dès le premier chapitre : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. » H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 4. Ce rire apparaît aussi dès l'introduction chez Bakhtine au sujet du rire carnavalesque : « C'est avant tout un rire *de fête*. Ce n'est donc pas une réaction individuelle devant tel ou tel fait "drôle" isolé. », M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 20.

pas ses amis révolutionnaires, qui le regardent depuis la barricade, transis de peur; non plus le lecteur dès qu'il craint pour la vie de ce personnage attachant. Les sarcasmes et l'insolence de Gavroche qui, tout au long du roman, trouvaient leurs échos dans le rire du lecteur et dans l'encouragement lisible ou imaginé de ses camarades, se heurtent ici au silence. Avec sa surcharge de gaieté, Gavroche inquiète et redouble d'étrangeté : il rit seul au bord du gouffre.

Hugo insiste au fil du roman sur la gaieté paradoxale de Gavroche : « le gamin est un être qui s'amuse, parce qu'il est malheureux.» (*M1*, 747) Au rire libérateur et régénérateur de Gavroche s'ajoute cette mélancolie propre au romantisme et à sa suite. Le gamin de Paris n'est pas sans rappeler le Pierrot de la pantomime que dépeint Baudelaire au milieu du siècle : « Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre[83]. » De même, Gavroche fait « plus d'effet dans la barricade que le boulet.» (*M2*, 575) Son rire n'est certes pas cruel ou satanique comme celui décrit par Baudelaire – l'enfant garde chez Hugo sa qualité d'innocence[84] –, mais il n'est pas non plus de l'ordre d'une joie et d'une naïveté primitives, que le gamin a perdues avec sa condition de misérable.

Nous retrouvons chez les clowns de Claretie cet envers tragique du rire, « ce gros rire brutal qui tonne comme un coup de canon » (*T17*, 21). On peut « observer chez Kenwell une douleur mal dissimulée, quelque plaie cachée qu'essayait de voiler ce

---

[83] C. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes*, t. II, p. 538.

[84] Dans son étude du rire hugolien, Maxime Prévost écrit au sujet de l'innocence du jeune Gavroche : « C'est grâce à cette innocence que le gamin, cet être rieur et misérable, ne peut être ni méchant ni pervers [...]. [L]e rire de Gavroche n'est ni cruel ni franchement comique. Il s'agit d'un rire pervers, mais dont la perversion, plutôt que de relever de quelque désordre psychologique, est directement attribuable au fait social, au dérèglement de la chose publique. », *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, p. 243.

sourire éternel, creusant au coin des lèvres de l'Anglais la trace amère d'un rictus. » (*T17*, 33) Son amour déçu pour l'écuyère Kate Howards reste visible sous son masque clownesque. De même le vieux Cox, avec « ce rictus dans sa face jaune, avec sa bouche édentée, était navrant. » (*T17,* 22)

Dans *Les Frères Zemganno*, le narrateur dissocie les deux protagonistes de ce « comique splénétique » (*FZ*, 343). Leur pantomime gymnastique est plutôt composée de « choses ingénues qui amenaient l'attendrissement, de choses doucement comiques » (*FZ*, 349). S'il ne fait pas partie des numéros des Zemganno, ce rire sombre est toutefois convoqué dans le roman lors du passage des frères acrobates en « la patrie d'Hamlet » (*FZ*, 349). Avant leur rentrée parisienne, les deux frères vont s'exercer de l'autre côté de la Manche pour bénéficier d'un savoir-faire étranger. Ce séjour est l'occasion de commentaires historiques du narrateur sur la tournure amère de la comédie anglaise à cette époque. Dans ces remarques contextuelles, le narrateur rappelle combien « sinistre est devenue la clownerie anglaise de ces dernières années » (*FZ*, 347), combien « le génie de la nation l'a marquée à son caractère de flegme et d'ennui noir, et qu'il en a façonné la gaieté »(*FZ*, 343).

Les trois romans sont imprégnés de ce comique relatif. Les auteurs imaginent un rire des confins, une tonalité sombre et mélancolique à la gaieté[85]. Le sérieux devient le tremplin du rictus; les personnages exacerbent leur condition tragique jusqu'à la blague, comme si la somme de sérieux débouchait sur le rire. Cet envers tragique constitue un

[85] Ce rire paradoxal n'est pas sans rappeler ce « comique qui ne fait pas rire » souhaité par Flaubert (lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, *Correspondance*, t. II, p. 85.) ou « ce total lugubre, la gaieté », dont parle Hugo dans *L'Homme qui rit* (V. Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 352). Il s'inscrit dans ce « *XIX^e^ siècle en quête d'un autre rire* » étudié par Bernard Sarrazin. Selon le critique, Jean Paul Richter (*Cours préparatoire d'esthétique*, 1804) et Baudelaire (« De l'essence du rire et généralement de comique dans les arts platiques », 1855) sont ceux qui, dans la première moitié du siècle, ont sondé avec le plus de profondeur ce rire moderne, « qui brouille les signes jusqu'à l'indécidabilité du sens. » B. Sarrazin, « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire », p. 38.

deuxième paradoxe du rire clownesque. Non seulement le clown rit du monde et fait rire de lui, mais son rire en soi est teinté de tragique. Si le rire est son recours face au monde, ce qui lui « permet d'échapper à une réalité désagréable par la plaisanterie en mettant le monde à l'envers, il devient noir » – et anxiogène comme celui de Gavroche sur la barricade – « quand l'artiste travaille sans filet, au-dessus du vide, et que derrière l'envers il n'y a plus d'endroit[86]. »

Le rire de ces personnages naît en quelque sorte de leur tristesse. Gavroche rit d'une situation sociale inacceptable et, d'une certaine façon, de sa propre condition; « ce personnage demeure pur dans l'horreur, tout en se moquant de l'horreur[87] », note Maxime Prévost dans son étude du rire hugolien. Kenwell devient clown de cirque pour suivre une écuyère. Victime d'une trahison, il est abandonné. C'est par l'illusion d'un autre amour possible avec Lauriane, jeune écuyère, qu'il se remet au spectacle : « c'est vous qui êtes cause que j'ai endossé de nouveau cette casaque de clown » (*T17*, 90), avoue-t-il à Lauriane. Il fera alors éclater sur scène, avec son rire cynique, la frustration de sa désillusion passée. Cox, quant à lui, entre dans le roman en fin de carrière. « [R]idé, ratatiné, ankylosé » (*T17*, 21), il ne pourra forger son numéro qu'à partir de ses propres faiblesses, diriger son rire que vers lui-même,

> multipliant les grimaces pour remplacer l'agilité absente; imitant de sa triste voix cassée le cri du coq, le miaulement du chat; se caricaturant lui-même, parodiant sa propre vieillesse, toussant pour faire rire et toussant à pleurer, la poitrine déchirée, les conjonctives des yeux rouges et sanglantes, mais les lèvres écartées et, sous son blanc et son rouge, sous les zébrures grotesques du barbouillage de son masque de clown, laissant apercevoir ses dents rares dans sa bouche noire, bouche de vieillard faite pour baiser au front ses petits-enfants, et qui continuait à lancer des lazzis grotesques et des chansons stupides. (*T17*, 23)

---

[86] *Ibid.*, p. 37.
[87] M. Prévost, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, p. 243.

Les personnages clownesques donnent à voir le paradoxe de la gaieté amère : aussi tristes soient-ils, ils continuent de rire et de faire rire. Kenwell, le plus cynique des personnages à l'étude, a compris son pacte avec la foule : « Regarde-moi rire et ris à ton tour! Regarde-moi pleurer et ris encore! » (*T17,* 90) Aussi malheureuse et sérieuse que soit sa situation, le clown choisit la voie du comique. Son jeu clownesque lui donne un laissez-passer ludique, lui accorde la liberté de regarder le monde en riant. Mais il se fait réversiblement un spectacle *regardé* et comique. C'est parce qu'il devient lui-même risible, qu'il est vu par le monde réel et non le seul observateur de celui-ci, qu'il peut intégrer le roman ou que le roman l'intègre, gagne sur lui.

Si les clowns débordent les frontières romanesques, leur conscience critique les enracine cependant dans le roman. Le double jeu du clown, son rire auquel répond un autre rire et qui se répand ainsi sur toutes choses, ferait-il le pont avec ce que Milan Kundera a appelé « la première mi-temps » de l'histoire du roman? Cette période, qui débute avec Rabelais et Cervantès, marquée entre autres par le non-sérieux, le jeu et la liberté de composition, aurait été sapée selon le romancier par la suivante. Avec Scott et Balzac, l'œuvre répondrait désormais à une logique de vraisemblance, « obligation qui a souverainement gouverné toute la deuxième mi-temps du roman[88] ». La conscience romanesque et l'imaginaire débridé seraient évacués au profit de l'illusion du réel, nouvelle règle d'or.

> La grande œuvre fondatrice de Cervantès a été animée par l'esprit du non-sérieux, esprit qui, depuis, fut rendu incompréhensible par l'esthétique romanesque de la deuxième mi-temps, par son impératif de la vraisemblance.

[88] M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 91.

> La deuxième mi-temps a non seulement éclipsé la première, elle l'a *refoulée*; la première mi-temps est devenue la mauvaise conscience du roman[89].

Avec les personnages clownesques, le roman du XIX^e^ siècle sort partiellement de ce carcan de la composition, franchit la frontière du vraisemblable et du sérieux. S'ils apparaissent dans un cadre romanesque construit et logique, les clowns ne viennent pas assumer le rôle du personnage réaliste et « "concurrencer l'état civil[90]" ». Pour reprendre l'exemple de Kundera, on ne s'imagine pas leurs noms – qui ne sont pas des noms vraisemblables – se retrouver dans un « livret de famille[91]. » Le gamin de Hugo est désigné par un sobriquet coloré; Zemganno, nom d'artistes que les deux frères se sont donné[92], répond à un effet phonétique plutôt qu'à une logique de vraisemblance : « Zemganno… mais il est vraiment original votre nom… il possède un diable de Z au commencement qui est comme une fanfare… on dirait une de nos ouvertures, vous savez, où il y a une sonnerie de clochettes dans une batterie de tambours. » (*FZ*, 387)

Les personnages clownesques dévoilent, plutôt que de la dissimuler, leur appartenance à l'imaginaire. De leur naissance, de l'ordre de l'apparition, à leur envolée dans une autre réalité, les clowns donnent à voir leur statut de personnage. En créant une illusion à l'intérieur même de la fiction, le personnage souligne une autre illusion, celle de la réalité du roman qu'il habite. Ainsi, le personnage clownesque n'est-il pas celui qui franchit ce mur de la vraisemblance, détourne les contraintes, grimace devant le sérieux? Dans cette optique, peut-on considérer les personnages clownesques comme les gardiens

---

[89] *Ibid.*, p. 75.
[90] Devise de Balzac commentée par Kundera, *Ibid.*, p. 193.
[91] *Ibid.*, p. 194.
[92] L'origine de ce nom reste floue. Gianni explique : « Nous sommes d'origine bohémienne… et ce nom, je ne suis pas sûr de l'avoir inventé… il me semble qu'il est dans mon souvenir comme un murmure sonore qui était souvent sur les lèvres de notre mère… » (*FZ*, 387)

de la mémoire du passé romanesque, comme les petits-enfants de la première moitié – de Panurge, de Don Quichotte, du Neveu de Rameau – prêts à « renouer le fil là où il a été coupé[93] »?

Pour répondre à cette question, il est important de considérer le sort que réservent les romans aux personnages clownesques. Tous les clowns à l'étude perdront pied; comme si le roman, dans son contexte du XIX^e^ siècle, ne pouvait supporter infiniment les délires et les envolées de tels personnages.

[93] M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 29.

Chapitre 3

La chute du clown ou la transcendance mortifère

Trois chutes fatales, trois ruptures dans le roman

À l'envol vers les hauteurs suit une chute fatale des clowns. Gavroche s'effondre sur la barricade, atteint par la fusillade des gardes nationaux; Kenwell se suicide sur scène dans un numéro d'équilibre, alors qu'il tient sa tête inversée jusqu'à l'apoplexie; Cox meurt d'usure; Gianni bascule et Nello chute du tremplin en accomplissant le numéro tant attendu, ce qui met fin à la carrière du duo artiste. Sorte d'Icare, le clown brûle ses ailes. Son ascension est éphémère, bientôt rabattue, comme celle du fils de Dédale :

> cédant à l'attrait du ciel, il se dirigea vers des régions plus élevées. Alors le voisinage du soleil dévorant amollit la cire odorante qui fixait ses plumes; et voilà la cire fondue; il agite ses bras dépouillés; privé des ailes qui lui servaient à ramer dans l'espace, il n'a plus de prise sur l'air; sa bouche, qui criait le nom de son père, est engloutie dans l'onde azurée à laquelle il a donné son nom[94].

[94] Ovide, *Les Métamorphoses*, p. 262.

Le personnage clownesque est celui qui pratique un « art funeste[95] », qui vole à la recherche d'un idéal mais demeure enraciné au sol de la réalité. Son élévation est punie et il est rappelé à la condition humaine. Le roman dénonce ses ambitions illusoires et heurte le personnage à la réalité terrestre. Dans cette descente, le corps du clown n'est plus sublimé et inatteignable. Il est ramené littéralement au sol.

Gavroche est un personnage qui bondit et rebondit sans cesse, se déplace en hauteur, ne se pose que pour reprendre « son vol d'oiseau échappé » « avec la rapidité rigide d'un projectile » (*M2*, 530). Son envol prend sa pleine altitude, nous l'avons vu, lorsque le gamin s'élève devant la barricade pour faire des réserves de cartouches. Il franchit alors les limites humaines : « Ce n'était pas un enfant, ce n'était pas un homme; c'était un étrange gamin-fée. » (*M2*, 598) Or, dans son élan, il se fait couper les ailes. « Une seconde balle du même tireur l'arrêta court. Cette fois il s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. » (*M2*, 599) Le gamin, qui donnait l'impression d'échapper aux lois terrestres, recouvre d'un coup sa nature humaine. En s'affaissant, son corps retrouve sa lourdeur, redevient mortel.

Le clown de Claretie, de son côté, met lui-même fin à ses jours, dans une position d'équilibre qui mime simultanément l'élévation et la chute. Se tenant à bout de bras, à la verticale, la tête en bas et les pieds vers le ciel, Kenwell « demeura là immobile, comme fiché en terre, sans bouger. » (*T17*, 240) Le personnage maîtrise sa position renversée, il réussit, en dépit d'un écartèlement entre ciel et terre, à maintenir un parfait équilibre. Cependant, si le clown transcende la difficulté, « admirable de force, de pose hardie » (*T17*, 240), il est bientôt rattrapé par ses limites physiques, visibles à

[95] *Ibid.*, p. 262.

travers le sang qui afflue à sa tête et gonfle son cou. « Il se passait là quelque chose d'étrange. Kenwell s'obstinait, semblait-il, à ne pas bouger; il bravait l'apoplexie, il se tenait là, tout le sang lui entrant dans la tête, et une goutte pouvant toucher le cerveau et abattre d'un seul coup cet homme. » (*T17*, 240) Son corps finit par succomber à ce danger; comme celui de Gavroche, il est ramené face au sol : « tout à coup on vit le corps raide de Kenwell chanceler, pencher à gauche comme un mât qu'on aurait scié, et tomber d'une pièce sur l'arène, avec un bruit sourd, immobile, et la tête enfoncée dans le sable. » (*T17*, 241) Repoussant ses limites jusqu'à l'évanouissement, le clown perd l'équilibre et s'effondre sur scène. L'appesantissement de son corps met fin au numéro et à la vie du personnage. Comme Icare, il « a voulu pousser trop loin l'effort » (*T17*, 241) et désirant se rendre au plus loin, il se retrouve au plus bas.

Les frères Zemganno reprennent aussi dans la chute leur pesanteur charnelle. Leurs corps légers et gracieux, leurs mouvements de bras « comme battant de l'aile » (*FZ*, 393) les entraînent au sol : « Gianni perdant l'équilibre était précipité d'en haut, pendant que Nello, chutant du tonneau, et cognant durement contre l'extrémité du trapèze, roulait à terre, où il se relevait pour retomber à nouveau. » (*FZ*, 393) Si les deux frères ne meurent pas dans cette chute, cependant ils *retombent sur terre*. Leur corps deviennent brutalement humains : fractures, souffrance et bientôt maladie condamnent Nello à rester des mois à l'horizontal sur son lit, alors que son frère aîné culpabilise à son chevet. Désormais, des gymnastes « flottant à l'image de corps qui n'auraient pas de pesanteur » (*FZ*, 398) n'apparaissent plus que dans les rêves du jeune blessé.

Les personnages clownesques avaient réussi à accomplir ce rêve éveillé, à quitter leur condition charnelle pour atteindre, dans la légèreté de leur envol, une grâce hors du commun. Cependant, une chute les rappelle à l'ordre réel. Ce lestage des clowns semble

l'effort ultime du roman pour faire tenir ses personnages dans sa trame, pour leur donner une consistance terrestre. Le sol, qui continue d'exister sous eux, et qui sera présent plus que jamais lors de l'affaissement, vient en quelque sorte établir l'échelle entre le terrain prosaïque du roman et les idéaux célestes des clowns. En lui mettant du plomb dans l'aile et en rabrouant ses pouvoirs, le roman accorde du même coup au clown une humanité. Il lui fait perdre un instant le masque du spectacle pour le rendre fortement réel. Paradoxalement, c'est en réduisant son statut de clown que le roman le fait gagner en existence, c'est en le rendant terrestre qu'il donne du poids à ses envolées, idée expliquée par un personnage de Fuentes, dans son roman *Terra Nostra* :

> Toi, au contraire, tu as décidé de souffrir, de voler à la poursuite de l'impossible sur les ailes de ton unique liberté, celle de ta plume, bien que tu sois comme chacun rivé au sol par les chaînes de la maudite réalité qui emprisonne, réduit, aplatit, toute chose. Mais ne nous plaignons pas, mon ami, il est possible que sans la vilaine force d'attraction du réel nos rêves manqueraient de poids, qu'ils seraient purement gratuits et par conséquent de peu de prise et de moindre conviction. Félicitons-nous de cette lutte entre l'imagination et la réalité qui donne du poids à la fantaisie et des ailes aux faits, car l'oiseau ne saurait voler s'il ne rencontrait de résistance dans l'air[96].

Le sort de l'écrivain décrit ici, et plus largement celui de l'artiste, s'applique au personnage clownesque. En pénétrant la trame romanesque, un rapport d'échange s'installe : le clown, par ses envolées, donne « des ailes aux faits », tandis que le roman « donne du poids » à son jeu. Puisqu'il est ébranlable, atteignable par la vie *d'en bas*, le clown est réchappé de sa marginalité exclusive. Soumis à la gravité, il n'appartient pas totalement à une vie parallèle, il n'est pas entièrement détaché du monde, et ainsi a-t-il peut-être la chance de tenir dans le roman.

---

[96] C. Fuentes, *Terra Nostra*, t. II, p. 269.

Pourtant, toute sa présence dans l'histoire tend à montrer le contraire. À l'opposé du personnage traditionnel qui fait pénétrer dans le roman, comme le suggère Isabelle Daunais, « le temps nécessaire à ses exploits, comme le temps nécessaire à son *ontologie*, qui est celle de la vie ici-bas[97] », le clown insère plutôt le temps ambigu de *l'autre monde*, nécessaire à sa prise de distance avec le réel.

Le « déjà-là de la mort »

La chute funeste des clowns ne survient pas inopinément. Elle est annoncée par le roman, depuis l'entrée du personnage qui, tel que nous l'avons évoqué au début de ce mémoire, se fait sous la forme d'un franchissement. Dès qu'ils apparaissent dans la trame narrative, les clowns ont ce quelque chose qui les rattache à *l'autre monde*, ce bas-fond duquel ils bondissent, cet infra-humain ou cette folie qui les constituent. Au fil du roman, les personnages se font fantomatiques, macabres, funèbres, sortes de « valets de la mort », pour reprendre l'expression de Champfleury[98]. Tout se passe comme s'ils portaient leur *fin* en eux; que venus d'ailleurs et s'acheminant en dehors du monde, ils ne pouvaient qu'aboutir aux limites du roman. Ils s'apparentent ainsi au Pierrot lunaire, que Starobinski qualifie à juste de titre de « personnage *posthume*, sorti des limbes et voué à s'y précipiter à nouveau[99]. »

Les clowns du *Train 17* sont certes les plus explicitement macabres. Cox et Kenwell s'usent au fil du roman, l'un d'usure physique, l'autre d'usure sentimentale. Le narrateur martèle leur détachement au monde, en fait leur caractéristique première. Le

[97] I. Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, p. 24.
[98] La première des pantomimes écrites par Champfleury s'intitule « Pierrot, valet de la Mort ».
[99] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 63.

vieux Cox a tout d'un « personnage *posthume* » : « il pouvait n'être plus que l'ombre de lui-même, le spectre de son passé, le fantôme de *Cox l'intrépide* » (*T17*, 22). Lorsqu'il entre dans le roman, le clown n'est déjà plus un héros, son heure de gloire est derrière lui. Comme il ne peut réaliser de *grandes* actions dans le roman, le temps qu'il y déploie n'est pas celui « nécessaire à ses exploits » (I. Daunais), celui qui lui permet de se construire comme héros, mais au contraire celui d'un épuisement. Héros d'un autre temps, le vieux clown vient mourir à petit feu dans le roman.

> Noir et blanc avec un large papillon funèbre brodé sur la poitrine, le crâne recouvert de cette perruque étrange qui élargit le front des clowns et se termine par une queue formée d'un fil de fer au bout duquel palpitait encore un papillon, le costume de M. Cox eut été sinistre en plein jour. Les paillons en étaient tombés un à un, comme les feuilles d'un arbre malade. Le velours usé du papillon montrait la corde et les tons noirs avaient de ces reflets rougeâtres qui sentent la fin. Et c'était pitié de voir ce pauvre vieux amaigri se glisser, avec la volupté du comédien qui va entrer en scène, dans ces maillots râpés et rapiécés en plus d'un endroit. Il semblait que ce fût comme le spectre de la vieillesse se rendant à quelque carnaval lugubre. (*T17*, 26)

Cox se débilite, ne devient qu'un prolongement amoindri de son passé. Les costumes « râpés et rapiécés », l'essoufflement des paillons, la maigreur du vieux, toute cette érosion « sent la fin ». Les clowns, écrit Starobinski, « sont de mèche avec la mort; ils savent qu'elle est la grande triomphatrice. Ils expriment la misère de la condition corporelle jusqu'à devenir eux-mêmes fantômes, des revenants, des acteurs de danse macabre[100]. » Il en va ainsi pour Cox, dont la traversée dans le roman est celle d'un personnage détaché du monde, se rapprochant de « l'ombre », du « spectre », du « fantôme ». Le vieux tend à s'éteindre, et cependant il lutte, défile sur l'arène, expose

[100] *Ibid.*, p. 60.

sa déchéance, comme s'il entrait dans le roman pour en montrer sa sortie. Sa fin de carrière n'est pas sans rappeler celle du vieux saltimbanque de Baudelaire par son impuissance, sa déchéance irréversible, sa mort imminente. Tel le clown baudelairien, Cox devient le spectacle d'une lente agonie. S'il est un artiste déchu et délaissé, comme l'explique Ross Chambers au sujet du vieux saltimbanque,

> cependant il reste en scène; et il faut comprendre que pour être un spectacle de mutisme et d'immobilité, un spectacle vide, absence de parade signifiant l'impossibilité de toute représentation, ce n'en est pas moins un spectacle que le vieux saltimbanque donne à la foule inattentive et indifférente. Tout son art consiste à montrer son propre délaissement, sa propre misère[101].

De même, les spectacles clownesques du vieux Cox viennent rappeler ses limites physiques. Rattrapé par son humanité, le paillasse, nous l'avons vu au chapitre précédent, transforme sa vieillesse en spectacle parodique.

L'allure spectrale de Kenwell, de son côté, fait écho à celle du célèbre clown britannique Boswell, auquel s'est intéressé Jules Claretie. L'auteur du *Train 17* rapporte l'histoire de Boswell dans *La Vie à Paris*, quatre ans après qu'il eut créé son personnage de roman : « drapé dans l'étoffe blanc rayée de rouge, sa face enfarinée à la large bouche saignante comme les lèvres d'un enfant barbouillé de mûres, il ressemblait à quelque spectre caricatural enveloppé dans le suaire ensanglanté d'un mort[102]. » Claretie donne à son clown de roman un visage analogue : « sa face enfarinée, avec deux taches sanglantes sur les tempes et deux grosses lèvres carminées et gonflées, lui donnait un aspect plus effrayant que comique. » (*T17*, 206) En plus du visage blafard et sanguin, Kenwell tient du clown britannique ses facéties sépulcrales. L'auteur en fait, comme

---

[101] R. Chambers, « "Frôler ceux qui rôdent" : le paradoxe du saltimbanque », p. 351.
[102] J. Claretie, cité par Sophie Bash, *Romans de cirque*, p. 10.

Boswell, un « clown *shakespearien*[103] », récitant mélancoliquement des passages d'*Hamlet* sur scène; un clown amoureux d'une écuyère, criant bizarrement son nom devant le public; un clown dont les numéros font courir « un petit frisson dans le dos[104] », alors qu'ils semblent côtoyer la mort. Le descendant fictif de Boswell devient un personnage véritablement cafardeux, qui « se couch[e] dans le sable comme dans un cercueil » (*T17*, 88), toujours près de basculer de *l'autre côté*. En outre, son étrangeté s'accentue au cours du roman. Il « devenait chaque jour plus triste, plus pâle, inquiet, sombre »; comme au bout de sa course, « Kenwell était arrivé à une période d'amertume irrémédiable et de spleen absolu. » (*T17*, 237) Plus il avance dans le roman, plus le personnage clownesque s'extirpe du monde. Son étiolement laisse présager un acte désespéré.

La pantomime des frères Zemganno, contrairement à celle de Kenwell, ne se rapproche pas de cette «glaçante bouffonnerie » anglaise de l'époque avec son « quelque chose de mortuairement funambulesque, un semblant macabre de la goguette d'agiles croque-morts. » (*FZ*, 348) Sans être sinistre, le duo de clowns donne tout de même l'impression de s'arracher à la pesanteur terrestre, de quitter le charnel pour atteindre une grâce éthérée. Le séjour des frères Zemganno en Angleterre évoque ce passage naturel des clowns par des espaces limbiques. Les deux frères s'entraînent aux *Ruines*, le gymnase en plein air des artistes du cirque. Ce lieu de rendez-vous chargé de gravats figure, comme son nom l'indique, un espace *après la vie* plutôt qu'un lieu en croissance;

> un espace désert tout parsemé d'écroulements, avec dans le ciel des vieux murs encore debout à côté d'assises de maisons neuves dont la bâtisse était arrêtée, une terre d'ordures et de décombres, un coin de capitale abandonnée, où une herbe malheureuse commençait à se lever

[103] *Ibid.*, p. 9.
[104] *Ibid.*, p. 10.

> d'un sol de plâtre, d'écailles, d'huîtres, de tessons, de bouteilles. (*FZ*, 344)

Les clowns pratiquent leur art dans ce décor d'outre-tombe. En retrait du monde, dans la pénombre, ils exercent leurs numéros de voltige :

> Dans l'obscurité du champ de démolitions, entre ses pans de murailles noires aux silhouettes un peu effrayantes, à travers le vol tournoyant de petits fragments pourris des papiers de tentures détachés par le vent, au milieu de la fuite de troupeaux de rats effarés, et aussi loin que se prolongeait l'étendue ténébreuse, et brouillardeuse, la lumière de quatre bouts de chandelles fichées en terre, montrait vaguement, çà et là, au-dessus du tremblotement d'une pâle lueur, des ombres de corps se promenant ou voltigeant dans la nuit du ciel. (*FZ*, 344)

Les Zemganno ont ce quelque chose de fantomatique. Se déplaçant au cœur d'une atmosphère « ténébreuse », « brouillardeuse », leurs corps ne se distinguent pas franchement dans l'espace. Comme extraits au monde, ils ne sont qu'ombres planant dans ces lieux cimetiéreux.

Enfin, chez Gavroche, l'étrangeté se fait sentir principalement dans l'envers tragique de son rire et de ses amusements : « Et puis nous irons voir guillotiner. Je vous ferai voir le bourreau [...]. Ah! on s'amuse fameusement! » (*M2*, 291), propose-t-il à ses jeunes frères. Le macabre s'inscrit dans la joie paradoxale du gamin, pour qui « tout ce qui touche à la mort est d'une gaieté folle[105] », selon la formule de Champfleury. De fait, lorsque la mort s'approche, Gavroche n'interrompt pas son jeu. Au contraire, il a « l'air de s'amuser beaucoup » (*M2*, 598), sans cesse « tire la langue aux revenants » (*MI*, 736) avec aisance et légèreté. Par exemple, lors du vol de la charrette, pris en flagrant délit par un sergent de banlieue, Gavroche ne s'étonne pas du fusil pointé sur lui. Il s'échappe

[105] Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, p. 51.

gaiement[106], transformant sa poursuite en une « mousquetade à colin-maillard » (*M2*, 537). Dans l'épisode de la barricade, encore une fois « son effronterie persiste devant la mitraille » (*MI*, 747) et tourne le sérieux en jeu d'enfant. « Il se couchait, puis se redressait, s'effaçait dans un coin de porte, puis bondissait, disparaissait, reparaissait, se sauvait, revenait, ripostait à la mitraille par des pieds de nez, et cependant pillait les cartouches, vidait les gibernes et remplissait son panier. » (*M2*, 598) Lorsqu'un obus frappe tout près de lui, atteignant le cadavre qu'il dévalise de ses munitions, le gamin garde sa repartie ironique : « Fichtre! fit Gavroche. Voilà qu'on me tue mes morts. » (*M2*, 597) Avec son rire, l'enfant atteint son paroxysme d'étrangeté. Il effraie, inapproprié à la gravité de la situation et au danger auquel il s'expose. Et pourtant, « plus leste [que les balles] » (*M2*, 598), le clown semble infaillible. Son rire se rapproche ainsi de celui du fou qu'évoque Foucault : « La folie, c'est le déjà-là de la mort. Mais c'est aussi sa présence vaincue, esquivée dans ces signes de tous les jours [...] [C]e qu'il y a dans le rire du fou, c'est qu'il rit par avance du rire de la mort; et l'insensé, en présageant le macabre, l'a désarmé[107]. » La gaieté de Gavroche se présente de cette façon devant les gardes nationaux. Elle déjoue les lois terrestres tout en annonçant plus que jamais, par sa légèreté inquiétante, un fatum mortifère. Le gamin « jouait on ne sait quel effrayant jeu de cache-cache avec la mort; chaque fois que la face camarade du spectre s'approchait, le gamin lui donnait une pichenette. » (*M2*, 598) Ce jeu insouciant est en quelque sorte le privilège de celui qui appartient déjà à *l'autre monde*, s'accorde tous les droits avant d'y entrer indéfiniment. À la fois éternel apatride et détenteur d'un laissez-passer pour tous les lieux – tant réels qu'imaginaires –, le

[106] « [J]e pouffe, je me tords, j'abonde de joie » (*M2*, 537), dit Gavroche, une fois qu'il s'est enfui de la fusillade.
[107] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 31.

personnage clownesque ne reste jamais en place, ne s'installe pas dans le roman. Chaque action, chaque geste, tend à se soustraire au monde, à échapper à un enracinement ici-bas. Ainsi, Gavroche bouge, « pirouett[e] sur ses talons » (*M2*, 119) « pass[e] vite d'un geste à l'autre » (*M2*, 527); jamais il ne se stabilise, toujours il se déplace, et le plus souvent vers l'extérieur. « Rentre! », lui crie son ami Courfeyrac de la barricade. « Tout à l'heure, fit Gavroche. Et, d'un bond, il s'enfonça dans la rue. » (*M2*, 596) Le clown ne cherche jamais à s'épargner, il se précipite plutôt vers le danger, « avançant vers la fusillade » (*M2*, 597) comme vers sa perte.

Il semble que la véritable patrie du clown soit en dehors du roman ou, pourrait-on dire, au seuil du roman. Toujours près d'y entrer et d'en sortir, le personnage clownesque passe de la vie à *l'autre côté*, du réel à l'impossible, mouvance flottante qui devient son jeu. Pierre Nepveu, dans une conférence sur le territoire imaginaire et incertain qu'est le « Farouest » chez Jacques Ferron, s'intéresse à cette idée de frontière :

> L'utopie, l'idéal, ce serait de maintenir l'entre-deux, ce serait par exemple cette maison restée seule au bord de sa rue asphaltée dont Linda raconte l'histoire : pure poésie d'un faubourg qui reste faubourg, d'une frontière qui conserve son ouverture et son indécision, espace de jeu et d'amour dont le nom n'est jamais apparu sur aucune carte[108].

Avant que le roman ne le rabroue définitivement au sol, le clown circule dans cet entre-deux idyllique décrit par Nepveu : entre l'intérieur et l'extérieur, le rire et les larmes, l'infra-humain et le surhumain, la vie réelle et le spectacle. On ne retrouve pas de césure franche entre les espaces qu'il pénètre, alors qu'il introduit le macabre et les hauteurs idylliques dans le monde d'en bas. C'est en occupant les marges ambiguës que le clown peut se déplacer librement dans un croisement de possibilités et s'éloigner du

[108] P. Nepveu, « Le petit Farouest de Jacques Ferron », p. 43.

monde tangible; c'est en se tenant à distance qu'il risque par contre à tout moment de s'effacer, de disparaître dans un nulle part qui ne demeurera inscrit « sur aucune carte ».

Le clown en artiste maudit

Cet échec à tout moment possible fait partie de l'attrait qu'exerce une telle figure auprès des écrivains du XIX[e] siècle. Plus qu'une simple association avec l'agilité et l'esthétisme des figures clownesques, les écrivains voient dans l'art du clown une proximité avec leur art périlleux. « Me voilà devant le papier : c'est comme le clown sur le tremplin[109] », observe un personnage de journaliste dans *Charles Demailly*. Le risque encouru par la manifestation artistique devient le symbole d'une condition tragique de l'artiste. Le clown se promène sur la « corde ignoble » (Banville), déploie cabrioles, exercices de rythmes et d'équilibre en quête d'applaudissements. Dans leur *Journal*, les Goncourt écrivent à ce sujet :

> Nous les voyons, ces hommes et ces femmes risquant leurs os en l'air pour attraper quelques bravos, avec un remuement d'entrailles, avec un je ne sais quoi de férocement curieux et, en même temps, de sympathiquement apitoyé, comme si ces gens étaient de notre race et que tous, bobèches, historiens, philosophes, pantins et poètes, nous sautions héroïquement pour cet imbécile de public[110].

Dans *Le Train 17*, le personnage de Kenwell reprend un discours de la sorte : « Le public me fatigue; il est bête, le public. Bête et ingrat. Le jour où il lui est prouvé que vous ne risquez plus de vous casser les reins pour lui, il désapprend votre nom et ne le balbutie pas plus que si vous n'aviez jamais existé. » (*T17*, 32) Ainsi va la condition du clown : comme il n'existe que par son rôle et que son rôle intègre un péril constant, il

[109] E. et J. de Goncourt, *Charles Demailly*, p. 86.
[110] *Id.*, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. I, p. 491 [21 novembre 1859].

court le danger de disparaître, pire, de n'avoir « jamais existé ». Assujetti au jugement du spectateur, comme l'écrivain à celui du lecteur, l'artiste clownesque s'expose à l'humiliation et à l'évanescence. Son monde marginal, construit dans la sphère de l'imaginaire et du spectacle, ne laisse pas à coup sûr de traces dans le réel. « Le cirque est un petit bout d'arène close, propre à l'oubli[111] », écrit Henry Miller dans son histoire de cirque, *Le Sourire au pied de l'échelle*. Ce n'est pas pour rien que les clowns du XIX^e^ siècle perdent de leur gaieté. Ils deviennent « les porte-parole de la conscience tragique que l'artiste prend de lui-même[112] », pour reprendre les mots de Starobinski.

Les écrivains et les artistes associent de plus en plus la figure clownesque à celle d'un martyr. En dotant leurs personnages du masque bouffon, ils semblent révéler, plutôt que dissimuler sous le déguisement grotesque, cette mélancolie et ce malheur qui les accablent. Ils ne font pas seulement du clown celui qui s'élève dans les airs, se balance sur un trapèze, franchit les cercles de papier, mais aussi celui qui s'expose à la dérision, trébuche et risque parfois sa vie au plaisir de la foule. Ainsi le clown résume-t-il les grandes articulations de la malédiction de l'artiste : habitant d'un monde vertical, entre le Très-Haut et le Très-Bas, il représente toutes les illusions et les envolées auxquelles succède une chute inévitable. De par sa gaieté ontologique, le clown incarne en outre le malheur de l'artiste avec un contraste fort évocateur.

Il est possible d'observer cette association du clown et de l'artiste maudit à travers deux figures récupérées et commentées abondamment par les écrivains du XIX^e^ siècle : le mime Deburau et le *Gilles* du peintre Antoine Watteau. L'engouement pour ces deux Pierrots et les commentaires qu'il suscite donnent à voir l'intérêt porté au

---

[111] Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle*, p. 119.
[112] J. Starobinski, « Notes sur le bouffon romantique », p. 275.

malheur et à la chute du clown. L'expression de ce tourment n'est pas un simple épanchement, il semble légitimer la grandeur de l'artiste.

Jean-Gaspard Deburau popularise le personnage de Pierrot sur le boulevard du Temple. La critique, nombreuse à avoir écrit avec admiration sur l'art du paillasse, fait de Deburau-Pierrot une figure d'identification, tant pour son génie que pour son affliction. « Pauvre Pierrot, quelle triste situation! toujours battu, jamais payé, mangeant peu, mais rarement, il n'est pas étonnant qu'il soit un peu pâli, on le serait à moins[113] », écrit Théophile Gautier dans *La Revue de Paris*, après avoir assisté à la pantomime *Marchand d'habits*. Le clown attire les écrivains, qui voient dans son malheur un écho de leur condition : un valet persécuté, sans habit ni argent et pourtant amoureux de l'idéal, sans cesse habité par des désirs de grandeur[114].

Les biographies, les témoignages et les articles sur Deburau s'intéressent aux moments tragiques de sa vie pour les relier à son art[115]. Entre autres infortunes, Deburau enfant, issu d'une famille de saltimbanques, aurait été le seul parmi ses frères et sœurs à ne pas être applaudi par le public. Il lui faudra attendre son entrée aux Funambules pour être reconnu. Mais là ne se termine pas son contact avec le bas. Le clown exalte son art brillant sur les planches d'un théâtre où se déploie le primitif, le souillé, et non le frais et

---

[113] T. Gautier, « Shakespeare aux Funambules », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, p. 57.

[114] « Pour comble de malheur, Pierrot est amoureux [...] d'une très grande dame », *ibid.*, p. 57.

[115] Jules Janin, premier biographe de Deburau (sa biographie est publiée en 1833), écrit au sujet de l'enfance du mime : « Aussi, le succès vint-il lentement pour mon Héros. Plus d'une fois il fut hué sur la Place Publique, pendant que ses frères et ses sœurs étaient applaudis à outrance. Plus d'une fois, la chaise qu'il portait sur ses dents grinçantes manqua aux règles de l'équilibre et lui écrasa le visage; plus d'une fois le Grand Écart pensa lui être funeste, et alors c'était pitié de le voir perclus et tout sanglant, le pauvre Sauteur, recevoir tête baissée la correction paternelle. Oh! quelle vie de privations et de misère! que d'humiliations amoncelées sur une seule tête! » J. Janin, *Deburau. Histoire du Théâtre à quatre sous*, p. 32-33. Tristan Rémy reprend ce type de discours dans sa biographie *Jean-Gaspard Deburau* publiée en 1954. La table des matières est éloquente : « III. La famille disloquée »; « V. Jean-Gaspard solitaire »; « IX. Les 36 infortunes du mime »; « X. Jean-Gaspard en mauvaise posture »; « XI. Montée lente et difficile »; « XIII. Né décidément sous une mauvaise étoile »; « Le prisonnier des Funambules », etc.

parfumé des vaudevilles. Cet espace infect n'est pas sans rappeler les *Ruines* des Zemganno, l'éléphant de Gavroche ou la taverne de Cox. Les clowns fréquentent un milieu sombre, comme si la plongée dans les profondeurs misérables leur permettait de s'élever : les deux frères, au cœur des décombres, voltigent « dans la nuit du ciel » (*FZ*, 344), Gavroche « se vautre dans le fumier et en sort couvert d'étoiles » (*M1*, 736), Cox se fait repêché de sa taverne pour se faire « "mettre ensuite en lumière" » (*T17*, 15) par le propriétaire du cirque. Deburau, venu d'en bas, blafard, pauvre et illettré, s'élève aussi dans un environnement glauque.

Pareillement à ce que nous avons observé pour le clown de roman, le personnage et l'homme ne font plus qu'un pour la critique. Les malheurs de Deburau sont ceux de Pierrot et inversement. Par exemple, lorsque Deburau tue accidentellement un homme qui l'insulte dans la rue, le paillasse serait en train de monter *Pierrot assassin*. Cet événement tragique, par la tribune qu'il crée, amène toute une foule de célébrités au théâtre. Aussi, alors qu'il joue *Les Épreuves*, Deburau se blesse en chutant dans une trappe. Bien que blessé, le comédien décide de poursuivre la représentation. George Sand, qui assistait alors régulièrement aux représentations des Funambules, écrit dans *Le Constitutionnel* au sujet de cet accident : « La souffrance se lisait à travers son masque de farine et les généreux enfants du faubourg le supplièrent d'une voix attendrie de ne pas se sacrifier à leurs plaisirs[116].» Cet épisode condense la malédiction clownesque : cependant qu'il souffre, le clown poursuit son numéro devant les spectateurs, il continue de « se sacrifier à leurs plaisirs ». Le malheur du comédien devient spectacle, visible sur son visage par l'auditoire. Si l'on en croit la critique, il en va de même lors de sa

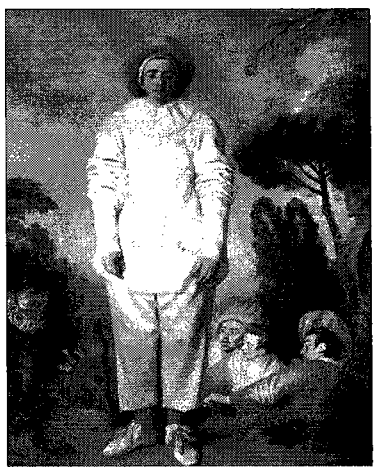
[116] G. Sand, citée par T. Rémy, *Jean-Gaspard Deburau*, p. 193.

dernière représentation, *Les Noces de Pierrot*, à la fin de laquelle Deburau tient un bouquet de fleurs et pleure réellement, applaudi par la foule. Le paillasse célèbre décède quelques jours plus tard. La version que donne Champfleury de cette fin de carrière est beaucoup plus littéraire :

> La toile se leva avec lenteur. Debureau parut dans son costume de blanc fiancé, un bouquet à la boutonnière, une jolie fille sous le bras. Il est impossible de rendre l'enthousiasme de la salle; c'était de la frénésie [...]. Debureau mit simplement la main sur le cœur, au-dessous de son bouquet de fiancé. Une larme coula sur la farine de son visage [...]. C'était son bouquet d'épousailles avec la mort[117].

La mort de Deburau marque un pivot dans l'imaginaire français. La larme versée sur la scène devient célèbre, elle est commentée par la critique comme la première et véritable larme d'un clown, celle qui donnera toute une descendance de clowns tristes.

S'inscrit dans cette foulée l'attrait pour Watteau, dont l'art s'inspire en grande partie de la *Commedia dell'arte*. Peint aux environs de 1718, le *Gilles* en vient à être considéré peu à peu comme un martyr par la critique du XIX^{e} siècle, tel que l'a étudié Louisa E. Jones dans *Pierrot-Watteau.*



Watteau, *Pierrot* (dit autrefois *Gilles*), 1718-1719, Musée du Louvre, Paris

[117] Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, p. 12-13.

L'interprétation du tableau un siècle après sa réalisation consolide l'idée d'un attristement du clown dans l'imaginaire français. Elle révèle toute l'ambiguïté de la figure clownesque qui, annoncée pour faire rire, exprime une détresse et une mélancolie derrière sa surcharge de gaieté. Jules Michelet interprète ainsi le tableau en 1863 :

> Au dernier triomphe, écrasé de succès, de cris et de fleurs, revenu devant le public, humble et la tête basse, le pauvre Pierrot un moment a oublié la salle; en pleine foule, il rêve (combien de choses! la vie dans un éclair), il rêve, il est comme abîmé... *Morituri te saluant.* Salut, peuple, je vais mourir[118].

Artiste applaudi, le clown se présente plutôt, selon le commentaire du critique, comme un être meurtri et dégradé. Cette interprétation de Michelet rappelle celle de Champfleury au sujet de Deburau : un Pierrot triste, immobile sur scène comme au bord de la tombe, près de basculer dans la mort.

Les Goncourt, dans *l'Art du XVIII siècle*, attribuent à l'art de Watteau une grâce posthume. S'ils ne s'arrêtent pas spécifiquement au *Gilles*, leurs remarques sur le monde de Watteau sont révélatrices. Sous leur plume admiratrice, les scènes du peintre deviennent « le roman du corps et de la tête apaisés, pacifiés, ressuscités, bienheureux[119] ». En réhabilitant le modernisme de Watteau, les frères Goncourt n'échappent pas au spleen de ses toiles, qui représentent pour eux « l'amour poétique, l'amour qui songe et qui pense, l'amour moderne, avec ses aspirations et sa couronne de mélancolie[120] ». Ces commentaires, semble-t-il, pourraient tout aussi bien s'appliquer au *Gilles*. Calme et songeur, le Pierrot a lui aussi, dans ce portrait, quelque chose de *l'autre monde*, un corps et une tête « ressuscités ». Avec sa casaque immaculée et son chapeau en forme d'auréole, Pierrot ressemble à un ange. Mais il se dresse sur fond d'ombre, et

---

[118] J. Michelet, cité par Francis Haskell, « The Sad Clown : some notes on a 19th century myth », p. 5.
[119] E. et J. de Goncourt, cités par Louisa E. Jones, *Pierrot-Watteau, a Nineteenth Century Myth*, p. 40.
[120] *Ibid.*, p. 40.

ce qu'il expose là est peut-être en fait son paradoxe, la « couronne de mélancolie » qu'il porte – est-ce une couronne de martyre? – qui est le symbole réversible de son malheur et de sa gloire. La même année, rendant compte de l'Exposition du boulevard des Italiens dans le journal *Le Temps*, les Goncourt dépeignent cette fois explicitement le *Gilles* comme une véritable épiphanie : « une ironie et un lazzi semblent voltiger sur ses lèvres et le chatouiller. Ce Gilles est vivant. C'est véritablement le miracle de la présence réelle. L'homme même semble là[121]. »

Les représentations de la figure clownesque en martyr vont plus loin. Les apparitions du clown deviennent un véritable *Ecce Homo*. C'est ce que nous retrouvons en embryon dans les commentaires de Champfleury et de Michelet, exposant tous deux un Pierrot debout, pâle et abattu devant la foule. Souffrant, marginal, condamné aux affres de l'humiliation, le clown apparaît comme le christ aux outrages. « Et c'est toujours la même sempiternelle histoire : adoration, dévouement, crucifixion. "Crucifixion en rose", bien entendu[122]», écrit encore une fois Henry Miller.

Dans leur roman *Manette Salomon*, les Goncourt mettent en scène cette transposition avec ironie. Au vingt-cinquième chapitre, Anatole Bazoche, personnage en soi clownesque, s'efforce de peindre un portrait messianique qu'il intitulerait *Le Christ humanitaire*. Se remémorant alors l'art de Deburau et les affinités qu'il ressent à son endroit, le peintre transforme sa figure christique en Pierrot, sorte d'emblème artistique. « Il était poursuivi par la figure du Pierrot. Il revoyait sa spirituelle tête, ses grimaces blanches sous le serre-tête noir, son costume de clair de lune, ses bras flottant dans ses

---

[121] Document inédit rapporté par Dominique Pety dans « Un inédit des Goncourt : le compte rendu de l'Exposition du boulevard des Italiens de 1860 », p. 247.
[122] Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle*, p. 115.

manches; et il songeait qu'il y avait là une mine charmant de dessins[123]. » Anatole, qui n'arrivait pas à terminer sa toile christique, trouve dans cette figure la solution. Il se remet à peindre « jusqu'à ce qu'il eût fait sortir du corps divin un grand Pierrot[124] ». Dans une analyse de ce passage clé, Maxime Prévost remarque que le « Pierrot, et de manière générale le clown, s'est progressivement imposé comme un double symbolique du Christ, mais un double représentant avec plus de justesse le peuple dont il se veut en quelque sorte le porte-parole artistique[125]». C'est ce que nous retrouvons très fortement chez Hugo, qui fait de ses personnages clownesques – Gavroche et plus tard Gwynplaine – des ambassadeurs du peuple, des prophètes farces, venus annoncer, le sourire aux lèvres, la misère populaire. « Contrairement au Christ, dont la dignité exclut le rire, ces personnages sont des hommes qui rient. Des martyres qui rient. Des christs qui rient[126]», note encore une fois Prévost. Ceci est le double apanage des clowns : ils connaissent un rapport privilégié avec le divin[127], gardent « un Christ comme dessous[128] », et en même temps peuvent tourner en dérision leurs envolées, trouver dans le rire leur salut ici-bas.

Morts sur la scène : la chute en spectacle

Un dernier aspect de la rencontre entre la figure clownesque et le mythe de l'artiste maudit nous intéresse ici : en tant que figure de spectacle, le clown non seulement incarne, mais magnifie la malédiction. La chute du personnage, comme son

[123] E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 105.
[124] *Ibid.*, p. 106.
[125] M. Prévost, « Le Christ qui rit : la "blague" du messianisme pictural dans *Manette Salomon* des frères Goncourt », p. 50.
[126] *Ibid.*, p. 48.
[127] Notons que dans l'Histoire, le clown côtoie de près ses représentants : le diablotin dans les *Mystères* du Moyen-Âge, le bouffon à la Cour du roi.
[128] E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 106.

envolée, se fait sur scène. Que ce soit dans la fulgurance (Gavroche sur la barricade, Nello sur le tremplin, Kenwell sur l'arène) ou dans la déchéance graduelle (Cox et Kenwell au fil du roman), l'affaissement du clown est donné à voir sur le mode d'une représentation circassienne.

Prenons l'exemple de Gavroche. Sa chute fulgurante fait penser à celle du personnage baudelairien dans « Une Mort héroïque ». Fancioulle, bouffon de Cour, est condamné à mort pour avoir conspiré contre le prince. Sa Majesté, qui prépare une vengeance raffinée, lui offre la vie sauve s'il joue ses meilleures pantomimes devant les autres condamnés. Alors le bouffon donne à voir la grandeur de son art, il « introduisait, par je ne sais quelle grâce spéciale, le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries[129]. » Fancioulle atteint le paroxysme de son art clownesque, s'élève au-delà des capacités humaines. Comme Gavroche, il semble à priori invulnérable, porteur d'une « indestructible auréole autour de la tête » « où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre[130]. » Le temps d'un numéro, le personnage baudelairien se hisse au-dessus de la mort:

> Fancioulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction[131].

Fancioulle exerce, comme Gavroche, une pantomime « au bord de la tombe ». Il trouve lui aussi son salut dans la gaieté, qui édifie un monde à la frontière du tombeau. Mais réussit-il vraiment à « voiler les terreurs du gouffre »? N'y a-t-il pas plutôt là un « étrange amalgame » de grandeur et de condamnation? Son envol glorieux sera pour lui

---

[129] Baudelaire, « Une Mort héroïque », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 321.
[130] *Ibid.*, p. 321.
[131] *Ibid.*, p. 321.

aussi éphémère. Fancioulle chute alors qu'il semble plus grand que jamais, « dans un de ses meilleurs moments[132] ». Victime, tel le gamin de Paris, d'une autorité extérieure, le bouffon est tué. En un coup de sifflet, comme en un coup de fusil, l'autorité met fin à la grandeur clownesque. Le clown est interrompu dans son envol et ramené cruellement au sol :

> Fancioulle, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches[133].

Le clown retourne au monde d'en bas après un triomphe dans le ciel artistique. Sa sentence, comme sa montée, se fait sur les planches, visible, spectaculaire. Comme nous l'avons vu avec Cox et le vieux saltimbanque, le clown vit sa malédiction sur scène. Ainsi, bien qu'il redevienne matière, qu'il reprenne sa lourdeur et sa fragilité, le personnage se situe toujours sur la frontière ambiguë du réel et de l'imaginaire. Restant dans la sphère de la représentation circassienne jusqu'à la fin, même sa mort n'est pas tout à fait réelle.

C'est que la chute fait foncièrement partie du numéro clownesque, elle en est la fin assurée. De fait, dans la tradition, le rôle du clown est de culbuter, de montrer l'échec de son envolée. Du cavalier balourd d'Astley à l'Auguste niais, le clown est celui qui échoue dans l'exercice de ses prouesses. La culbute est inhérente à son jeu, à son spectacle, à sa fonction. En ce sens, le clown se dissocie du simple acrobate.

Métaphoriquement, dans la plupart des cultures occidentales, l'acrobate suggérerait, par ses contorsions et ses déséquilibres maîtrisés, un renversement de l'ordre établi, des positions habituelles, des conventions sociales. Comme le souligne

---

[132] *Ibid.*, p. 322.
[133] *Ibid.*, p. 322.

l'historien du cirque Pascal Jacob, « [l]'acrobate apparaît comme l'emblème vivant d'un équilibre critique fondé sur le non-conformisme, l'irrégularité des postures, et la dynamique de son propre corps[134]. » Ses poses acrobatiques multiplieraient les exemples d'instabilités transcendées et vaincues. Pour sa part, le clown a plutôt le rôle de rabattre ses performances, de transcender vers le bas. S'il renverse lui aussi l'ordre des choses par ses performances acrobatiques, par son rire et sa liberté, son numéro tourne irrémédiablement en culbute ratée. Le clown n'affiche dès lors qu'une victoire temporaire. Il est en quelque sorte l'acrobate qui s'efforce vainement, ne s'élève que pour vivre l'échec.

Le clown incarne donc à la fois les aspirations les plus hautes et les défaites les plus humiliantes. Ses numéros ne misent pas tant sur l'aboutissement de ses actions que sur la possibilité de leur échec. Ainsi, ses *entrées* sont autant de *sorties* clownesques. De passage dans le cirque, il laisse derrière lui un monde inachevé et inachevable, ouvert à de nouvelles tentatives, à de nouveaux rêveurs. Dans sa dégringolade, le clown rencontre le roman. Car n'est-ce pas justement un des rôles principaux du roman de montrer l'échec de ses ambitions, l'impossible adhésion entre fiction et réalité?

Parce qu'il emprunte, nous l'avons vu, une voie marginale, mais surtout parce qu'il n'atteindra jamais ce qu'il vise, que ce qu'il vise ne concordera jamais avec ce qu'il est, le personnage clownesque est infiniment romanesque. Par son rire, par sa chute, il déploie la distance entre la réalité et ses rêves, ce qui constitue l'espace du roman selon Isabelle Daunais : « Le roman est tout autant un lieu pour *élaborer* des fictions qu'un lieu pour les confronter à la réalité, un lieu pour les construire qu'un lieu

---

[134] Pascal Jacob, *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, p. 56.

pour les défaire[135]. » Tour à tour fabulateur et raté, rêveur et condamné, le personnage clownesque éprouve l'écart insoluble qui sépare la réalité de ses lancées. Là où l'acrobate et la ballerine, dans leur grâce parfaite, n'ont pas ce ressort romanesque, le clown, lui, par son ratage, par son rire qu'il déploie sur le monde comme sur lui-même, met ses propres fictions à distance et, se faisant, les laisse entrer dans le roman.

[135] I. Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, p. 126.

Conclusion

L'échec du clown ou la réussite du roman

Voilà donc le marginal contraint à une seconde expulsion, limité par le temps que lui impartit le roman. La chute, nous l'avons vu, rappelle dans une certaine mesure à l'ordre humain, extrait le clown de *l'autre monde* pour le faire exister selon les lois de la vie ici-bas. Comme si, au moment de sonner le glas, le roman captait le personnage, usait de sa force attractive pour l'assiéger dans sa prose. Mais nous avons aussi observé que la chute opérait un retour du clown dans *l'autre monde.* Que le personnage, demeuré tout au long du roman à la frontière d'une sphère parallèle, basculait définitivement dans cet ailleurs; que sa chute, comme l'intégral de son numéro, répondait à ses pouvoirs clownesques plutôt qu'aux lois du monde banal. La chute clownesque est-elle un retour du clown dans *l'autre monde* ou son éviction, par le roman, de *l'autre monde*? Ces deux ouvertures de la chute clownesque se contredisent-elles? S'excluent-elles l'une l'autre?

Il s'agit plutôt de deux variantes d'une même sortie du roman, une sortie par le bas. C'est du moins ce que nous étudierons pour cette conclusion, en nous arrêtant à ce nœud ambigu et fascinant que propose la chute clownesque, nœud qui, selon chaque cas, se dénouera différemment. Car la chute constitue un point de jonction où nous retrouvons dans les romans étudiés des cas de figures différents. Tout se passe comme si le clown se retrouvait, au moment de faillir, sur la frontière exacte qui sépare le roman du monde proprement clownesque. Au-delà de la chute brute et physique, il est possible d'observer, dans les derniers moments du personnage, une sortie d'un côté ou de l'autre : une prise de lucidité partielle, une ouverture sur une vie normale, une sortie de scène ironique; une mythification, une chute totalisante et unifiante.

Revenons à Gavroche. Le gamin, qui insère le non-sérieux en pleine révolution romantique, semble à priori capté par le roman qui le ramène à ses règles. Ainsi que l'écrit Pierre Laforgue : « Concrètement, Hugo peut se payer le luxe d'un Gavroche, mais il devra le mettre à mort[136] ». La sentence rendue au « drôle » n'est pourtant pas une simple élimination. Sa mort spectaculaire, se produisant, comme pour le bouffon baudelairien, dans la grandeur artistique, est plutôt de l'ordre de l'encensement. Gavroche, qui apparaissait épisodiquement dans le roman, vient ici disparaître *pour toujours*. C'est-à-dire qu'en sortant de la diégèse, le gamin trouve l'immortalité. Le temps de la disparition est bien supérieur à celui qu'a pris le petit corps à s'affaisser sur le sol. Cette « mort héroïque », plus que tout autre moment, cristallise le personnage. La chute prend de l'expansion, se remplit d'elle-même et fait exister le clown plus que

[136] P. Laforge, *Gavroche. Études sur les Misérables*, p. 44.

jamais, à jamais. Non pas parce qu'il gagne en qualités humaines, mais au contraire, parce qu'il prend une épaisseur mythique[137].

Hanna Arendt écrit : « L'homme qui ne survit pas à son acte suprême est le seul qui demeure le maître incontestable de son identité et de sa grandeur possible, parce qu'en entrant dans la mort il se retire des possibles conséquences et continuations de ce qu'il a commencé[138] ». Si au sens propre, Gavroche échoue dans son entreprise, cependant il meurt en pleine action héroïque, saisi dans son élan révolutionnaire. Il disparaît jeune et volontaire, dans l'effort et l'action louables, et non pas dans un moment banal ou à bout de souffle. Certains sont victimes d'un temps long (Cox, le vieux saltimbanque); Gavroche, pourrait-on dire, est victime d'un temps trop court, mais cette brièveté sert sa « grandeur possible » : le mythe. Dans cet ordre d'idées, Pierre Laforgue écrit : « La mort permet de mettre fin au vivant scandale qu'[il] étai[t], mais [le] fait accéder, en contre-partie, à l'éternité du mythe. C'est le moyen le plus sûr pour [lui] conserver grâce et innocence : en grandissant [...] Gavroche échouerait probablement au bagne[139]. »

Il semble pourtant impossible que Gavroche subisse un tel sort. Le clown ne touche pas assez au réel pour avancer ainsi dans la durée, il n'habite pas suffisamment le roman pour être soumis au temps des hommes et en devenir victime. Cette induction sur l'avenir du va-nu-pieds ne fait que mettre en évidence son immortalité : Gavroche ne peut vieillir, il représente le gamin de Paris. Tout au long du roman, il conjugue « deux étincelles, Paris, l'enfance » et devient le symbole de la misère, de sa contestation, de

[137] En ce sens, Gavroche a plus de chance que Cambronne qui, à Waterloo, a survécu à son acte carnavalesque. Au « titan, Cambronne » ne manque que la mort épique : « Dire ce mot, et mourir ensuite. Quoi de plus grand! Car c'est mourir que de vouloir, et ce n'est pas la faute de cet homme, si, mitraillé, il a survécu. » (*MI*, 451)

[138] H. Arendt, citée par I. Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, p. 207.

[139] P. Laforgue, *Gavroche. Études sur les Misérables*, p. 80.

son dépassement. Par sa simple présence, il rend possible et visible cet ailleurs intangible.

Une porte de sortie s'ouvre sur la barricade, comme pour offrir au gamin une mort épique, mais à la mesure de l'homme. Gavroche retourne alors là d'où il est venu. Dans une sorte de complétude, de résolution parfaite, sa chute le laisse intact : il conserve « grâce et innocence », qu'il avait au départ. Son passage n'aura pas été une avancée dans le temps, une série de transformations physiques ou psychologiques pour en arriver, à l'autre bout du roman, *changé*. Entre le Gavroche du début et celui de la fin, nous assistons à une répétition, en différents tableaux, d'une même figure[140]. Le gamin réapparaît chaque fois avec le même souffle, la même générosité, la même insolence. Bien qu'il déploie des qualités infiniment romanesques, qu'il introduise le dialogue, le rire, l'ambiguïté, Gavroche demeure l'un de ces personnages hugoliens, qui « plutôt que des personnages en chair et en os », résume le romancier Mario Vargas Llosa dans son essai récent sur *Les Misérables*, « sont des héros au sens homérique, des demi-dieux qui transcendent les limites humaines et, par leurs prouesses physiques ou morales, par leur conduite rectiligne – généreuse ou féroce – se rapprochent des dieux ou des démons[141]. » Gavroche répond ainsi à l'affirmative à la question que nous posions au premier chapitre, à savoir que le personnage clownesque semble plus près de la rive mythique – ailleurs générique des *Misérables*. Lors de sa chute édifiante, le clown retrouverait donc, dans une plénitude romantique, son autre monde.

---

[140]Cette figure, de l'ordre du mythe, continue d'exister après la mort sur la barricade, ce que laisse croire le chapitre suivant, « Comment de frère on devient père » (*M2*, 599). Le gamin de Paris donne le relais aux deux enfants (ses frères) abandonnés qu'il avait recueillis, logés et nourris. Comme dans la scène du boulanger (*M2*, 275-276), l'aîné offre ici la grosse part de pain à son cadet affamé et lui dit : « Colle-toi ça dans le fusil » (*M2*, 608), reprenant la formule argotique de Gavroche.

[141] M. Vargas Llosa, *La Tentation de l'impossible. Victor Hugo et* Les Misérables, p. 79.

Les frères Zemganno, tout aussi arrachés au monde au fil du roman, sont les seuls à survivre à leur chute. Comme ils ne meurent pas dans leur accident, que le roman se poursuit après et avec eux, une sorte de retour sur leur ratage s'opère. L'aîné culpabilise sur le sort de son jeune frère et remet en question la démesure de son rêve.

> « Est-ce assez bête!... quoi, n'étions-nous pas gentiment comme nous étions… pourquoi avoir voulu autre chose… la belle nécessité, je vous le demande un peu, qu'il soit dit qu'un saut que les autres n'avaient pas fait… nous l'ayons fait, nous! », se questionne Gianni. (*FZ*, 397)

Gianni vient ici déconstruire ses ambitions passées. Réfléchissant en solitaire, lourd de culpabilité, l'acrobate retrouve sa lucidité. Non seulement il subit son échec, mais il prend visiblement conscience de son désir illusoire. Bientôt les fictions construites au fil du roman se débilitent, et laissent place à la réalité des limites humaines.

> Insensiblement et graduellement en l'esprit des deux frères se faisait ce travail noir, s'accomplissant secrètement dans un travail autour d'une maladie mortelle, et que ni le mourant, ni l'être vivant à côté de lui n'ont voulu croire mortelle dans le principe, et qui, avec ce que chaque semaine apporte de troublant, avec ce que les figures des gens donnent à lire, avec ce que les sous-entendus des médecins laissent deviner, avec ce que les songeries des heures d'ombres et les ruminements de l'insomnie rappellent, avec tout ce qui parle aux alarmes, tout ce qui instruit les ignorances, tout ce qui murmure dans la chambre silencieuse : la mort! la mort! la mort! transforme petit à petit, par une lente série de cruelles acquisitions et de suggestions démoralisantes, l'inquiétude vague et passagère de la première heure, en la certitude pour l'un qu'il va mourir, pour l'autre qu'il va voir mourir. (*FZ*, 404)

Contrairement à Gavroche, qui intègre une durée mythique, les Zemganno sont confrontés à la durée romanesque. Nous ne sommes désormais plus dans ce que nous avions nommé au deuxième chapitre une esthétisation constante du travail. Nous assistons à un retour des limites chronotopiques, et non seulement à un retour – c'est là la différence des *Frères Zemganno* –, mais à une prise de conscience de ses limites.

> Nello ne se servit plus jamais du présent. Il ne dit plus jamais : « Je fais cela comme cela… j'arrive à la chose ainsi… je prépare la

> machinette de cette manière, mais il dit : *Je faisais cela comme cela... J'arrivais à la chose ainsi... Je préparais la machinette de cette manière...* » Et ce cruel imparfait, revenant dans chacune de ses phrases, semblait dans sa bouche comme la froide reconnaissance de la mort du clown, et en quelque sorte de son billet d'enterrement. (*FZ*, 406)

Les Zemganno s'inscrivent douloureusement dans la durée. Il existe maintenant un *avant* et un *après* la chute, deux moments à l'avenir distinct dans l'imaginaire des acrobates : l'un promettait la gloire, l'autre annonce la mort. Ainsi, leur malédiction se lit davantage dans la continuation que dans l'accident lui-même, alors que les deux frères vivent « ce travail noir » du désenchantement, qu'ils voient poindre la « vérité romanesque », pour reprendre l'expression de René Girard. La conclusion du roman opère, selon l'analyse girardienne, une conversion, un gain de lucidité où les personnages « *contredisent nettement leurs anciennes idées*[142] ». Nello, « sur sa douce figure qui avait désappris le sourire » (*FZ*, 406) donne à lire l'assombrissement qui s'opère en lui, « ce quelque chose d'agacé et de contradicteur dans l'esprit. » (*FZ*, 406) Dans sa prise de conscience posthume, Gianni se voit, mais d'un regard saumâtre, « un regard qui envelopp[e] toutes les choses de son métier et leur dit adieu dans un renoncement suprême » (*FZ*, 408). Ainsi déclare-t-il à son jeune frère : « Enfant, embrasse-moi..., les frères Zemganno sont morts... » (*FZ*, 408)

Même s'ils constatent leur fatalité, les deux clowns n'intègrent pas pour autant le monde. Ils demeurent jusqu'à la fin isolés, à l'intérieur de leur duo fusionnel, à regretter le cirque. Le roman les a peut-être sortis de leur rêve, mais il ne les a pas tout à fait extraits de leur univers marginal. Comme pris sur la frontière entre une vie fatalement humaine et le cirque – seul monde qu'ils connaissent, mais qu'ils ne peuvent plus habiter

---

[142] R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 329.

entièrement –, les deux acrobates sortent drôlement du roman. Et l'histoire se termine sur cette fin ironique. Les Zemganno, rêveurs de grands sauts depuis leur naissance finissent, à l'autre bout du roman, sur leur derrière. « [I]l n'y a plus ici que deux racleurs de violon… et qui maintenant en joueront… le derrière sur des chaises. » (*FZ*, 408).

Le vieux Cox se retrouve aussi victime de l'ironie romanesque. Jusqu'à la fin, il conserve sa naïveté. Alors qu'il s'atrophie, que sa vieillesse l'éloigne de l'arène, Cox entretient l'espoir d'une seconde vie. Le soir de l'inauguration du nouveau cirque Elton, le clown se plaît à croire à un retour glorieux sur cette piste inédite :

> Il y avait quelqu'un d'heureux, sans compter Elton, parmi les braves gens qui composaient l'*Elton Circus* : c'était le pauvre vieux Cox. M. Cox touchait à la réalisation de ses rêves, à ce jour béni que lui avait promis autrefois sir Francis où, habillé de soie de la tête aux pieds, avec un costume tout neuf, lui, maître Cox, ferait des tours dans un monument de pierre. Et Cox, avec une admiration profonde, se rappelait maintenant des paroles de sir Elton qui, autrefois, lui paraissaient incroyables. Quel homme que cet Elton! Il avait fait jaillir un cirque du pavé même de Paris. Et quel cirque! Le pauvre Cox en était ébloui. […] C'était de la féerie. Qu'il y avait loin du temps où lui, Cox, après avoir été un des rois de la mode, s'était vu tomber dans les *music halls* de Lambeth, presque aussi sordides que ceux de White Chapel! Cox allait reparaître enfin dans un cirque somptueux, digne de lui, de sa vieille renommée. Quelle joie! (*T17*, 235)

Mais Cox, « le pauvre », ne réussira jamais à retourner sur la piste. C'est seulement dans les fictions qu'il se raconte qu'il « touch[e] à la réalisation de ses rêves ». Alors que la troupe se prépare et que la foule s'amasse à la porte, « le pauvre Cox se fai[t] porter, mourant, dans les coulisses du cirque. » (*T17*, 237) Lui qui croyait, par un tour de magie de sir Elton, connaître un retour glorieux à sa vie *avant le roman*, ne vivra qu'une sortie de son monde clownesque.

Le vieux Cox est-il conscient de sa fin de parcours? Se voit-il ? À peu près. On le trouve parfois triste, abattu, affolé. Le plus souvent, sa fierté laisse place à la

résignation : « Un éclair d'orgueil furtif passait alors dans les yeux fatigués du pauvre vieillard, et il redressait de son mieux sa petite taille cassée, mais il se sentait *s'en aller*, comme il disait. » (*T17*, 235) Ou encore : « Je suis entêté, je vivrai jusque-là », (*T17*, 236) se répète-t-il avant l'inauguration. Puis il admet : « mais le cirque de pierre sera inauguré sans moi. Mon bel habit de soie, l'habit que sir Elton me promettait, je ne le mettrai pas » (*T17*, 237). Si le clown semble reconnaître son affaissement dans ses quelques moments de lucidité, son rêve de gloire prend cependant toujours le dessus. Allongé sur un matelas à l'écart, à entendre depuis son lit de mort les applaudissements et les échos du spectacle se déroulant, il continue de rêver. Il continue de croire que les généreux bouquets de fleurs amenés en coulisses sont bien pour lui et que le fameux costume de soie, finalement offert par Elton comme un cadeau d'adieu, le ramènera à la vie. « Je le mettrai bientôt... bientôt... » (*T17*, 239), dit le moribond en caressant pathétiquement l'habit fastueux, traduisant dans ces dernières paroles sa lutte contre le temps. « Pauvre homme! fit le médecin lorsque le vieillard fut *hors du cirque*, c'est le dernier jouet. Dans trois jours, tout sera dit; mais il aura eu du moins une soirée de joie! » [Nous soulignons] (*T17*, 239) La vie du vieux clown dans le roman se termine avec cette déclaration désolée du médecin. La mort réelle, ironiquement, ne sera pas mentionnée. Le vieux Cox agonise tout au long du roman, laisse poindre à chaque apparition sa mort prochaine, mais elle n'advient jamais concrètement. Et si cette mort *ouverte* peut sembler une victoire du clown, sa survivance, elle semble plutôt répondre au pouvoir ironique du roman qui évince son personnage. Aucun moment clé ne se grave dans les mémoires et n'immortalise le clown. Le médecin prévoit sa mort pour dans trois jours, mais le roman n'y reviendra pas. Il se détourne au dernier moment et regarde ailleurs.

Comble de l'ironie : après Cox meurt spectaculairement Kenwell sur la piste du nouveau cirque Elton. Dans son numéro d'équilibre, le clown s'éternise sur l'arène comme pour cristalliser sa mort. « [Kenwell] ressemblait à une statue de bronze renversée et plantée dans le sol. Le temps s'écoulait.» (*T17*, 240) Le clown suicidaire semble ici vouloir immortaliser sur scène, dans un dernier numéro, son « âme abreuvée de dégoût, rassasiée de vivre, lasse et broyée. » (*T17*, 239) Il tente d'inscrire son numéro fatal dans une durée plus vaste, souhaitant qu'on « parl[e] demain de cette soirée dans tout Paris » (*T17*, 238). Mais, malheureusement pour Kenwell aussi, l'ironie se poursuit, alors que personne ne parle de sa mort. Lauriane, la jeune écuyère aimée secrètement par Kenwell, ne saura rien de son sort. Même lorsqu'une amie de la troupe vient lui apporter à son chevet les dernières nouvelles, cette fatalité n'est pas signalée. Et la narration précise que Martial, son mari, « ignorait le drame qui avait terminé l'existence de Kenwell et achevé, par un dernier lazzi, cette sorte de farce funèbre. » (*T17*, 241)

À priori évincé des mémoires, le clown trouve tout de même un écho à la fin du roman. Martial, sorte de double civil de Kenwell au fil du récit (amoureux de l'écuyère, victime d'un adultère, enclin à la folie), entreprend une course folle vers la mort. Aliéné par l'adultère de sa femme Lauriane, il en vient à trouver un contentement dans une idée suicidaire et meurtrière : conducteur du train qui compte l'amant comme passager, il entraîne la locomotive à toute allure. « Martial, immobile, les yeux fixes, le bras droit sur le paravent souriait, d'un sourire étrange, à quelque vision funèbre. » (*T17*, 258) L'étrangeté et la placidité du conducteur font ici résonner le rire macabre de Kenwell. Son immobilisme vertical est lui aussi comparé à une statue : « Martial, qui ne bougeait pas et qui se dressait, comme changé en statue, dans cette colonne d'air et dans ce brasier. » (*T17*, 258) Dans un bref instant de compassion, Martial décidera d'épargner

les passagers et de sauter, seul, sur les rails. Si cette fin peut se lire comme un prolongement de Kenwell dans le roman, une survivance de l'homme derrière le personnage, elle peut aussi s'interpréter, comme celle de Cox, avec ironie. Le double meurt à son tour, dans un prolongement avorté[143]. Mais plus encore, le double civil *réussit mieux* sa mort que le clown : c'est avec lui que se termine le roman, et son accident tragique attire l'attention et les regrets de l'écuyère.

Pour un monde clownesque

Ces sorties clownesques donnent à voir, dans la majorité des cas, un personnage soumis aux lois du roman, manipulé par lui, victime de l'ironie qu'il laisse poindre au dernier moment. Gavroche est peut-être le seul à réussir sa sortie, en survivant par la voie du mythe. En général, le roman gagne sur le clown, interrompt son jeu pour le confronter à l'espace et, surtout, au temps. Il maîtrise sa chute. La chute est le propre du clown lorsqu'elle se trouve à l'intérieur de son numéro; mais lorsque l'histoire continue sans lui, regarde ailleurs, elle passe alors entre les mains du roman. Et reprenant les ficelles du pantin, le roman se dirige vers les terrains réalistes. Aussi exemplaire que soit la chute de Gavroche, celui qui détient l'habileté d'un singe, la puissance d'Antée et la légèreté d'un feu-follet meurt par une balle d'un simple gendarme. Dotés d'une grâce hors du commun, créant dans leur pantomime un monde shakespearien, les Zemganno, quant à eux, finissent blessés, l'un en béquilles, l'autre rempli de remords. Kenwell,

[143] Il est intéressant d'observer que l'entrée de Kenwell dans le roman, comme celle de Cox d'ailleurs, est en soi une *réapparition*. Pour les deux clowns, réputés dans le passé (selon ce que le roman laisse entendre), la création du cirque Elton constitue une seconde chance. Mais comme destinés à retourner dans l'ombre, les deux clowns chuteront de nouveau.

l'étrange clown, rieur macabre et fantomatique, meurt d'apoplexie, selon la déclaration du médecin. Cox, rêvant du costume de scène assez brillant pour le ramener à la vie, est reconduit en civière chez lui.

Il est temps de revenir à la question plus large que nous avons soulevée à la fin du deuxième chapitre, à savoir si l'on peut considérer le personnage clownesque comme le fil conducteur entre ce que Kundera a nommé la première mi-temps et la deuxième mi-temps du roman. Nous avions convenu qu'il fallait, avant de pouvoir sonder cette hypothèse, observer le sort des clowns dans le roman, soit leur chute, ce que nous avons fait depuis.

Le personnage clownesque a le potentiel de dérégler la machine réaliste, d'insérer un passage entre le réalisme et l'irréalisme, entre le sérieux et le rire, mais ce passage, du moins dans les romans étudiés, demeure étroit. Il n'est certes pas celui de Pantagruel, de Don Quichotte, de Francion ou, de l'autre côté du XIX^{e} siècle, de Mangeclous, d'Oscar au tambour, du patriarche de Garcia Marquez. C'est que le clown du XIX^{e} siècle n'évolue pas parmi le jeu libre, dans une œuvre intrinsèquement comique et rieuse. Plutôt que de prendre de l'expansion dans un espace qui lui sied bien, le personnage clownesque apparaît comme un parasite, un intrus, qui est appelé à disparaître. Il trouve mal sa place et le roman lui montre la voie de la sortie.

C'est que le clown semble plus petit que le roman, dépassé par lui, et non pas un univers à lui seul. On voudrait voir le personnage – son rire, son monde – l'emporter : Gavroche pirouetter et éviter les balles jusqu'à ce que la mitraille, épuisée, quémande une intermission; le vieux Cox, enfiler son costume de soie magique et déjouer la mort jusqu'à être quatre fois centenaire. Ou l'on souhaiterait voir le roman rire pleinement du clown : Kenwell perdre l'équilibre juste avant l'apoplexie, et garder comme séquelle de

son numéro suicidaire une tête toute gonflée et rouge; les frères Zemganno devenir partiellement amnésiques après leur accident et retenter le grand saut. Bref, on voudrait que le romancier ne se soucie que de répandre le monde truculent du clown dans sa prose, que ce soit à travers son rire ou celui de son personnage. De là l'admiration de Kundera pour les romanciers de la première mi-temps : « Écrire sans fabriquer un suspense, sans construire une histoire et simuler sa vraisemblance, écrire sans décrire une époque, un milieu, une ville; abandonner tout cela et n'être au contact que de l'essentiel[144] ».

Mais le roman du XIX^e^, soucieux d'une œuvre totalisante, englobant le monde, ne peut laisser gagner l'univers du clown. Les romans étudiés ici s'intéressent davantage au clown comme personnage dans le monde et face au monde – le Paris du début du XIX^e^ siècle, l'univers du cirque français et ses influences anglaises – qu'au monde à l'intérieur du personnage. Il n'y pas là un monde, il y a là le monde[145]. Et dans cet effort de créer l'illusion du réel, de se tourner vers une réalité latente plutôt que vers un monde autotélique, le rire a certes changé. Zola écrit : « Nous en sommes à l'âge des chemins de fer et des comédies haletantes, où le rire n'est souvent qu'une grimace d'angoisse, à l'âge du télégraphe électrique et des œuvres extrêmes, d'une réalité exacte et triste[146]. » Désormais, le rire est teintée d'une profondeur tragique, d'une « noirceur essentielle[147] » dira Maxime Prévost au sujet de Hugo, qui assombrit, certes, le monde clownesque. Malgré cette victoire du tragique sur le rire, du réel sur les possibles envolées, le

---

[144] M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 192.
[145] Julien Gracq, s'intéressant largement aux œuvres du XIX^e^ siècle dans ses réflexions sur l'art romanesque, traduit ici cette idée : « C'est pourquoi il n'y a pas de monde de Stendhal au sens où on parle d'un monde de Dostoïevski ou de Kafka : il y a le monde. [...] un monde non transfiguré, mais simplement repassionné ». J. Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 586.
[146] É. Zola, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, p. 58.
[147] M. Prévost, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, p. 335.

personnage clownesque continue d'occuper une place positive dans l'histoire. Bien qu'il l'expulse, le roman du XIX^{e} siècle est sans doute celui qui s'est le plus attaché à cette figure féconde, l'a multipliée et fait se relever d'une oeuvre à une autre. Avec lui s'est érigée la nef du cirque.

Si le roman lui confère une part d'ombre, le clown vient en échange éclairer, en éclipse, la réalité « exacte et triste ». Dans ce rapport d'échange réside toute la nature du personnage clownesque, auquel même le roman du XIX^{e} siècle ne peut échapper : il est celui que le monde regarde et celui qui regarde le monde, le questionne et le recrée en riant. Mais il est, d'abord et avant tout, celui qui rit de lui-même.

Bibliographie

ŒUVRES ÉTUDIÉES :

CLARETIE, Jules. *Le Train 17*, dans *Romans de cirque*, textes présentés et annotés par Sophie Basch, Paris, Robert Laffont, 2002 [Jules Claretie, 1877], « Bouquins », p. 1-264.

GONCOURT, Edmond de. *Les Frères Zemganno*, dans *Romans de cirque*, textes présentés et annotés par Sophie Basch, Paris, Robert Laffont, 2002 [Edmond de Goncourt, 1879], « Bouquins », p. 271-408.

HUGO, Victor. *Les Misérables*, édition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, 2004 [Victor Hugo, 1862], « folio classique », 2 tomes.

AUTRES ŒUVRES CITÉES :

BANVILLE, Théodore de. *Odes funambulesques*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1976 [1857], « Les Introuvables », 300 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975 [1862], « Bibliothèque de la Pléiade », p. 273-374.

CHAMPFLEURY. *Les Excentriques*, Genève, Slatkine reprints, 1967 [1852], 346 p.

CHAMPFLEURY. *Souvenirs des Funambules*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1859], 320 p.

DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*, suivi de *La Religieuse*, Paris, 10/18, 1962 (1891 pour la parution du texte original) [écrit entre 1761-1772], 315 p.

ÉRASME, *Éloge de la folie*, Paris, GF-Flammarion, 1999 [1511], 184 p.

FLAUBERT, Gustave. « Lettre à Louise Colet (6-7 août 1846) », *Correspondance*, t. I, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 274-280.

FLAUBERT, Gustave. « Lettre à Louise Colet (8 mai 1852) », *Correspondance*, t. II, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 84-88.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*, texte présenté et établi par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1979 [1881], « folio », 570 p.

FUENTES, Carlos. *Terra Nostra*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard, 1979 pour la traduction française [1975], « folio », 2 tomes.

GAUTIER, Théophile. « Shakespeare aux Funambules », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, E. Fasquelle, 1904 [1842], p. 55-67.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Une Voiture de masques*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1990 [1856], « 10/18 », 377 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Manette Salomon*, Paris, 10/18, 1979 [1867], 425 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Charles Demailly*, Paris, G-F Flammarion, 2007 [1868], 392 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, 1989 [de 1851 à 1896], « Bouquins », 3 vol.

GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant,* dans *Œuvres complètes,* t. II, édition établie par Bernhild Boie, avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, 1995 [1980], « Bibliothèque de la Pléiade », p. 553-768.

HUGO, Victor. *L'Homme qui rit*, introduction de Pierre Albouy, édition établie et annotée par Roger Borderie, Paris, Gallimard, 2002 [1869], « folio classique », 838 p.

JANIN, Jules. *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1981[1833], 213 p.

LAFORGUE, Jules. « Lettre à Mme Mültzer (5 février 1882) », *Œuvres complètes*, t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 753-755.

MILLER, Henry. *Le Sourire au pied de l'échelle. The Smile at the foot of the ladder*, édition bilingue, traduit de l'anglais par G. Belmont , Paris, Buchet/Chastel, 2001 [1948], 123 p.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, « folio classique », 620 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Le Roi Lear*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1998 (1957 et 1965 pour la traduction française), « folio classique », 402 p.

ZOLA, Émile, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, G. Charpentier, 1879, 374 p.

RÉFÉRENCES CRITIQUES :

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, « Bibliothèque des idées », 471 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1991 (1978 pour la traduction française), « Tel », 488 p.

BARTHES, Roland. « Au music-hall », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, « Points essais », p. 164-167.

BASCH, Sophie. « Introduction générale », *Romans de cirque*, textes présentés et annotés par Sophie Basch, Paris, Robert Laffont, 2002, « Bouquins », IX-XLIV.

BAUDELAIRE, Charles. « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976 [1855], « Bibliothèque de la Pléiade », p. 525-543.

BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1964 [1899], « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », 157 p.

BORDAS, Éric. « Les imparfaits des Goncourt, ou les silences du romanesque », *Revue des Sciences humaines*, no 259, 2000, p. 197-216.

CHAMBERS, Ross. « "Frôler ceux qui rôdent". Le paradoxe du saltimbanque », *Revue des sciences humaines*, vol. XLIV, 1977, p. 347-363.

DAUNAIS, Isabelle. *Frontière du roman : Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Paris, Presses de l'Université de Montréal / Presses de l'Université de Vincennes, 2002, « Espace littéraire », 241 p.

DAUNAIS, Isabelle. « Le personnage et ses qualités », *Études françaises,* vol. 41, no 1, 2005, p. 9-25.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, «Tel », 688 p.

FRANÇOIS, Carlo. « Le Pitre épique », *Revue des Sciences Humaines*, no 139, juillet-septembre 1970, p. 349-367.

FUENTES, Carlos. *Cervantès ou la critique de la lecture*, préface de Jean Canavaggio, traduit de l'espagnol par Claude Fell., Paris, L'Herne, 2006 [1976], « Glose », 190 p.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, « Pluriel », 351 p.

HASKELL, Francis. « The Sad Clown : Some Notes on a 19th Century Myth », dans Ulrich Finke (éd.), *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester University Press, 1972, p. 2-16.

JACOB, Pascal. *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse, 2002, 263 p.

JONES, Louisa E. *Pierrot-Watteau, a nineteenth century myth*, Paris, J.-M. Place, 1984, 92 p.

JONES, Louisa E. *Sad Clowns and Pale Pierrots. Literature and the Popular Comic Arts in Nineteenth-Century France*, Lexington, French Forum, 1984, 296 p.

KING, Russel S. « The Poet as Clown : Variations on a Theme in Nineteenth-Century Poetry », *Orbis litterarum*, vol. XXXIII, 1978, p. 238-252.

KUNDERA, Milan. *Les Testaments trahis,* Paris, Gallimard, 1993, « folio », 330 pages.

LAFORGUE, Pierre. *Gavroche. Études sur les Misérables*, Paris, Sedes, 1995, 175 p.

LEVER, Maurice. *Le Sceptre et la marotte. Histoire des Fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983, 352 p.

LUKÁCS, Georg. *La Théorie du roman,* traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi de *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács* par Lucien Goldmann, Paris, Gallimard, 1989 (1968, pour la traduction française) [1916], « Tel », 196 p.

NEPVEU, Pierre. « Le petit Farouest de Jacques Ferron », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2002, « Cahiers Jacques Ferron », p. 23-47.

PETY, Dominique. « Un inédit des Goncourt : le compte rendu de l'Exposition du boulevard des Italiens de 1860 », *Revue des Sciences humaines*, no 259, 2000, p. 239-261.

PRÉVOST, Maxime. « Le Christ qui rit : la "blague" du messianisme pictural dans *Manette Salomon* des frères Goncourt », *Littératures* (Montréal), no 19, 1999, p. 41-52.

PRÉVOST, Maxime. *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, « Socius », 373 p.

RÉMY, Tristan. *Les Clowns*, Paris, Bernard Grasset, 1945, 484 p.

RÉMY, Tristan. *Jean-Gaspard Deburau*, Paris, L'Arche, 1954, « Le Théâtre et les Jours », 220 p.

RICATTE, Robert. *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953, 494 p.

ROMAN, Myriam et Marie-Christine Bellosta. *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995, « Lettres Belin sup », 346 p.

SARRAZIN, Bernard. « Prémices de la dérision moderne. Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire », *Romantisme*, vol. IV, no 74, 1991, p. 37-47.

STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Albert Skira, 1964, 222 p.

STAROBINSKI, Jean. « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, vol. LXI, no 387, 1966, p. 270-275.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 [1970], « Art et Artistes », 120 p.

VARGAS LLOSA, Mario. *La Tentation de l'impossible. Victor Hugo et* Les Misérables, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan et Anne-Marie Casès, Paris, Gallimard, 2008 [2004], « Arcades », 224 p.

WELSFORD, Enid. *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester (Mass.), Peter Smith, 1966 [1935], 381 p.