

Le verbe au cirque

Hugues Hotier

Number 28 (3), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28393ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hotier, H. (1983). Le verbe au cirque. *Jeu*, (28), 40–55.



le verbe au cirque*

Le cirque offre le spectacle du dépassement de soi, de la perfection physique, de la domination de l'homme sur l'animal. Il est geste, il est posture, il est action. Il est tout, ou presque, sauf parole. L'arène est le lieu où l'on agit; pas celui où l'on parle. Ici, l'homme est un corps et c'est un corps qui s'exprime. La communication est sémiotique plus que linguistique. Les costumes, les lumières, les toisons, les strass et les peintures constituent des réseaux de signes. Les mots sont rares. Mais ils sont. Et, peut-être précisément à cause de cette rareté, ils agissent avec efficacité. Quelle est la place du verbe dans ce royaume du non-verbal? Quelle forme revêt-il? Quelle fonction remplit-il? Questions qui se posent de nos jours, mais qui auraient sans doute pris une autre forme à l'époque des débuts du cirque, où la parole était interdite aux gens du voyage.

réduit au silence

Le cirque, on le sait, naquit en Angleterre et trouva très rapidement un second berceau en France. Il n'est point utile de revenir sur la double installation de Philip Astley à Londres et à Paris. Mais ce qui est notable, en revanche, c'est la similitude des législations des deux pays, législations fortement protectrices pour le théâtre qui bénéficie du privilège de la parole dialoguée. En Grande-Bretagne, ce n'est qu'en

* Cet article paraîtra dans *Signes du cirque* (Bruxelles, Éditions Degrés), dont la publication est prévue pour décembre 1983.

L'auteur de l'article, Hugues Hotier, est professeur à l'Université de Compiègne (France) où il dirige les enseignements et la recherche en Sciences de l'information et de la communication. Il est Docteur d'État ès Lettres et Sciences humaines pour une thèse sur la presse à sensation française étudiée du double point de vue sociologique et linguistique (Paris VIII, 1979).

Il poursuit, parallèlement, une carrière au cirque en tant que régisseur-présentateur (le *ringmaster* des Américains, encore appelé, en France, Monsieur Loyal) et clown.

Il a créé le Cirque Éducatif de Douai en 1976, le Cirque de Noël Interentreprise de Douai en 1977 et le Cirque Éducatif de Reims en 1982. Au cours de l'hiver 1982-1983, ces trois cirques ont organisé soixante-seize représentations pour plus de 100 000 spectateurs qui ont bénéficié ensuite d'une animation culturelle et pédagogique.

Il est président-fondateur de l'Association pour la sauvegarde et la rénovation des cirques stables en France et pour la promotion du cirque éducatif.

Il a publié *Bonjour les clowns* et *Vocabulaire du cirque et du music-hall* et collaboré à l'ouvrage collectif *Clowns et Farceurs*. Il prépare actuellement un livre sur la sémiologie du cirque, matière qu'il a traitée dans de nombreux articles et conférences en France, en Belgique et au Canada.

Hugues Hotier, dans l'emploi de Monsieur Loyal. « En piste! Place au cirque! »

1843, avec le *Theatre Regulation Act*, que l'exclusivité donnée aux théâtres autorisés sera levée.

Dans un article publié dans *le Cirque dans l'univers*¹ et consacré aux *Tout premiers spectacles de cirque*, l'historien britannique A.H. Saxon indique que, jusqu'au *Theatre Regulation Act* de 1843, le théâtre était l'exclusivité des établissements réguliers de Drury Lane, de Covent Garden et, l'été, de Haymarket. Mais, par théâtre, il faut entendre toute forme de dialogue non soutenue par la musique. L'auteur précise toutefois que

« les autorisations annuelles accordées à Astley et au Royal Circus, autorisations qui leur permettaient d'offrir « de la danse et de la musique » aussi bien que « des divertissements publics du même genre » étaient interprétées de façon très libérale. Ce qui rendait possible non pas seulement la représentation de scènes équestres mais aussi celles de divertissements très proches du théâtre: petites pièces musicales, pantomimes et « ballets d'action », pour lesquels on engageait, distincte de la troupe « équestre », une compagnie « dramatique » composée d'acteurs professionnels, de chanteurs et de danseurs. »²

En France, la situation n'était guère différente et, même, on peut se demander si l'interprétation libérale des autorisations, on dirait aujourd'hui des licences, était aussi facile. Sous l'Ancien Régime, le dialogue était un privilège des théâtres autorisés, à commencer par la Comédie-Française. Le Premier Empire ne sera pas tendre avec les gens du spectacle, limitant le nombre des théâtres autorisés, tant à Paris que dans les grandes villes. Dans une introduction à ses *Entrées clownesques*³, Tristan Rémy a remarquablement analysé l'évolution de la législation sur les spectacles et ses incidences sur la parole des clowns. Les décrets impériaux de 1806 et de 1807 fixent à huit le nombre de théâtres autorisés à Paris et stipulent que les autres devront fermer avant le 15 août 1807. Les autres, c'est-à-dire une vingtaine de théâtres et une trentaine de cafés-théâtres (on disait alors cafés-concerts). Ces derniers bénéficièrent de la mansuétude impériale à certaines conditions:

« Les cafés subsistèrent sous cette réserve que les saynètes représentées seraient sans action ni suite, limitées à deux personnages (dont un mime) et jouées sur une estrade sans rideau ni coulisse de quatre mètres carrés au maximum. »⁴

Tristan Rémy indique encore que les troupes et les directeurs qui obtinrent des dérogations et purent ouvrir des établissements après 1807 furent soumis à des conditions impérieuses et à des contrôles sévères. Il cite le Théâtre de la Porte Saint-Martin dont les programmes ne pouvaient comporter que des prologues parlés à deux personnages, le reste étant composé « d'exercices d'acrobates et de lutteurs, de tableaux historiques, de parades militaires »;⁵ ou encore le Spectacle des Funambules qui devait se cantonner dans les tours d'adresse, les sauts et la danse de corde:

« Il lui fut cependant permis, en 1815, de présenter des pantomimes-arlequinades, à la condition qu'elles fussent sans sujets parlés ni dialogués. Il en fut de même pour le Spectacle des Acrobates, du célèbre couple de danseurs de corde Monsieur et Madame Saqui. La police veillait avec une assiduité tatillonne à ce que leurs petits spectacles de pantomime et de corde restassent dans les limites assignées. »⁶

1. N° 107, 4^e trimestre 1977.

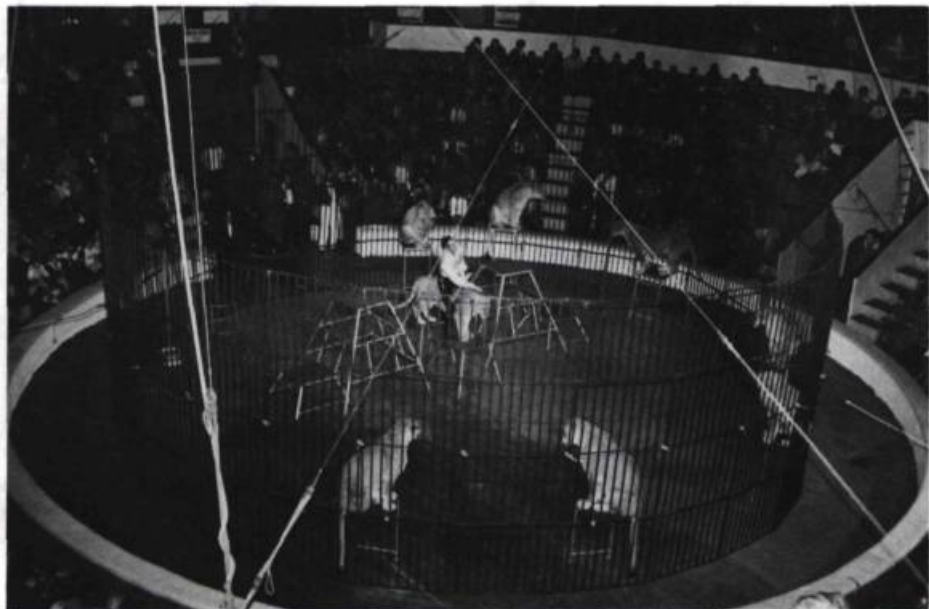
2. *Ibid.*, p. 4; traduction de L. R. Dauven.

3. Paris, l'Arche, 1962.

4. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, l'Arche, 1962, p. 8.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 9.



« Que dit-il encore ce dompteur qui hurle des ordres à ses bêtes ou cet autre qui leur parle sans arrêt comme s'il voulait les saouler? »

Et tandis que la police veillait, l'Empire s'écroulait. Mais la législation ne s'assouplissait pas, tant il est vrai que les préjugés ont la vie dure et s'accommodent de tous les régimes politiques et de toutes les majorités au pouvoir. Interdiction de parole faite aux spectacles « sans valeur du point de vue culturel », taxes, obligation de se limiter aux costumes des types traditionnels de la pantomime (Arlequin, Cassandre, Colombine, Léandre, Pierrot et Polichinelle), brimades en tout genre... La liste que dresse Tristan Rémy est longue. Il fallut attendre 1864 pour qu'un autre Napoléon mît fin aux privilèges des théâtres. Il avait annoncé son projet l'année précédente, mais un an fut nécessaire pour faire entrer l'abolition dans les faits. 1864, c'est presque un siècle après la création du cirque et son implantation en France. Autrement dit, pendant près d'un siècle, en eût-il ressenti la nécessité, le cirque ne put avoir recours au dialogue.

Cela ne se passa pas toujours sans difficulté. Si Théophile Gautier peut vanter les mérites du Cirque Olympique dont le dialogue n'est composé que « de deux monosyllabes, du « hop » de Mademoiselle Lucie et du « là » d'Auriol », Roland Auguet, dans son *Histoire et légende du cirque*⁷, signale des pièces, « comme *le Lion de Gisors*, construites sur le thème de la rivalité entre une troupe de comédiens et une ménagerie dans le cadre d'une ville de province »⁸. Il est de fait que, dans une forme de spectacle qui se cherchait et qui avait annexé la pantomime pour se donner une plus grande variété, il était difficile de se priver du dialogue. Bien sûr, les mimodrames et autres « hippodrames » étaient l'occasion de valoriser les numéros acrobatiques et équestres en les englobant dans une histoire qui donnait à leur présenta-

7. Paris, Flammarion, 1974.

8. Roland Auguet, *Histoire et légende du cirque*, Paris, Flammarion, 1974, p. 96.

tion un fil conducteur et, somme toute, une logique autre que celle de l'exhibition pure et simple. Mais comment exprimer cette logique si tout dialogue est impossible? Certes, les circassiens n'étaient pas tous des gens du verbe et l'anecdote que Dominique Jando relate dans *Clowns et Farceurs*⁹ ne manque pas de piquant:

« On raconte sur lui [Andrew Ducrow] cette magnifique anecdote qui se situe lors d'une répétition d'*Hamlet*, courageusement adapté en hippodrame. Ducrow en dirigeait les répétitions qui traînaient en longueur; impatient, il suggéra à ses acteurs (qui n'étaient plus à ça près): « Coupez le dialecte (il voulait dire le dialogue) et venons-en aux chevaux. Le public comprendra bien assez l'intrigue et mes chevaux n'attraperont pas froid pendant que vous jactez! ». »¹⁰

« Eh bien, tenez public, à titre exceptionnel, la Direction autorise Monsieur Bébert à passer parmi vous pour vous demander une petite pièce... ». Qui n'a pas entendu ces propos condescendants prononcés sur un ton emphatique ne connaît pas tout du charme particulier des petits chapiteaux. Et combien cette autorisation exceptionnelle de quêter, que la direction s'accorde à elle-même, est plus savoureuse que l'annonce de la collecte au profit des artistes qu'aucune assurance ne veut couvrir! C'est là que réside tout le plaisir du verbe. Et il en faut du toupet pour prononcer ces paroles avec l'air important de celui qui, par faveur spéciale, vous offre un grand moment: le dépôt de votre obole dans la sébile.

monsieur loyal: en piste!

Peut-être, en effet, le verbe est-il, au cirque plus qu'ailleurs, chargé de créer ou d'entretenir un contact plutôt que de transmettre un message. C'est au cirque, peut-être, que la fonction phatique du langage est la plus évidente. Parce que les mots sont plus entendus que compris lorsqu'ils se détachent à peine sur un fond de musique forte comme c'est le cas pour les propositions des vendeurs de programmes qui hurlent des ordres à ses bêtes ou cet autre qui leur parle sans arrêt comme s'il voulait les saouler? Leurs éclats de voix contribuent plus à créer une ambiance qu'à signifier des idées. On pourrait dire que ces onomatopées et ces cris font partie de la musique du cirque; ils se joignent aux notes des instruments pour se fondre avec elles en une symphonie que perçoivent à la fois les oreilles, le nez et les yeux.

Mais différents sont les dialogues des clowns et les monologues de Monsieur Loyal. Les uns créent le comique et s'adressent donc à l'esprit, les autres ont une mission qui est toute contenue dans la dénomination de l'emploi qu'occupe Monsieur Loyal: faire-valoir.

Nous pouvons prendre pour exemple de ces monologues les textes des annonces qui étaient faites aux Cirques Éducatifs de Douai et de Reims en janvier et en février 1983.

9. Paris, Bordas, 1982.

10. Dominique Jando, dans *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 65.



1. Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, chers jeunes amis du cirque... BONJOUR. Nous sommes très heureux de vous accueillir pour cette nouvelle édition du CIRQUE ÉDUCATIF.

Une nouvelle édition qui s'annonce fort bien et dont le programme débute immédiatement... ENVOYEZ LES FAUVES. Le dompteur portugais Paquito CARDINALI.



2. À la corde aérienne, Miss PATRICIA.



3. Le cirque est cosmopolite. Il est donc normal que notre spectacle soit international. Paquito CARDINALI, le dompteur, est portugais. Patricia est française. Notre antipodiste est tchécoslovaque: Léopoldi NOVAK.

Illustrations de Christian Bénard.

4. On dit que le cirque est né à cheval. Et c'est vrai puisqu'il fut inventé, il y a un peu plus de deux siècles, par un cavalier anglais. C'est pourquoi, dans tous les cirques du monde, le cheval est toujours l'animal roi. Et c'est pourquoi, au Cirque Éducatif, nous avons le plaisir de vous présenter l'un des plus anciens — et sans doute des plus jolis — numéros équestres: la ballerine et le cheval... Miss SUZAN.



5. Un jongleur, c'est bien. Deux jongleurs, c'est mieux. Trois jongleurs... on ne sait déjà plus où donner des yeux. Quatre jongleurs, c'est une fête et cinq jongleurs, on perd la tête. Six jongleurs, c'est dynamique. Sept jongleurs, c'est fantastique. Mais quand ils sont huit... cela va parfois un peu trop vite. Alors... suivez bien car c'est précisément huit qu'ils sont. Toute une troupe... LES RICOS.



6. On en voit de moins en moins dans les cirques, et c'est dommage. Nous sommes heureux de vous présenter les ours de Mireille VIENNE.





7. À l'opéra, un pas de deux, c'est un danseur et une danseuse.

Au cirque, un pas de deux, c'est un danseur, une danseuse et deux chevaux.

Tous quatre nous viennent de Suède... LES SVENSON Juniors.



9. Je ne veux pas vous importuner davantage. Car je sais que vous préférez applaudir ceux qui vont venir maintenant: les clowns. Nos clowns nous viennent d'Allemagne... AXO and CO.

8. Périodiquement, les artistes de cirque du monde entier se réunissent en des festivals au cours desquels ils désignent leurs champions dans chacune des spécialités du cirque. Le 16 novembre dernier, à Londres, on a ainsi désigné les champions des acrobates cyclistes.

Ils sont français et nous avons le plaisir de vous les présenter... LES MICHELETTYS.





10. Voici venu le moment de réparer une injustice!

Ils n'ont pas été sélectionnés pour le Mondial et c'est dommage.

Car je suis sûr qu'ils auraient battu et l'Italie et l'Allemagne et que Schumacher se serait fait mordre les fesses.

Arbitrés par un arbitre international de renommée mondiale, Il Signor PAOLO et présentés par CHANTAL... LES CHIENS FOOT-BALLEURS.



11. On a installé un filet. Vous vous doutez donc que vous allez voir un numéro de trapèze volant. Un double trapèze volant. Pour ce numéro, je vous demanderai beaucoup de silence et de calme. Mais que cela ne vous empêche pas d'applaudir LES FLYING STARS.

12. Pour cette nouvelle édition du Cirque Éducatif, nous avons conçu un spectacle entièrement nouveau mais dans le respect de la tradition.

Ce spectacle, nous l'avons monté exclusivement avec le concours de professionnels du cirque.

Pour vous être agréables, nous l'avons mené tambour battant pendant deux heures.

Accordez-nous encore une minute. C'est le temps qu'il nous faut pour prendre congé de vous.

Avec

Du Portugal... Paquito CARDINALI

De France... Mireille VIENNE

De Suède... LES SVENSON

D'Autriche... RIKKI

De Tchécoslovaquie... Léopoldi NOVAK

De France... CHANTAL

D'Allemagne... AXO and CO

De France... Miss PATRICIA

De France... LES MICHELETTYS, LES FLYING STARS

Avec les techniciens, éclairagistes et hommes de piste du Cirque Éducatif.

L'orchestre du Cirque Éducatif.

Et votre serviteur qui vous dit: « Au revoir et à bientôt ».

vendre le cirque? avec plaisir!

Deux remarques sont évidentes. D'une part, destiné à présenter un produit, chacun de ces textes se termine par le nom de ce produit, c'est-à-dire le nom de l'artiste. C'est là un procédé commercial, voire publicitaire, classique. D'autre part, et pour la même raison, ils recourent volontiers à l'emphase; à tout le moins, à l'hyperbole. Encore qu'il y ait une relative sobriété, par rapport à d'autres annonces, dans celles que nous prenons ici pour exemple. Mais on y découvre ça et là des généralisations abusives ou des qualificatifs qui ne pèchent pas par modestie.

La poésie des textes de Monsieur Loyal repose sur une intonation soutenue par la construction de ces textes. Il ne s'agit jamais, en principe, de textes écrits mais bien de paroles destinées à être dites. Ainsi, ceux que nous avons reproduits ci-dessus ont-ils été improvisés en piste lors de la première représentation, modifiés dans le sens d'une amélioration au cours des quelques séances suivantes et maintenus, lorsque le présentateur les eut suffisamment bien « en bouche », lorsqu'ils allaient bien à dire, lorsqu'ils lui sonnaient bien à l'oreille, lorsqu'ils lui procuraient un plaisir de l'émission. C'est, à proprement parler, une conception orale du message. L'orateur s'écoute parler, se sent parler, en même temps qu'il mesure l'effet de sa parole sur le public. Bref, le présentateur ne fabrique pas ses annonces en recourant à des recettes. Il est plus homme d'intuition qu'ouvrier. Osera-t-on l'écrire, il est artiste, créateur.

Même si la technique n'est pas consciente lors de la création, elle est présente dans l'objet créé et deux ou trois traces dans les textes retenus suffiront à définir ce style particulier de l'annonce, cette poésie propre au bonimenteur moderne qu'est Monsieur Loyal. Tout d'abord, des rimes intérieures dont les exemples sont nombreux :

« Il est donc normal
Que notre spectacle soit international. »
« Notre antipodiste est tchécoslovaque
Léopoldi NOVAK. »
« Quatre jongleurs, c'est une fête
Et cinq jongleurs, on perd la tête. »

Le rythme binaire donne aux textes une sorte de suspens que ne lui conférerait pas le rythme ternaire, plus lourd, plus achevé. Au fond, la troisième période d'une annonce binaire, c'est l'entrée physique de l'article :

« Le dompteur portugais... Paquito CARDINALI. »
« À la corde aérienne... Miss PATRICIA. »

Parfois, cette construction binaire va jusqu'à la parataxe :

« Ce spectacle/nous l'avons monté avec le concours exclusif de professionnels du cirque. »

Et l'on obtient, même dans les périodes plus longues, une sorte de balancement symétrique grâce à cette construction binaire :

« Pour vous être agréables, nous l'avons mené tambour battant pendant deux heures.
Accordez-nous encore une minute, c'est le temps qu'il nous faut pour prendre congé de vous. »

On remarquera ici que chacune des périodes est elle-même construite en deux séquences et que les deux périodes s'articulent symétriquement autour d'une idée-charnière : le temps.

Nous l'avons dit, et c'est une évidence, l'annonce est faite pour présenter. Elle nomme l'artiste qui va venir et le définit dans son type de travail. Elle dit s'il est jongleur ou clown, acrobate ou dompteur. C'est la fonction première de l'annonce. Mais à cette dénotation se greffent nombre de connotations qui sont autant de fonctions supplémentaires. Tout d'abord, claire et générale, une fonction de valorisation de l'artiste. Comparons: «Voici LES MICHELETTYS, acrobates cyclistes», annonce dépouillée, dénotative uniquement, au texte de l'annonce de la figure 8.

Monsieur Loyal est volontiers pédagogue. Il explique le cirque aux spectateurs. C'est pourquoi son discours est parfois didactique.

Dans la présentation du numéro de Miss Suzan (figure 4), on reçoit trois informations: l'âge du cirque et la nature de son créateur, la présence universelle du cheval, la situation du numéro de ballerine équestre dans l'évolution du cirque.

On retrouve cette fonction didactique dans une annonce qui se réfère à l'opéra (figure 7). Incidemment, on notera, dans ce cas, la valorisation de la comparaison par le parallélisme de la construction.

Enfin, jouant dans le registre de l'affectivité, l'annonce prépare au numéro une atmosphère favorable. Si l'on peut dire, elle met le spectateur en condition de recevoir les artistes qui vont entrer en piste. Elle insiste sur la rareté du numéro — comme c'est le cas pour Mireille Vienne et ses ours (figure 6), ou sur sa qualité exceptionnelle (figure 8). Dans les deux cas, on attire l'attention du spectateur sur le privilège dont il bénéficie et l'on peut espérer que, sensible à cet honneur, il n'en sera que plus réceptif.

L'annonce peut aussi insister sur l'esthétique — d'un numéro équestre, par exemple (figure 4), ou sur le risque — inhérent au numéro de trapèze volant (figure 11).

On pourrait multiplier les exemples de valeurs secondaires de l'annonce, du comique des chiens footballeurs à l'exotisme de l'antipodiste. C'est que cette annonce est plus riche qu'il n'y paraît à première audition et qu'en peu de mots elle fait passer plus de sensations, car il s'agit plus de sensations que de concepts, à un public d'autant plus prêt à les recevoir que ce mode de transmission est rare dans le déroulement du programme.

«voulez-vous jouer avec moi?»

Les clowns de cirque ont parlé tard, semblables à ces enfants qui marchent et courent avant de prononcer une phrase cohérente, se contentant de quelques mots bien suffisants pour se faire comprendre d'un auditoire attentif et attentionné. C'est ainsi que le «Voulez-vous jouer avec moi?» de Billy Saunders répété comme une ritournelle, le «là» d'Auriol et le «boum boum» de Medrano suffisaient à créer contact avec le public, on devrait dire avec leur public. Les premiers clowns parleurs furent les *shakespearian jesters* qui apparurent au milieu du XIX^e siècle et dont le prototype fut l'Anglais William Wallet. Son comique était fait de jeux de mots et de sentences, volontiers moralisatrices, additionnées de citations de son inspirateur. À la même époque, ou presque, l'Américain Dan Rice improvisait, à la façon des chansonniers de naguère, des chansons sur des idées ou des rimes proposées par les spectateurs. Il interprétait aussi des personnages de Shakespeare, Othello ou

Hamlet de préférence, dans un registre parodique.

Wallet mourut en 1892, Rice, en 1900. Chacun avait connu son succès. Le premier, en Europe, le second, en Amérique. Ils furent tous deux victimes de la lassitude du public dont la faveur revint aux clowns sauteurs et acrobates. Mais, surtout pour le second, les modifications de l'architecture du cirque furent un handicap insurmontable. L'Amérique versa dans le gigantisme avec Bailey, Barnum et Coup et le clown ne trouva pas sa place dans les chapiteaux à trois pistes. À tout le moins, dans la forme d'expression qui était la sienne. Comme le souligne Dominique Jando, dans *Clowns et Farceurs*:

« Le clown, perdu dans une arène trop grande pour lui, redevint muet. L'entrée classique, difficilement perceptible dans l'immensité du lieu, fit place au gag, multiplié par cinq, dix, vingt clowns. Les silhouettes s'amplifièrent, les maquillages furent pris de démesure, on cria à la mort du clown. »

Mais cette évolution ne concernait que les États-Unis; le cirque à trois pistes ne vint que plus tard en France. De plus, l'évolution qui rapprocha le clown et l'auguste imposa le dialogue le plus logiquement du monde. Dès lors, la parole devint l'apanage des clowns et le demeura jusqu'à nos jours.

Voici trois extraits de dialogues clownesques qui ont été interprétés au Cirque de Douai et qui nous permettront d'observer quelques-uns des effets classiques du comique verbal des clowns.

Bistouille et Marco (Cirque de Douai, 1976)

Marco: Regarde derrière toi... Tu ne vois rien?

Bistouille: T'as acheté une baraque à frites?

M: Imbécile! C'est une machine à fabriquer des femmes...

B: Vite! Les pompiers! Appelez les pompiers...

M: Les pompiers? Pourquoi?

B: À cause de ta machine à fabriquer des flammes...

M: Des femmes, imbécile!

B: Des femmes imbéciles, cela ne vaut pas la peine.

M: Je fabrique des femmes et toi tu n'es qu'un imbécile.

Écoute-moi plutôt. Je t'explique le mode d'emploi de cette machine de mon invention.

Vois-tu les flacons qui sont sur cette table?

Toutes ces fioles?

B: Oui, mais les fioles...

M: Tais-toi! Elles contiennent des liquides de différentes couleurs. Si tu veux que ta femme ait des cheveux noirs, tu verses quelques gouttes de noir dans la machine. Si tu veux qu'elle ait les cheveux blonds, tu verses du jaune...

B: Si tu veux qu'elle soit chauve, tu ne mets rien?

M: Si tu veux qu'elle ait les yeux bleus...

B: J'ai compris: tu mets du bleu.

M: Si tu veux qu'elle ait les yeux verts...

B: Tu mets du vert.

M: Très bien.

B: Si tu veux qu'elle louche, tu mets les deux?

M: Imbécile!

B: Et si tu veux qu'elle ait des lunettes, tu mets la bouteille avec?



Kick, Zazou, Dadar (Cirque de Douai, 1981)

Zazou: Depuis qu'on est allés en vacances en Italie, avec ma femme on fait chambre à part.

Dadar: Vous êtes fâchés?

Z: Non, pourquoi on serait fâchés?

Kick: Si vous n'êtes pas fâchés, pourquoi faites-vous chambre à part?

Z: C'est à cause des vacances.

K: Je ne comprends pas pourquoi les vacances vous font faire chambre à part...

Z: Mais si. C'est pour mieux se parler de... Lit-à-lit...

K: Et qu'est-ce que tu as vu en Italie?

Z: J'ai tout vu. J'ai vu Cognac...

K: Quel Cognac?

Z: Eh bien, la capitale...

K: La capitale, c'est Rome!

Z: Oh, moi, tu sais... Rhum, cognac...

K: Tu as bien mangé, en Italie?

Z: En Italie, il y a 132 façons d'accommoder les spaghetti.

Et, en plus, chaque restaurant a sa spécialité. Moi, où je mangeais, la spécialité du chef, c'était le macaroni-téléphone...

D: Et comment ça se prépare, le macaroni-téléphone?

Z: À l'eau, à l'eau... allô...

Les Valencini (Cirque Interentreprise, Douai, 1982)

Aldo: Monsieur Zani, pourquoi êtes-vous triste?

Zani: C'est à cause du Président de la République...

A: Le Président de la République? Mais pourquoi?

Z: Il m'a renvoyé.

A: Il vous a renvoyé? Pourquoi, vous étiez à son service?

Z: Oui, j'étais son chauffeur...

A: Vous étiez chauffeur du Président de la République! S'il vous a renvoyé, c'est que vous ne conduisiez pas bien!

Z: Je suis le meilleur chauffeur du monde.

A: Alors, pourquoi le Président de la République vous a-t-il renvoyé?

Z: Parce que je ne sais pas lire...

A: Mais il y a des gens qui conduisent leur voiture sans savoir lire. On peut sans doute être chauffeur du Président de la République et ne pas savoir lire...

Z: Impossible! À chaque fois qu'il monte dans sa voiture, il dit: « Chauffeur, allez, lisez ». (Il pleure).

La syntaxe est la première source d'erreurs entre l'émetteur et le récepteur. Lorsque le clown Marco apostrophe l'auguste Bistouille d'un exaspéré « Des femmes, imbécile! », celui-ci, qui n'a pas entendu la ponctuation de l'intonation, se récrie: « Des femmes imbéciles, cela ne vaut pas la peine ».

La polysémie engendre, elle aussi, l'incompréhension. Il n'en est pas d'exemple dans les extraits donnés ci-dessus, mais chacun trouvera dans ses souvenirs personnels de ces confusions que l'on appelle « jeux de mots » et qui sont plus des jeux de sens. Ainsi, lorsque les Bario entrent en piste au volant d'une vieille guimbarde

Il est des dialogues qui revêtent une forme insolite. Pendant que le clown péroré à l'adresse du public et vante ses qualités de peintre, l'auguste, lui, mange le pinceau.

en arborant un air triomphant et qu'ils annoncent à leur partenaire féminine qu'elle est comme neuve et que le moteur a été refait, celle-ci peut-elle leur répondre, moqueuse: « Je me demande si c'est le moteur qui a été refait, ou si c'est vous ».

Aldo confie un saxophone à Zani et prend elle-même une grosse caisse. Elle lui indique le titre du morceau à interpréter et le prévient: « À trois, on y va. Attention: un, deux, trois. » Et il part. Et quand elle s'en étonne, il rétorque tout simplement « qu'il y va ». Alors, impatiente, elle essaie de se mieux faire comprendre: « À trois, on attaque! » Et quand elle a compté jusqu'à trois, il revêt un casque, abandonne son saxophone pour un fusil et fait mine de charger le public.

Du même type sont les confusions sur les homophonies que l'on trouve dans le dialogue de Kick et Zazou et qui se termine par la conclusion désabusée de ce dernier: « Oh, moi, tu sais... Rhum (Rome), Cognac... » Parfois, l'homophonie est très approximative et si Bistouille envisage d'appeler les pompiers c'est qu'il a confondu « machine à fabriquer des femmes » et « machine à fabriquer des flammes ».

Mais c'est sans doute le calembour qui est le procédé préféré des clowns en matière de comique verbal et l'on en trouve quelques exemples dans les extraits rapportés ci-dessus. En faisant chambre à part, on peut « mieux se parler de lit à lit ». Et il n'est pas difficile de comprendre « comment ça se prépare le macaroni-téléphone: à l'eau, à l'eau ». Enfin, le pauvre Zani l'a appris à ses dépens, il est impossible d'être chauffeur du Président de la République quand on ne sait pas lire puisque, « à chaque fois qu'il monte dans sa voiture, il dit: « Chauffeur, allez, lisez! »

On remarquera que d'autres procédés, plus intellectuels, moins spontanés, ne figurent pas dans le registre du comique verbal clownesque. Ainsi, la contrepèterie, trop élaborée et nécessitant un effort pour rétablir l'ordre des sons, est complètement négligée.

Si les forces du dialogue sont porteuses de malentendus, elles véhiculent également les aberrations de la logique. La logique du clown est celle de l'honnête homme qui raisonne. L'auguste ne demande pas mieux que de s'insérer dans ce raisonnement, mais il n'en comprend pas les limites et le pousse souvent jusqu'à l'absurde. Le dialogue de Bistouille et de Marco nous en fournit plusieurs exemples. Bistouille a toujours trop vite compris et poursuit les explications de Marco au-delà de ce qu'il aurait dit lui-même. C'est ainsi que, le plus logiquement du monde, il peut produire, avec la méthode de son professeur, une femme chauve ou atteinte de strabisme, ou encore avec lunettes dès la naissance.

Le comique verbal, chez les clowns, est un comique spontané tout comme leur comique visuel est à lecture première. Pas d'efforts requis du spectateur, tout est recevable et compréhensible immédiatement.

quand l'émotion prend parole

Minoritaire, le verbe occupe au cirque une place pourtant importante. Il est l'une des sources du comique clownesque moderne. Mais il est aussi, et surtout, créateur d'émotions. Ce sont les monologues de Monsieur Loyal qui prédisposent le public à l'attention, à l'admiration, à la frayeur. C'est le verbe qui assure sa mise en condition. C'est encore lui qui renforce cet état quand la partenaire de l'acrobate manifeste sa



Sous un petit chapiteau, le dialogue clownesque a sa place.

crainte en adressant des recommandations à l'artiste ou quand le dompteur se mesure de la voix aux lions qui rugissent.

Dans ce monde de rigueur qu'est le cirque, dans ce monde du geste où le langage du corps est tout de précision parce qu'il y va souvent de la vie des artistes, le verbe, moins fiable, moins assuré, est chargé d'exprimer l'affectif, l'émotionnel, l'irrationnel.

hugues hotier

bibliographie

- AUGUET, Roland, *Histoire et légende du cirque*, Paris, Flammarion, 1974.
FABBRI, Jacques, André SALLÉE et autres, *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982.
HOTIER, Hugues, *Bonjour les clowns*, Giap, Imer Louis-Jean, 1976.
Vocabulaire du cirque et du music-hall, Paris, Maloine, 1981.
Fichier pédagogique des Cirques Éducatifs de Douai et de Reims, Ass. Promot. Cirque Éducat., 1983.
RÉMY, Tristan, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 1945.
Entrées clownesques, Paris, l'Arche, 1962.
Le Cirque dans l'univers, bulletin trimestriel du Club du Cirque, Paris.