

Persiflage de l'institution amoureuse : séduction et dérision dans l'entrée clownesque des " rossignols "

Paul Bouissac

Volume 5, numéro 3, 1981

La dérision des pouvoirs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006045ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006045ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

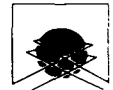
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouissac, P. (1981). Persiflage de l'institution amoureuse : séduction et dérision dans l'entrée clownesque des " rossignols ". *Anthropologie et Sociétés*, 5(3), 35-45. <https://doi.org/10.7202/006045ar>

PERSIFLAGE DE L'INSTITUTION AMOUREUSE séduction et dérision dans l'entrée clownesque des rossignols

Paul Bouissac
Département de français
Université de Toronto



- ▣ Le répertoire de base des clowns contemporains, en Europe occidentale, comprend au moins une centaine de canevas dont l'inventaire systématique reste à faire¹. Chaque scénario porte un nom à valeur mnémotechnique tel que « le miel », « les revenants », « la fleur magique », « le miroir », etc. Cette nomenclature non écrite forme l'armature de la tradition orale qui constitue le fonds dans lequel les entrées sont puisées. À chaque nom correspond un schème mémoriel plus ou moins abstrait, plus ou moins riche, selon l'expérience individuelle de chaque clown et l'école, ou la tradition particulière, souvent d'origine familiale, à laquelle il appartient. Comme pour les mythes ou les contes populaires, il est pratiquement impossible de reconstituer les maillons de la transmission et de remonter à l'origine de ces canevas; tout au plus peut-on repérer au fil du temps, dans certains cas, quelques allusions qui attestent leur ancienneté. Au cours de sa carrière, chaque clown ou équipe de clowns, construit et gère un répertoire personnel qui résulte d'une sélection faite à partir du fonds commun. L'originalité, parfois même le génie, s'exprime dans la manière dont les canevas choisis sont interprétés, combinés et assortis de gags. Il n'est pas rare que des créations se produisent,

¹ Les soixante entrées publiées par Tristan Rémy en 1962 sous le titre *Entrées clownesques* constituent un précieux document mais sont loin d'épuiser le répertoire. Ce sont essentiellement des entrées dialoguées dont plusieurs sont des adaptations du même canevas et d'autres sont construites autour d'un simple jeu de mots.

mais dans la plupart des cas il est possible d'identifier les schémas traditionnels qui ont été soit adaptés à des thèmes nouveaux, soit combinés d'une manière inédite.

En règle générale ces entrées sont conçues pour deux personnages principaux : le clown blanc et l'auguste auxquels peuvent s'adjoindre un ou deux comparses, soit le chef de piste, traditionnellement appelé, dans le cirque français, Monsieur Loyal, soit un second auguste dont l'emploi est désigné par le terme de *contre-pître*. Certains canevas permettent, ou nécessitent, plusieurs augustes mais n'admettent qu'un seul clown blanc, emblème de l'autorité politique et de la sophistication culturelle. Le couple clown blanc/auguste(s) constitue un puissant opérateur sémiotique dont le fonctionnement a été exploré dans plusieurs articles à l'occasion d'analyses d'entrées particulières qui révèlent que ces canevas mettent en jeu des contenus socio-culturels fondamentaux par rapport au contexte dans lequel ils sont observés².

L'entrée des « rossignols » fait partie du répertoire classique. Il semble impossible de lui assigner une histoire. De l'aveu des clowns eux-mêmes, elle se perd dans la nuit des temps, ce qui signifie qu'elle remonte au moins à trois ou quatre générations, sans doute davantage. Elle présente une remarquable stabilité structurelle. Il est vrai qu'elle se prête mal à des variations et qu'on ne voit pas très bien comment elle pourrait se combiner avec une autre entrée. Je l'ai personnellement observée maintes fois au cours des quarante dernières années et depuis que je me suis attaqué à la tâche de la décrire je n'ai enregistré que des variantes d'interprétation superficielles au niveau de la gestualité expressive, de la mimique et de l'accoutrement des acteurs. Elle peut se résumer de la manière suivante.

Le clown blanc joue le rôle d'un rossignol mâle qui déclare sa flamme à l'auguste qui apparaît en travesti grotesque. S'engage alors un dialogue dans lequel les deux protagonistes s'expriment par le moyen d'un sifflet discrètement placé dans leur cavité buccale et qui produit pépiements, trilles et roulades combinés en séquences selon des contours mélodiques évoquant les intonations du discours verbal³. En dépit de l'absence de tout

2 Voir par exemple : « Pour une analyse technologique des 'entrées' de clowns : Construction de l'objet et esquisse de la méthode », *Revue d'Ethnologie française*, vol. 1. 3/4, 1972: 1-18; « The Semiotics of Nonsense : Clowns and Limericks » in *Sight, Sounds and Sense*, T.A. Sebeok éd., Indiana University Press, 1978 (pp. 244-263); voir surtout, pour une présentation synthétique du problème : « Le cirque : Opérations et opérateurs sémiotiques », *Études françaises* vol. 15, 1/2, 1979: 57-78.

3 Ce comportement se rattache évidemment au vaste domaine des langages sifflés dont les aspects anthropologiques et sémiotiques ont attiré l'attention de nombreux chercheurs; l'ensemble des problèmes posés par ce phénomène a fait l'objet d'un compte rendu exhaustif de D.J. Umiker dans *Current Trends in Linguistics : Linguistics and Adjacent Arts and Sciences* (1974). Voir aussi, du même auteur, (J. Umiker-Sebeok en collaboration avec T.A. Sebeok), *Speech surrogates : Drum and Whistle Systems* (1976). L'analyse de cette entrée du strict point de vue de la communication sifflée et de sa combinaison avec la gestualité expressive et référentielle, fera l'objet d'une recherche ultérieure.

langage articulé et grâce au support gestuel expressif et à la mimique, les spectateurs peuvent décoder sans peine le contenu du dialogue et suivre les péripéties de l'action. Celle-ci comprend les phases suivantes : d'abord une série de déclarations d'amour, qui entraînent des rebuffades de la part de la femelle, puis le déploiement de plusieurs stratégies de séduction que la femelle déjoue et ridiculise tout en orientant l'interaction vers un véritable marchandage qui se conclut enfin par une union que vient sanctionner une marche nuptiale. Selon les clowns ou selon les circonstances cette entrée peut être interprétée soit dans le style d'un marivaudage de bonne compagnie, soit d'une manière rabelaisienne accompagnée de gestes explicites qui en soulignent lourdement le contenu sexuel. Le schéma général étant exquisé, il convient maintenant de se pencher sur une réalisation particulière de l'entrée des « rossignols ».

- ☐ La description qui suit repose sur quatre observations de l'entrée telle qu'elle était interprétée par les clowns français Bocky et Randel⁴ dans le programme du cirque Schumann, au Danemark, en 1981 (Copenhague, 6-8 août). Au cours de la première observation, les scènes successives sont identifiées et numérotées; quelques mots clefs sont ajoutés au fil de la notation pour servir de support à la reconstitution détaillée des séquences qui sont ensuite décrites de mémoire une fois la représentation terminée. Cette première tentative de reconstruction fait apparaître de nombreuses lacunes que les observations suivantes permettent de combler. Plusieurs observations sont en effet nécessaires puisque l'attention de l'observateur oscille entre l'action qui se déroule sur la piste et le carnet où doivent être consignés les détails qui avaient échappé aux notations précédentes. Un enregistrement sonore simultané sert de guide pour la mise en forme de la description finale et pour la détermination exacte de la durée des séquences. L'observateur considère que la description est achevée lorsque, ayant mémorisé son texte, il peut prédire avec une certitude absolue les moindres détails de l'action qui se déroule devant lui. Évidemment cette description est de nature « emic » puisque l'observateur est dans la position d'un spectateur attentif et que son travail se borne à expliciter par écrit les éléments identifiables, c'est-à-dire culturellement pertinents, tels que gestes stéréotypés, émotions exprimées par l'intensité et la ligne mélodique des sifflements, postures, etc. L'objet de l'analyse est en effet de rendre compte de l'effet de sens produit sur l'ensemble des spectateurs en dégagant la pertinence culturelle des opérations sémiotiques qui sont effectuées dans et par cette entrée. Celle-ci se déroule, en six minutes, de la manière suivante :

⁴ L'association de Bocky (Roger Meslard) et de Randel (William Randel) remonte à 1952. Depuis cette date, ils se sont produits sans interruption dans les cirques européens (Adrian 1969). Leur reconnaissance du Danois explique sans doute qu'ils aient eu recours à l'entrée des « rossignols » pour le programme du cirque Schumann. Mais le succès qu'elle y a rencontré démontre, indépendamment de ces circonstances particulières, sa pertinence culturelle dans le contexte européen.

1. Le présentateur annonce Bocky et Randel dans l'entrée des rossignols.
2. Bocky entre en piste en sifflant et lance des appels mélodieux dans toutes les directions.
3. Quelques secondes plus tard, des piaillements éraillés se font entendre derrière le rideau et Randel fait son apparition en travesti grotesque : robe rose passée par-dessus son costume d'Auguste, énorme nœud de ruban rose sur la poitrine, grand chapeau à fleurs et sac à main. Tout en continuant ses piaillements, il regarde Bocky d'un air ahuri. Celui-ci se précipite et, genou à terre, lui prend la main en sifflant sa première déclaration d'amour. Randel retire sa main brutalement et fait signe à Bocky de garder ses distances. Il lui montre qu'il ne porte pas d'alliance et se rengorge dans une posture de respectabilité, le message étant clairement : « Je suis une jeune fille honnête, moi, et je ne m'en laisse pas conter par le premier venu ! »
4. Bocky s'écarte de quelques pas et vante sa force physique en faisant des exercices de contraction avec ses biceps et en bombant le torse. Randel répond à cette démonstration par des rires (sifflés) moqueurs et méprisants et lui crache dans l'œil.
5. Bocky reprend sa déclaration et siffle des roulades langoureuses. Randel le ridiculise en le parodiant, et lui fait signe qu'« elle » ne se laisse pas impressionner.
6. Bocky fait apparaître un bouquet de roses et indique son intention de les lui offrir. Randel se précipite vers les roses avec cupidité mais Bocky recule d'un pas et lui fait signe qu'il les lui donnera si « elle » l'embrasse sur les deux joues. Randel fait à l'intention du public un geste signifiant : « il est complètement fou » et lui arrache les roses des mains, puis sent le bouquet mais fait aussitôt la grimace comme si les roses puaient et les jette à terre violemment dans la direction de Bocky.
7. Bocky fait mine d'être offensé, s'éloigne et se remet à siffler comme au début de l'entrée vers les spectateurs, en quête d'une autre âme sœur. Il s'immobilise devant une dame et met un genou à terre en lui adressant, de la main, des baisers. Randel, qui a marqué un moment de surprise, puis de dépit, se met en colère, court vers Bocky, le frappe de son sac à main, lui donne un coup de pied au derrière et se précipite vers sa rivale d'une manière menaçante en poussant des vociférations sifflées, en retroussant ses manches et en produisant la séquence gestuelle stéréotypée du défi masculin dont l'équivalent verbal serait « sors ! si tu es un homme ! », c'est-à-dire une invitation à aller dehors régler le conflit à coups de poing.
8. Bocky recommence à adresser des roulades de plus en plus passionnées à Randel qui revient prendre sa place au centre de la piste. Bocky en vient à verser des larmes. Randel regarde ces larmes d'un air intéressé

- et finalement l'embrasse sur le front mais reprend immédiatement ses distances.
9. Bocky sort alors un bracelet de sa poche et le lui offre. « Elle » le lui arrache des mains, l'examine, le met dans son sac, et se laisse approcher par Bocky qui lui caresse la gorge en produisant de longs sifflements auxquels se joignent bientôt les propres sifflements de Randel, sifflements de plaisir accompagnés d'un air extatique. Lorsque Bocky interrompt ses caresses, Randel lui fait signe, avec impatience, de continuer, puis interrompt la séance.
 10. Bocky fait étalage de ses richesses et lui montre des billets de banque. Randel manifeste son intérêt, mais Bocky accompagne ses sifflements d'une mimique équivalant à la phrase : « nous allons construire un nid et y coucher ensemble ». Randel répond « Non », et, pour motiver son refus, répète exactement la même séquence gestuelle mais la continue en faisant le geste d'être enceinte et évoque la ribambelle d'enfants qui s'en suivra en comptant de la main des enfants imaginaires de tailles décroissantes. Il conclut d'un geste qui consiste à porter l'index vers le rebord inférieur de l'œil et à en tirer la peau vers le bas pour indiquer qu'il n'est pas assez fou pour accepter l'invitation. Dans un dialogue parlé ce geste aurait du être accompagné de l'exclamation : « Mon œil ».
 11. Bocky lui donne alors une poignée de billets de banque. Randel en veut davantage, oblige Bocky à vider ses poches, lui prend tout et signale qu'« elle » accepte maintenant sa proposition.
 12. Alors, Bocky sort de son gilet un gros cœur de velours rouge et le lui offre. Randel lui répond par un coup de pied au derrière, puis l'embrasse, le prend par le bras et ils quittent la piste en se tenant par le bras aux sons de la marche nuptiale de Mendelssohn.

☒ À partir de cette copie verbale de l'entrée, il est possible de dégager des catégories de comportements sociaux se rapportant à la séduction amoureuse et à l'alliance matrimoniale. Si l'on s'attache d'abord au comportement du mâle, il est facile d'identifier successivement : un état de disponibilité amoureuse qui se traduit par la quête de la femelle; la rencontre, le coup de foudre, et la cour faite à l'élue; la mise en valeur des qualités physiques du mâle qui fait parade de ses muscles; puis une série de cadeaux allant d'un simple bouquet de fleurs à d'importantes sommes d'argent en passant par un objet d'or; en même temps la stratégie de séduction a successivement utilisé la jalousie, la pitié, l'attouchement, et l'invitation directe à copuler dans le cadre d'une alliance matrimoniale; enfin le contrat de mariage est symbolisé par la marche nuptiale.

Du côté de la femelle, on distingue : un intérêt certain pour le mâle qui se traduit par la réponse à son appel initial, l'acceptation de ses hommages, l'accès de jalousie provoqué par son flirt avec une autre femelle, mais surtout une série de mises à l'épreuve sanctionnées par des récompenses mesurées qui consistent essentiellement à faire monter les enchères, et à établir l'alliance matrimoniale sur des bases économiques solides.

Cependant l'enchaînement des phases de la transaction et les modalités de leur accomplissement forment un système beaucoup plus complexe et subtil dont la simple identification des comportements stéréotypés de l'institution amoureuse et de l'alliance matrimoniale ne suffit pas à rendre compte. Qu'il y ait parodie de ces institutions, cela semble bien évident, mais parodier n'est pas seulement imiter, c'est effectuer des opérations sémiotiques sur des contenus socio-culturels en en démontant, ou démontrant, les principes, les règles et les buts. De ce point de vue, l'entrée des « rossignols » apparaît comme un discours métaculturel énonçant, en les objectivant, les lois du mariage en vigueur dans la culture contextuelle, c'est-à-dire l'ensemble culturel au sein duquel cette entrée peut être observée en tant que phénomène institutionnalisé. L'effet de dérisoire, soit le fait que ce spectacle fasse rire, sinon il ne figurerait pas, ou plus, dans le répertoire des clowns, ne peut être expliqué en l'état actuel des connaissances sur le rire, sauf à se lancer dans des spéculations aussi obscures que gratuites. En revanche, ce qui peut être accompli, ce sont des descriptions aussi précises que possible des opérations sémiotiques qui produisent l'effet de dérisoire.

La question des systèmes d'alliance matrimoniale est, on le sait, au centre du fonctionnement de toute société puisque c'est par cette institution que non seulement toute société se perpétue mais aussi que se règle la transmission d'une part importante du pouvoir économique. Les règles qui régissent ces transactions forment dans la culture occidentale un savoir tacite, point aveugle parmi d'autres de la compétence culturelle, dont l'importance est sans doute révélée par l'extrême intérêt des anthropologues pour les systèmes d'alliance des autres cultures et les résistances que rencontrent ceux qui tentent de retourner de telles investigations sur leur propre société.

Pour traiter de ce sujet en toute liberté, l'entrée des « rossignols » prend deux précautions, qui sont peut-être des prérequis : d'une part elle métamorphose les humains en oiseaux dont on sait qu'ils sont particulièrement aptes à métaphoriser les relations sociales dans la société traditionnelle européenne⁵, d'autre part elle s'interdit tout discours verbal explicite,

⁵ Voir en particulier le chapitre VII de *La Pensée sauvage* où Claude Lévi-Strauss note : « Si, plus aisément que d'autres classes zoologiques, les oiseaux reçoivent des prénoms humains selon l'espèce à laquelle ils appartiennent, c'est qu'ils peuvent se permettre de ressembler aux hommes, pour autant que, précisément, ils en diffèrent. Les oiseaux sont couverts de plumes, ailés,.../

référentiel et critique, puisqu'elle ne conserve du langage humain que des contours intonatoires transformés en sifflements expressifs. Ce faisant, elle maintient néanmoins la métaphore au centre du thème dont elle traite puisque d'une part le sifflement joue un rôle dans le processus de séduction (dans certaines régions d'Europe les hommes se doivent en effet de siffler au passage d'une jolie femme; on entend dire aussi, par exemple en Hollande, que les homosexuels ne peuvent pas siffler) et d'autre part les rossignols représentent parmi les oiseaux une forme sexuellement surdéterminée, comme en témoigne le folklore européen, à la fois du côté de l'amour passion⁶ et du côté de la séduction sensuelle⁷. Les redondances introduites dans le transcodage ancrent donc solidement l'entrée dans l'univers de l'institution amoureuse tout en la transposant suffisamment pour en rendre possible le jeu métaculturel.

- ☐ Si l'on retraduit en termes plus généraux ce qui est dit dans le discours métaphorique de l'entrée, on obtient la séquence suivante : l'homme (Bocky) lance l'appel de la séduction naturelle; la femme (Randel) lui oppose la loi culturelle en évoquant l'alliance que les couples légitimement mariés portent au doigt. L'homme fait valoir sa force physique, forme d'exhibitionnisme à valeur de séduction visuelle, se répand en parole mélodieuse, utilise tour à tour toutes les techniques de séduction, qu'il met au service de sa passion amoureuse pour obtenir l'objet de son désir. La femme, de son côté, dénie toute valeur à ces états d'âme, ces élans, ce désespoir et traduit chaque phase du processus amoureux en termes de transactions économiques; elle ne s'intéresse vraiment à la proposition qu'à partir du moment où elle commence à recevoir des cadeaux sérieux. N'a-t-elle pas en effet rejeté les fleurs, denrée éminemment périssable, chatolement coloré mais éphémère, en faisant référence à leur puanteur, c'est-à-dire à leur pourrissement. Ce n'est que lorsqu'elle s'est assurée la possession d'une contrepartie économique importante qu'elle accepte la proposition, et décide de « convoler en justes noces ». C'est à ce moment là que l'homme, au paroxysme de sa passion, lui « donne son cœur ». Mais si elle répond à ce dernier don par un coup de pied au derrière, c'est bien que son interprétation de la transaction ne repose pas sur la même échelle de valeur. En effet alors que chez l'homme il y a

/...ovipares... Ils forment, de ce fait, une communauté indépendante de la nôtre, mais qui en raison de cette indépendance même, nous apparaît comme une société autre, et homologue de celle où nous vivons... » (pp. 270-271).

⁶ Cette association s'est affirmée et spécialisée, dans la tradition littéraire vraisemblablement à partir des troubadours (voir la thèse de doctorat de Wendy Pfeffer (1979), *Philomena's Progeny: The Nightingale in Medieval French Literature*). Le rossignol a aussi une place importante dans la thématique amoureuse du romantisme.

⁷ Les folklores européens sont riches en exemples d'associations entre le rossignol et la sexualité. Outre l'aptitude du nom à désigner le pénis, le chant du rossignol figure souvent comme métaphore de l'attirance sexuelle illégitime, appel nocturne de la nature à l'amour, qu'une femme honnête ne doit pas écouter (Thompson); et c'est à un rossignol qu'un certain cardinal Ximenès criait « Tais-toi, vilaine bête ! » (Kastner).

progression du premier hommage amoureux à l'envoi de fleurs, puis du cadeau d'un bijou à des dons en espèce, enfin à l'offrande de son propre cœur, figure métonymique du sacrifice de sa propre vie, il est clair que pour la femme la transaction ne commence vraiment qu'avec le premier don matériel et s'achève, après un âpre marchandage, lorsqu'elle a pu bourrer son sac d'une somme d'argent qu'elle juge suffisante; de son point de vue le don du cœur est un geste superfétatoire dont elle dénie ostensiblement la valeur.

Comme cette scène ne saurait dépeindre des caractères individuels dont les caractéristiques psychologiques seraient décrites et proposées au jugement esthétique ou moral des spectateurs, force est de constater que l'entrée a une valeur générale, qu'elle formule un problème et qu'elle le résoud à sa manière puisque l'entrée se termine par une alliance matrimoniale. En effet les deux clowns restent eux-mêmes en dépit du déguisement rudimentaire de l'auguste. Ils exhibent des comportements purs, c'est-à-dire qui ne font plus corps avec les humains qui les vivent et chez qui on les observe, parfois en tant que partie prenante. Or ces comportements opposent dans la lumière crue de la piste deux conceptions de l'alliance matrimoniale : d'un côté le mariage en tant que couronnement de l'amour, c'est-à-dire d'un sentiment individuel et électif; d'autre part le mariage en tant que transaction économique, échange réglé au sein du groupe dans lequel le sentiment individuel n'a pas de pertinence, la décision étant prise par des instances supérieures en fonction de considérations matérielles et les obligations réciproques étant énoncées par la règle sociale⁸.

La société occidentale contemporaine entretient l'idée que toute union matrimoniale est l'expression d'un libre choix réciproque et que la prise en considération exclusive de facteurs économiques ou sociaux est une perversion de l'institution. Or les ethnologues et les sociologues qui se sont penchés sur ce problème ont découvert qu'au contraire les alliances matrimoniales obéissent à des règles relativement contraignantes dans lesquelles les facteurs économiques jouent un rôle important⁹. S'il en est bien ainsi l'opération effectuée par l'entrée des « rossignols » consiste à transformer systématiquement la théorie élective du mariage, dans laquelle notre société se rêve ou se mystifie, en la théorie restrictive que notre société dénie, notamment en se concentrant sur les modalités de cet état de fait « exoti-

⁸ Le caractère historique et culturel de l'amour en tant que sentiment institutionnalisé, valeur fondatrice des alliances matrimoniales, a souvent été relevé par historiens, sociologues et ethnologues. Après avoir noté que « love is viewed as a threat to the stratification system in many societies, and elders warn against using love as the basis for mate selection », W.J. Goode (1964) remarque dans son étude sur la famille que dans la société américaine, « as in all Western societies to some lesser degree, the child is socialized to fall in love » et il suggère que ce véritable conditionnement a pris la relève de l'autorité familiale puisque ce critère de sélection opère généralement dans les limites de l'homogamie (pp. 37-39).

⁹ Par exemple, R.F. Winch (1958); Winch, McGinnis et Barringer (1962); W.J. Goode (1964); L. de Heusch (1971).

que » et « scandaleux » dans les sociétés autres. Il convient naturellement de spécifier la nature des règles contraignantes qui sont en jeu dans cette transaction; tout d'abord le fait qu'il s'agit de deux oiseaux de la même espèce semble indiquer que le drame se joue sur un fond d'homogamie; mais le trait pertinent qui est dénoncé avec force comme étant la *vérité* de l'alliance est la contrainte économique, phénomène qui a été bien mis en évidence dans la société rurale¹⁰, mais qui semble s'être généralisé sous des formes variées dans la société complexe occidentale. En dépit de la célébration perpétuelle que les média y font de l'amour, ce sentiment demeure la cause première des perturbations sociales que films et romans populaires s'attachent à illustrer ou à réduire, et l'idée de « couple bien assorti » implique toujours homogénéité sociale certes, mais surtout économique. L'alliance de Bocky et Randel ne se conclut pas à cause des sentiments — ce que le coup de pied de Randel souligne lourdement à la fin — mais à cause d'une transaction économique, et le fait que leur sortie soit accompagnée de la marche nuptiale de Mendelssohn — symbole s'il en est de la norme sociale occidentale — apporte un argument supplémentaire à l'analyse qui en est ici proposée, puisqu'il devient alors très clair que nous ne sommes pas dans l'univers des amours vénales.

Mais ce n'est pas tout, car il ne faut pas oublier que cette transformation passe, pour ainsi dire, à travers le couple clown blanc/auguste, dont on a rappelé plus haut, qu'il constituait un puissant opérateur sémiotique. Loin d'incarner la relation bourreau-victime, comme certaines vues simplistes l'ont prétendu¹¹ (à cet égard l'entrée des rossignols est l'un des meilleurs contre-exemples), ils réalisent toujours l'opposition logique culture vs nature. Or le fait que le clown blanc, qui est la personnification même de l'ultra-culturel, soit dans cette entrée le porte-parole du « sentiment naturel », dénonce de manière éclatante le caractère idéologique de la théorie élective du mariage. L'auguste, qui incarne la loi naturelle à la fois sous une forme affirmative et en tant que négation ou inversion de la loi culturelle, est, dans cette entrée, le héros d'un état de fait, plus « naturel » en dépit de son caractère éminemment culturel que l'idéologie, récente dans notre histoire, de la toute-puissance de l'amour comme régulateur des alliances. La transaction sifflée et mimée qu'ils négocient pour le plaisir d'un public, qui sait bien en son for intérieur de quoi il retourne, démonte un mécanisme social que notre culture s'emploie à masquer. Ce persiflage de l'institution amoureuse qui tourne en dérision la stratégie séductrice et le pouvoir du sentiment, idéologie où se lient les concepts de force libidinale et de valorisation de l'amour courtois, énonce de manière aveuglante, l'une des règles constitutives de notre culture. Sans doute serait-il intéressant de savoir à

¹⁰ Les recherches tendant à mettre ce phénomène en évidence se sont récemment multipliées en France. Citons M. Segalen (1979) et P. Bourdieu (1980) pour des publications récentes des résultats de ces recherches.

¹¹ Il s'agit là d'un thème littéraire qui n'a que peu de rapport avec les clowns tels qu'on peut les observer au cirque. Ce problème a été abordé dans un compte rendu du livre de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Bouissac 1972).

quel moment de l'histoire européenne cette entrée a fait son apparition, et dans quelle mesure il convient de lire dans les modalités particulières de la transaction économique un simple reflet de conditions réelles ou une expression plus abstraite de ces conditions. Mais force est de constater que ce spectacle provoque toujours chez les spectateurs une réaction très forte dont il faut sans doute chercher la source dans la reconnaissance de ce qu'ils savent de leur pratique en dépit du discours qui la dénie, voile pudique que seuls les sociologues, et les clowns, peuvent lever.

BIBLIOGRAPHIE

- ADRIAN
1969 *Ce rire qui vient du cirque*. Collection *L'encyclopédie du cirque*, Bourg-la-Reine: Adrian.
- BOUISSAC P.
1972 « Les avatars du clown », *Semiotica* V. 3.
- BOURDIEU P.
1981 *Le Sens pratique*. Paris: Minuit.
- GOODE W.J.
1964 *The Family*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- HEUSCH L. de
1971 *Pourquoi l'épouser ? Autres essais*. Paris: Gallimard.
- KASTNER G.
(n.d.) *Parémiologie musicale de la langue française*. Paris: Brandus et Dufour.
- LÉVI-STRAUSS C.
1962 *La Pensée sauvage*. Paris: Plon.
- PFEFFER W.
1979 *Philomena's Progeny : The Nightingale in Medieval French Literature*. Doctoral thesis, University of Toronto (Pontifical Institute).
- RÉMY T.
1962 *Entrées clownesques*. Paris: L'Arche.
- SEGALEN M.
1979 « Mating in French Preindustrial Rural Areas », in *Europe as a Cultural Area* (J. Cuisenier éd.). The Hague: Mouton.
- THOMPSON S.
1957 *Motif Index of Folk Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- UMIKER D.J.
1974 « Speech Surrogates : Drum and Whistle Systems », *Current Trends in Linguistics* 12, vol. 1, T.A. Sebeok éd. The Hague: Mouton (pp. 497-536).

UMIKER-SEBEOK J., et T.A. Sebeok (éds.)
1976 *Speech Surrogates : Drum and Whistle Systems*, 2 vols. The Hague: Mouton.

WINCH R.F.
1958 *Mate Selection*. New York: Harper.

WINCH R.F., R. McGinnis et H.R. Barringer (éds.)
1962 *Selected Studies in Marriage and the Family*. New York: Holt, Rinehart and
Winston.