

Ex-dieux, nouveaux pitres

Marine Van Hoof

Volume 49, Number 195, Summer 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52701ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Van Hoof, M. (2004). Ex-dieux, nouveaux pitres. *Vie des arts*, 49(195), 75–79.



EX-DIEUX, NOUVEAUX PITRES

Jean-Baptiste-
Siméon Chardin
Le singe peintre
v. 1739-1740

Marine Van Hoof

ENTRE LE XVIII^e SIÈCLE ET AUJOURD'HUI, LA FAÇON DON'T LES ARTISTES PERÇOIVENT LEUR PROPRE STATUT S'EST CONSIDÉRABLEMENT TRANSFORMÉE. LA FIGURE DU CLOWN ET SON UNIVERS FORAIN DEVIENNENT LES LIEUX PRIVILÉGIÉS DE CETTE TRANSFORMATION, EN PLUS D'OFFRIR DES MOTIFS QUI ROMPENT AVEC L'ESTHÉTIQUE ET LES CONVENTIONS ACADÉMIQUES.



1- **Franz Xaver Messerschmidt**
Un homme lugubre et sinistre
Après 1770

2- **Louis-Léopold Boilly**
Étude de trente-cinq têtes d'expression
v. 1825

3- **Honoré Daumier**
Crispin et Scapin
v. 1863-1865

Cessant vers 1780 d'être considérés comme l'égal des Grands, ils sont alors rangés parmi les marginaux. Renonçant aux auto-portraits solennels qui caractérisaient l'âge classique, ils trouvent dans les figures de saltimbanques et de bouffons de quoi refléter leur nouvelle condition. Entre la fascination pour le monde forain – en pleine expansion au XIX^e siècle – et la conscience aiguë de leur précarité, comparable à celle du funambule, de nombreux artistes se représentent en clowns et en acrobates. Au début du XVIII^e siècle, Jean-Antoine Watteau présente un Pierrot oscillant entre la mélancolie et la gaieté qui connaîtra un grand succès au cours du siècle suivant et symbolisera le double de l'artiste aliéné. Dans *Le singe peintre* (vers 1739), Jean-Baptiste-Siméon Chardin représente un singe parodiant les gestes du peintre se représentant lui-même, annonçant les futurs Pierrots grimaçants de Gustave Doré ou tragiques de Georges Rouault. Au XX^e siècle, Ugo Rondinone (né en 1963) représente un clown avachi,

couché au sol, étrangement apathique. De Watteau à Rondinone, le choix du clown pour l'autoreprésentation relève à la fois d'une longue tradition qui a connu une évolution, mais semble aussi conserver à travers l'histoire de l'art une dimension atemporelle. D'ailleurs, quel rôle joue la figure clownesque dans l'art contemporain? Les clowns apparaissant çà et là (Borofsky, Sherman, Rondinone, Labelle-Rojoux, Blanckart, Sorin) ont-ils encore un lien avec le monde du cirque?

Au XIX^e siècle, l'intérêt croissant des artistes pour les images de la vie foraine s'explique par plusieurs facteurs. D'abord, elles représentent un motif visuellement attrayant, un « morceau demeuré intact du pays d'enfance », comme le dit joliment Jean Starobinski, au cœur d'une société en train de s'industrialiser à un rythme galopant. La « parade » est la célébration d'un paradis perdu. Dans plusieurs représentations de parades, l'attention portée au chatoiement des couleurs, aux reflets brillants des habits de cirque n'empêche pas la critique acerbe de la société. Dans les rutilantes *Dames des chars* (1883-1885) de James Tissot – dont le corps enserré dans des cottes de mailles moulantes rappelle celui de sirènes – transparaît un érotisme qui contraste avec l'attitude guindée du public « comme il faut », assis dans les gradins, que l'artiste épingle au passage. Tout autre est la *Parade* (1865) d'Honoré Daumier qui ignore le grandiose pour représenter un monde forain marginal dont la précarité (exacerbée par les tracasseries imposées par le gouvernement) n'est pas sans lui rappeler



2



ses propres déboires avec la censure de l'époque. La misère de la classe pauvre est également évoquée – ou plutôt dénoncée – avec vigueur dans un tableau de 1888 de Fernand Pelez dont le trait précis n'a rien à envier aux hyperréalistes : sa technique « photographique » est étonnante. Pour représenter le monde du cirque, certains artistes n'hésitent pas à accompagner une troupe dans ses tournées. *Charivari (La grande parade)*, 1928, traduit les contacts étroits que Dame Laura Knight a établis avec l'univers circassien : se jouant de la perspective, elle arrive à montrer l'ensemble de la troupe en mouvement sur la même piste en donnant de l'espace à chacun des numéros. Tout aussi amoureux du cirque, qu'il suit avec passion en France puis aux États-Unis, où il se réfugie pendant la guerre, Fernand Léger décline ses parades dans l'esprit de l'esthétique machiniste.

LE CLOWN TRAGIQUE

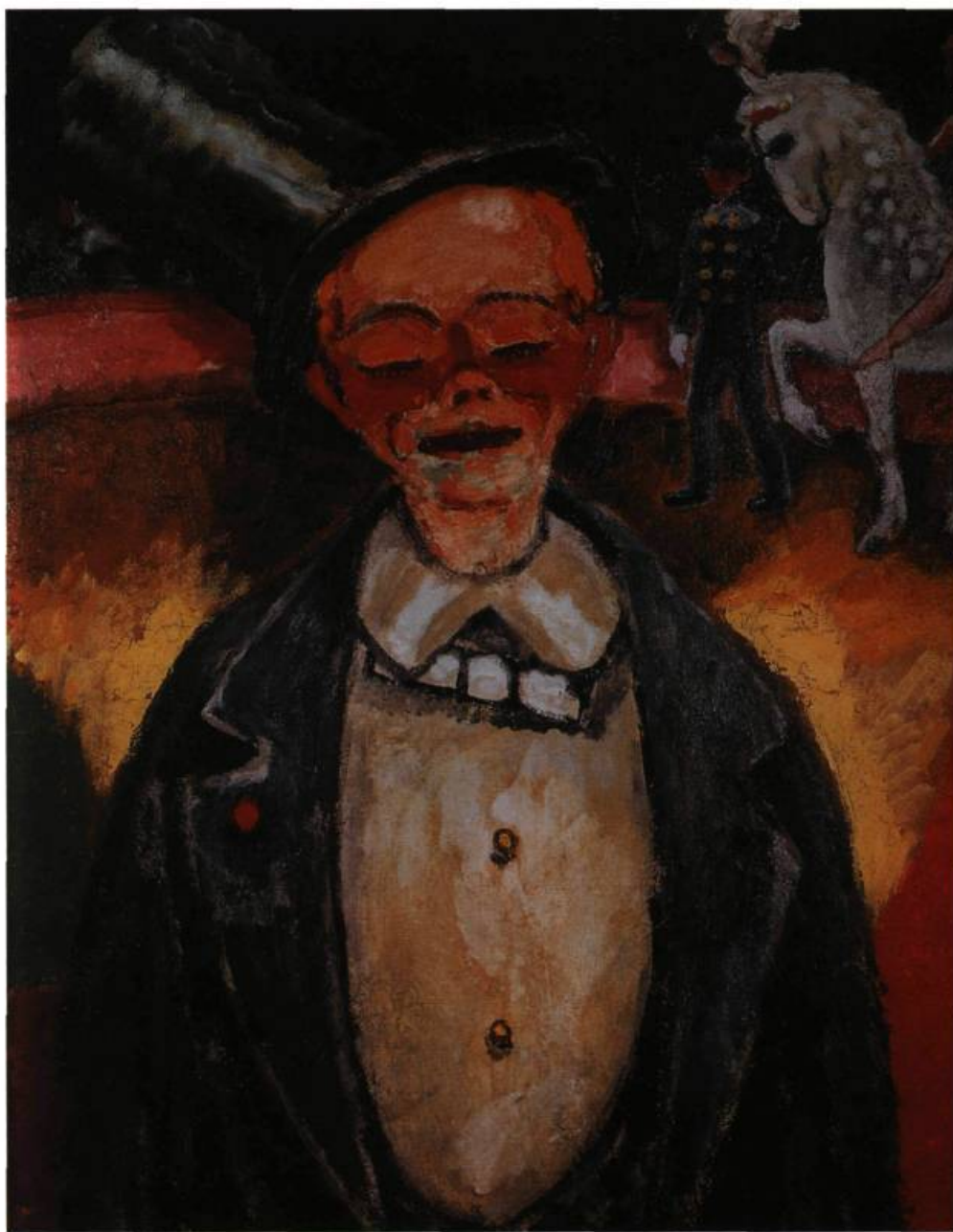
Création d'abord littéraire, le mythe du clown s'est constitué à l'époque des roman-

tiques. Personnage résigné au visage enfariné, le Pierrot représenté par Félix Nadar personifie la mélancolie. En le faisant poser en *Pierrot le photographe* (1854-1855) pointant sa main vers l'objectif, Nadar inaugure une longue tradition de mise en abyme de la photographie et une réflexion sur la fonction du photographe comme clown dans la société. James Ensor fait du clown tragique une sorte de Christ de dérision moderne ; de l'artiste célébré au personnage dont on rit, le pas est vite franchi : grimaçant, souffrant, jurant, chutant, le clown est au fond l'autre face de tout être humain. Rire du clown, c'est rire de soi. Mais on a besoin du clown, de l'artiste pour désigner ce versant sombre qui sommeille en chacun de nous. La *Tête de clown tragique* (1904) de Georges Rouault illustre toute la tension entre la contrainte d'être l'amuseur public et la souffrance intérieure. Un siècle plus tôt, les « têtes de caractère » du sculpteur viennois Franz Xaver Messerschmidt traduisent l'intérêt croissant à l'époque des Lumières pour la physiognomonie, les expressions et les postures qui sera

relayé par les recherches de Charcot et la psychanalyse : la série d'autoportraits grimaçants (réalisée après 1770) constitue un type d'auto-investigation qui nous semble étonnamment moderne et très proche des faciès torturés que Bruce Nauman présente à la fin du XX^e siècle.

Qu'elle soit tournée vers la mélancolie ou l'autodérision, il est bon de rappeler que la figure burlesque comme la figure acrobatique constitue aussi une tentative de dessiner un rapport au corps. Comme le souligne Starobinski, au XIX^e siècle ce rapport est devenu malaisé. Le corps étant désigné comme le mal, le cirque offre la vision de corps cherchant la rédemption par le mouvement¹. D'où le succès de l'acrobatie et de la danse qui donnent l'illusion de triompher de « la triste évidence charnelle ». Remarquable que ce destin du corps au XIX^e siècle est principalement le fait de la masculinité et qu'il explique aussi la fixation de l'époque (lisable tant chez les écrivains que parmi les peintres) sur une féminité idéale à la fois attirante et redoutable, Starobinski observe à quel point au XIX^e siècle le cirque va

ORGANISÉE PAR LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA ET COPRODUITE AVEC LA RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX POUR LA PRÉSENTATION À PARIS, L'EXPOSITION REGROUPE 175 PEINTURES, DESSINS, ESTAMPES, PHOTOGRAPHIES D'ÉPOQUE, SCULPTURES ET VIDÉOS PAR 88 ARTISTES DU XVIII^e SIÈCLE À NOS JOURS. NE SE VOULANT PAS UNE HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS DU CIRQUE OU DU CLOWN DANS L'ART, L'EXPOSITION PROCÈDE PAR DÉCOUPAGE THÉMATIQUE, EN PRÉSENTANT NEUF SECTIONS : LE MONDE NOUVEAU DES SPECTACLES FORAINS FIN DU XVIII^e SIÈCLE, LA PARADE, LE CLOWN TRAGIQUE, L'AUTO-PORTRAIT PARODIQUE, LA MARGINALISATION DU STATUT DE L'ARTISTE, LA FOIRE ET LE CIRQUE COMME SOURCE D'INSPIRATION, LE CIRQUE COMME FOIRE AUX CRÉATURES ÉTRANGES, LES ENVOLÉES CÉLESTES DES ACROBATES ET LE PERSONNAGE D'ARLEQUIN (SECTION ENTièrement CONSACRÉE À PICASSO). DES EXTRAITS DE FILMS CÉLÈBRES SE RAPPORTANT AU MONDE DU CIRQUE FONT PARTIE INTÉGRANTE DE L'EXPOSITION. PAR AILLEURS, PLUSIEURS PROJECTIONS COMPLÉMENTAIRES SONT PRÉVUES (VERSIONS ORIGINALES, SOUS-TITRÉES) : *LES ENFANTS DU PARADIS* (MARCEL CARNÉ) JEUDI 8 JUILLET À 18 H, *THE GREATEST SHOW ON EARTH* (CECIL B. DEMILLE) JEUDI 15 JUILLET À 18 H, *LA STRADA* (FEDERICO FELLINI) JEUDI 22 JUILLET À 18 H, *DER HIMMEL ÜBER BERLIN/ LES AILES DU DÉSIR* (WIM WENDERS) JEUDI 29 JUILLET À 18 H. ENFIN, UN SUPERBE CATALOGUE DE 424 PAGES COULEURS, COÉDITÉ AVEC LES ÉDITIONS GALLIMARD ET YALE UNIVERSITY PRESS, ACCOMPAGNE CE TOUR DE PISTE.



représenter une brèche dans laquelle vont s'engouffrer en grand nombre écuyères, acrobates et danseuses de toutes sortes, parce qu'elles vont y trouver une « condition charnelle plus indépendante² ». Ainsi, à travers les représentations qu'en donne l'art (et la littérature) se consacre un écart entre le corps glorieux de la femme et celui disgracieux de l'homme. À leurs légères écuyères, Toulouse-Lautrec et Seurat opposent l'Auguste titubant³. Le clown rustaud et balourd personifie « la déconfiture de la masculinité face à la féminité triomphante ». On peut légitimement se demander aujourd'hui si ce n'est pas le poids de cette tradition

de féminité agile et glorieuse cultivée dans l'univers du cirque qui a si longtemps découragé les femmes de devenir des clowns professionnels et qui explique qu'il ait fallu attendre le XX^e siècle pour qu'un nombre infime d'artistes femmes soient tentées de se représenter en clowns.

L'HÉRITAGE MODERNE

Les figures de clowns présentes dans l'art contemporain marquent un changement radical et tournent le dos au personnage mélancolique et au Pierrot maladroit, faisant place à la violence et la grossièreté. Si les siècles précédents ont davantage saisi dans la figure

du clown tout ce qui pouvait souligner la condition absurde de l'être humain, le clown étant une sorte de Sisyphe condamné à la répétition, les artistes contemporains y ont trouvé un motif idéal pour tourner en dérision les prétentions de l'art et par là même remettre en question l'existence de l'art comme projet. Le clown giflé (Arnaud Labelle-Rojoux), humilié (Pierrick Sorin) devient l'allégorie même de l'art dont le projet de pureté mis en avant par l'esthétique moderniste ne peut qu'échouer. La même tendance anime les clowns de Paul McCarthy : dans la vidéo *Peintre* (1995), il se présente comme la caricature d'un peintre médiocre, dont les



5

mains énormes tentent de faire sortir de tubes gigantesques un peu de couleur qui sera appliquée sur la toile avec des pinceaux tout aussi démesurés. Plus méditative, a priori plus proche de la tradition, l'image du clown offerte par Cindy Sherman (*Sans Titre numéro 411*) n'en perd pas pour autant sa force critique et allusive: la vue rapprochée du maquillage signalant tout le travail requis

pour la construction du personnage et la présence de la minerve symbolisant le prix à payer pour toutes les contorsions dont le clown est redevable au public, constituent un exposé très radical des contraintes pesant sur l'artiste-clown, éternel auteur de lui-même. Pour sa part, Ugo Rondinone porte un coup fatal au clown: privé de mouvement et de grimaces, ses personnages couchés sur le sol

sont profondément ambigus, embarrassants à contempler pour les spectateurs à qui l'artiste semble signifier que leur double est mort, que la fusion entre l'artiste et le clown ne peut plus se réaliser. Les grands clowns immobiles photographiés grandeur nature par Rhona Bitner renoncent peut-être aussi à tout mouvement, mais tout dans leur attitude rappelle la fonction essentielle du clown: offrir au spectateur un miroir. Qu'elle soit mélancolique, tragique, poétique, joyeuse, nihiliste, triviale, grossière ou mortifère, la figure clownesque est d'abord allégorique et échappe à l'histoire. Si Picasso lui-même n'en avait pas été convaincu, il n'aurait pas pris autant de plaisir à se laisser photographier en clown. □

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 60.

² *Ibid.*, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 74.

4- **Kees Van Dongen**

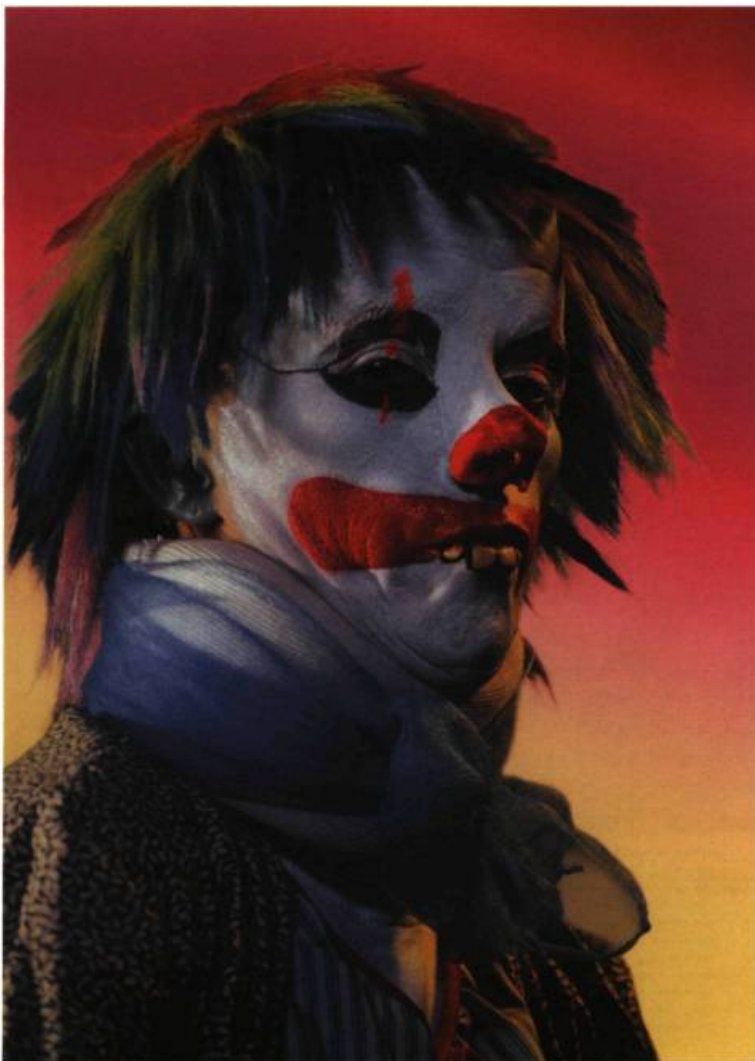
Le clown qui se croit être le président de la République
v. 1905-1907

5- **Pierrick Sorin**

La Bataille des tartes
1994

6- **Cyndy Sherman**

Sans Titre n° 411
2003



6

EXPOSITION

**LA GRANDE PARADE —
PORTRAIT DE L'ARTISTE EN CLOWN**

Musée des beaux-arts du Canada
380, Promenade Sussex, Ottawa
Du 25 juin au 19 septembre 2004
Tél.: (613) 990-1985
www.musee.beaux-arts.ca