

Le cirque : opérations et opérateurs sémiotiques

Paul Bouissac

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036680ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036680ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouissac, P. (1979). Le cirque : opérations et opérateurs sémiotiques. *Études françaises*, 15(1-2), 57–78. <https://doi.org/10.7202/036680ar>

le cirque : opérations et opérateurs sémiotiques

PAUL BOUISSAC

On peut considérer, du moins à titre d'hypothèse, que tout numéro de cirque est susceptible d'une description abstraite permettant d'y distinguer trois catégories d'événements : positions de classes, constructions de situations, et opérations effectuées sur les premières et sur les secondes. Cette démarche méthodologique n'est pas l'effet d'un principe *a priori*, mais le résultat de nombreuses observations suivies d'analyses exploratoires, éclectiquement inspirées de modèles linguistiques, rhétoriques, sémiologiques, cybernétiques et informationnels¹. Il s'agit donc de l'aboutissement, peut-être provisoire, d'un processus essentiellement heuristique.

Du point de vue adopté ici, qui est celui du spectateur percevant un numéro de cirque, en suivant le déroulement, le

1. Voir en particulier : « Pour une sémiotique du cirque », *Semiotica*, vol. III, 2, 1971 (92-120); « Pour une analyse ethnologique des « entrées » de clowns : Construction de l'objet et esquisse de la méthode », *Revue d'ethnologie française*, vol. I, 3/4, 1972 (7-18); *la Mesure des gestes, prolégomènes à une sémiotique gestuelle*, Mouton, 1973 (chap. XII); *Circus and Culture, a semiotic approach*, Indiana University Press, 1976.

comprenant et l'appréciant, le premier « événement » est l'apparition des classes d'objets, animés et inanimés, qui vont participer au numéro. L'identification de ces objets est généralement facilitée par l'énoncé linguistique oral (présentation du spectacle) ou écrit (programme imprimé) qui soulignent les traits cognitifs qui sont pertinents dans ce contexte : caractère prédateur ou domestique des animaux, sexe des acteurs humains ou animaux, catégories sociales ou culturelles signalées par les costumes ou les attributs, nature d'obstacle ou d'adjuvant des accessoires, etc.

Dans certains cas, la simple juxtaposition, dans le champ clos de la piste, de plusieurs classes d'objets crée une situation problématique ; mais le plus souvent, cette collocation est structurée de manière à constituer une catégorie situationnelle bien déterminée : obstacles à franchir, accessoires à manipuler selon certaines règles, affrontements de deux programmes d'actions contradictoires, collaborations hiérarchisées à une tâche donnée, etc. Ces situations sont généralement enrichies de qualifications complémentaires qui précisent leur nature ; elles sont toujours clairement construites, et d'autant plus aisément déchiffrées par le spectateur que d'une part elles sont édifiées dans un lieu neutre, le vide de la piste, et que, d'autre part, elles peuvent se ramener à un ensemble restreint de types qui, tout en appartenant au *code* du cirque, ont une signification biologique ou sociologique très générale, sinon universelle. La distinction faite entre l'identification des classes d'objets et la reconnaissance des situations construites est un artifice d'analyse, car dans la pratique il est difficile de les considérer comme deux processus indépendants et successifs. Il convient cependant de les présupposer en tant qu'événements distincts pour comprendre en quoi consiste la troisième catégorie, les opérations, qui constitue la spécificité du spectacle.

En effet, quand on entreprend de théoriser sur un phénomène socio-culturel comme le cirque, il ne suffit pas de reconnaître qu'il y a production et reproduction de sens — l'effet de sens éprouvé par le spectateur est bien évidemment le résultat de l'activité des artistes — mais il faut encore élucider les opé-

rations sémiotiques spécifiques qui expliquent ces effets. Les termes sur lesquels ces opérations sont effectuées sont les relations initialement posées entre des classes d'objets par le moyen d'une situation. Cette situation est transformée par des opérations successives et hiérarchisées en vue d'un effet final qui peut être la position d'une nouvelle classe d'objet, la transformation d'une disjonction en une conjonction de deux classes, l'inversion d'une situation ou sa mise en abîme... Mais toute opération suppose un opérateur, au sens où ce concept est utilisé en logique, où l'on sait que divers opérateurs et leurs fonctions correspondantes sont définis avec précision (négation, conjonction, disjonction, équivalence, implication, etc.). Évidemment, ce concept ne saurait être employé dans cet essai qu'avec une valeur métaphorique, puisqu'il ne s'agit pas d'y élucider une logique des actions mais une articulation des contenus. Cette réserve faite, il semble légitime de désigner ainsi un certain nombre de procédés généraux, en nombre limité, qui permettent de réaliser des opérations sémiotiques spécifiques.

1. LES OPÉRATEURS TOPOLOGIQUES

Tous les numéros de cirque ont en commun de s'inscrire dans un espace circulaire : la piste ou la coupole qui la surplombe. Certains, il est vrai, sont moins strictement conditionnés que d'autres par cette structure spatiale et peuvent s'adapter aisément à la scène ou à d'autres dispositifs de présentation. Mais la majorité des numéros que l'on observe dans un spectacle de cirque ont été conçus en fonction de cette contrainte topologique qui fait partie intégrante de leur code sémiotique et de la compétence technique sur laquelle il est fondé.

En fait, c'est bien cette caractéristique qui retient généralement l'attention des essayistes qui tentent de définir la spécificité du cirque. Toutefois celle-ci est saisie non seulement par rapport au théâtre traditionnel, mais surtout en se plaçant du point de vue de l'acteur qui fait face au public tout en se trouvant « protégé » sur trois côtés par le décor et les coulisses. Par opposition à cette situation, qui permet les sub-

terfuges et les faux-semblants de la mise en scène théâtrale, on célèbre les conditions beaucoup plus exigeantes dans lesquelles l'artiste de cirque doit travailler, « encerclé » par le public et « isolé » dans l'enclos de la piste. Mais ces remarques, tout en étant justes, n'épuisent pas le fonctionnement spatial qui est en jeu dans ce genre de spectacle. En effet la structure de base formée par la piste et l'espace qui l'englobe permet de définir des catégories topologiques dont la manipulation pertinente peut opérer des transformations sur les situations posées². Dans le plan horizontal, les oppositions binaires qui paraissent susceptibles de jouer un rôle d'opérateurs sont les suivantes : piste/espace extérieur à la piste ; position centrale/position périphérique ; déplacement diamétral/déplacement circulaire ; déplacement circulaire périphérique/déplacement circulaire central ; déplacement diamétral normal/déplacement diamétral transversal ; éclatement vers la périphérie/concentration vers le centre. Rappelons que l'entrée de la piste marque un axe normal de déplacement diamétral que l'on pourra appeler nord-sud, et que cette entrée est parfois doublée d'une entrée secondaire qui lui est diamétralement opposée. Il est donc possible de définir par rapport à cet axe un axe transversal est-ouest, quelle que soit la position du spectateur. Dans le plan vertical il faut ajouter à la projection des mêmes catégories en altitude, l'opposition : déplacement ascensionnel/déplacement de descente complétée par : trajectoire oblique/trajectoire perpendiculaire, et : propulsion/chute. Naturellement, ces catégories de positions et de déplacements épuisant une grande partie des mouvements possibles au sein d'une telle structure, elles ne peuvent être identifiées en tant qu'opérateurs que lorsqu'elles sont l'objet d'un choix dont le résultat est un effet de sens, c'est-à-dire lorsqu'elles permettent d'effectuer une opération sémiotique. Il va sans dire, également, que les déplacements nécessités par des contraintes techniques ne peuvent pas avoir en principe de valeur d'opérateurs, encore

2. Les considérations qui suivent complètent l'analyse qui figure dans « Semiotics and Spectacles : the Circus Institution and Representations » dans *A Perfusion of Signs*, T.A. Sebeok, ed., Indiana University Press, 1977 (143-153).

que cette valeur puisse fonctionner au niveau du décodage du spectateur, grâce à l'ambiguïté de leur forme.

L'un des opérateurs topologiques les plus productifs semble être l'opposition : déplacement circulaire/déplacement diamétral normal. C'est, comme nous l'avons montré dans des travaux antérieurs, la polarité fondamentale qui règle les évolutions des chevaux dans les numéros « de liberté »³. Rappelons que ces exercices font alterner, en proportion variable, des séquences où tous les individus sont engagés simultanément dans des comportements identiques (symboles d'uniformité sociale rappelant tantôt un corps de ballet, tantôt une parade militaire) avec des séquences qui consistent en la performance unique d'un individu provenant du groupe (station ou marche debout, levade, cabrade, courbette, agenouillement, etc.). Le déplacement uniforme des animaux le long de la bordure de piste s'oppose ainsi systématiquement à des actions fortement individualisées qui se manifestent en position centrale ou sur l'axe diamétral normal quand elles impliquent un déplacement. Notons en passant que ce contraste comportemental a une base biologique puisque les évolutions circulaires sont techniquement fondées sur des conduites de fuite ou des déplacements linéaires socialement structurés dont l'éthologie des équidés fournit beaucoup d'exemples, alors que les exercices individuels sont tous obtenus par les dresseurs à partir de schémas comportementaux conflictuels grâce auxquels dans la vie naturelle les individus s'affirment et conquièrent leur place dans la hiérarchie sociale, comme l'a brillamment démontré le biologiste Klaus Zeeb⁴. Ce que le *code* du cirque ajoute à ce contraste, c'est d'une part la stylisation gestuelle et la normalisation topologique de ces comportements, et d'autre part leur métaphorisation anthropomorphique. En effet les termes marqués des oppositions binaires (déplacement diamétral normal et position centrale) définissent à la fois l'homme par rapport aux animaux et les comportements individuels

3. *Poetics*, vol. V, 2, 1976 (101-118).

4. Klaus Zeeb, *les Chevaux de Fredy Knie : du comportement naturel au dressage artistique*, Payot, 1976.

par rapport aux comportements sociaux. L'opposition fonctionne donc bien en tant qu'opérateur puisqu'elle est généralisée à d'autres types de numéros dans lesquels elle permet soit de modifier le statut de certaines classes d'objets selon le mode de déplacement qui leur est assigné, soit de déterminer des statuts individuels en les marquant positivement ou négativement par rapport à leur classe. Ainsi, les humains et les animaux sont, grâce à ce moyen très économique, affectés d'un signe que le simple jeu de déplacements réglés peut inverser. On conçoit donc l'importance des opérateurs topologiques dans les transformations successives de situations plus ou moins complexes dont la séquence constitue le « texte » d'un numéro.

Un premier exemple, élémentaire mais significatif, est représenté par les deux modalités de la « parade », ou du défilé des artistes qui tantôt ouvre le spectacle et tantôt le clôt. D'une manière générale, position et déplacement périphériques caractérisent les présentations collectives, c'est-à-dire celles dans lesquelles l'ensemble des artistes se manifeste en tant que groupe indifférencié. Ainsi le spectacle débute souvent par un défilé de ceux qui vont y participer, auxquels se joignent, pour faire nombre, les garçons de piste et le personnel technique ; l'effet recherché est l'abondance et la variété de l'équipe qui va fournir les numéros, effet obtenu par la diversité des costumes, leur exotisme, souvent même la présence d'insignes d'un grand nombre de nationalités différentes. On y ajoute parfois des animaux. Par contraste, le défilé final, par lequel les artistes qui ont exécuté leur numéro dans le spectacle viennent prendre congé du public et recueillir ses derniers applaudissements, suit toujours le trajet diamétral normal ; chaque artiste ou équipe émerge tour à tour de l'entrée, annoncé par le présentateur d'une voix solennelle, et reçoit l'hommage des spectateurs pendant son passage par la position centrale. Arrivé au terme du diamètre, chacun emprunte le trajet périphérique pour aller prendre place en bord de piste, mais en faisant face au public, c'est-à-dire réalisant en fait un éclatement vers la périphérie, une sorte d'expansion du centre. Notons, toutefois, qu'en s'alignant les uns près des autres le long de la bordure de piste, les artistes font d'une certaine manière abandon de

leur statut de héros individuel pour se manifester de nouveau selon la catégorie du collectif, geste que le public peut saisir en tant que solidarité et modestie. Cependant lorsque les directeurs de cirque participent à cette manifestation finale, ils ont en général bien soin d'apparaître les derniers et d'occuper la position centrale pendant les dernières salves d'applaudissements, manière de se distinguer en s'opposant au groupe des héros dont ils transcendent ainsi la gloire passagère en rappelant que ce sont eux les « donateurs » ou destinateurs du spectacle. En fait un directeur de cirque qui, jouant de l'opérateur topologique, modifierait son statut en allant rejoindre les artistes à la périphérie de la piste, ferait acte politique : il abolirait — symboliquement — une distinction de classe, au sens économique et sociologique du terme.

Pour l'ensemble des numéros, les contraintes techniques ne suffisent pas à rendre compte de la forme de tous les déplacements normalisés dans la piste. Évidemment, dans les limites de ces contraintes, les artistes innovatifs peuvent chercher à obtenir des effets de sens particuliers en transgressant certaines règles. C'est du moins ainsi que l'on pourrait exprimer certaines initiatives si l'on considérait les normes des déplacements en tant que règles et non en tant que jeux d'opérateurs topologiques. Il s'agit en fait d'opérations sémiotiques complexes qui font intervenir d'autres opérateurs venant se combiner avec l'opérateur topologique. Par exemple la conclusion d'un « numéro de liberté » observé récemment consistait à faire exécuter au dernier cheval de rappel un tour de piste en marche debout, l'écuyer se déplaçant parallèlement à l'animal, alors qu'habituellement dans ce genre d'exercice le trajet diamétral normal est de règle⁵. En fait l'opérateur topologique était dans ce cas neutralisé par les projecteurs qui grâce à une « poursuite⁶ » accompagnaient le déplacement du cheval et de l'homme en les iso-

5. Alexis Gruss, 2^e Festival international du cirque, Monte Carlo (décembre 1975) ; Frédy Knie, Cirque Knie, Suisse (programme 1978).

6. Terme technique signifiant que le projecteur est manipulé de manière à ce que le rayon lumineux suive les déplacements d'un objet.

lant dans un cercle lumineux. Le trajet périphérique fonctionnait alors en tant que, la distance la plus longue possible, renforçant d'autant la valeur individuelle de la prouesse, mais le centre de la piste était en quelque sorte projeté à la périphérie par un jeu d'ombre et de lumière.

Enfin dans de nombreuses entrées clownesques cet opérateur, entre autres, est très productif. Tout d'abord il se combine harmonieusement avec l'opposition clown blanc/Auguste (dont nous allons voir plus bas qu'elle constitue elle-même un opérateur sémiotique), le premier étant en rapport de congruence avec la position centrale et le déplacement diamétral normal, le second avec la position périphérique et les déplacements circulaires et transversaux. Les interactions symboliques sociales, dont les séquences forment la matière première des « entrées », ne peuvent se décoder de manière explicite que si l'on tient compte de ces opérateurs. Le trajet périphérique parcouru par l'Auguste représente une sommation de valeurs qui ajoute le trait « animalité » à celui de la « naturalité », opération qui est d'ailleurs très souvent confirmée par des redondances au niveau du comportement imitatif gestuel ou vocal⁷. D'ailleurs, la tension entre ces deux termes complexes du couple antithétique formé par le clown blanc et l'Auguste ne peuvent souvent se résoudre, à la fin du numéro, que par l'application de l'opérateur topologique périphérique qui neutralise l'opposition en les unissant dans un défilé en musique où chacun se retrouve affecté du trait collectif d'amuseur. Il convient en effet, au terme de ces jeux très serrés où ils opèrent des transformations de nature métasémiotique sur des propositions culturelles, « d'effacer le tableau » une fois la démonstration faite, pour non seulement détendre le public par le spectacle d'une euphorique unité, mais surtout pour pouvoir reprendre cette démonstration, ou d'autres, à la première occasion.

7. Cet aspect des numéros de clown est documenté dans un texte qui figure en annexe d'un article présentant l'œuvre de J. et M. Vesque, « Un cas d'ethnographie sauvage », *Revue d'ethnologie française*, vol. VII, 2, 1977 (111-120).



(Archives de la Bibliothèque de l'université d'Amsterdam)

2. LES MASQUES EN TANT QU'OPÉRATEURS SÉMIOTIQUES

Tel qu'on peut l'observer sur toute l'aire culturelle européenne — et cela depuis plus d'un siècle — le numéro de clowns des programmes de cirque est caractérisé par l'opposition de deux personnages, le clown blanc et l'auguste, identifiables grâce au masque qu'ils se dessinent sur le visage, ainsi que par le genre de costume qu'ils portent et par le comportement social qu'ils adoptent. Il n'est pas question ici d'aborder le problème des origines de ce « couple » primordial, mais d'analyser son fonctionnement dans la production de ces drames, au sens originel du terme, que sont les « entrées » comiques. On sait que le clown blanc, quelle que soit l'interprétation que chaque individu donne à ces règles, se distingue par l'enduit blanc qui recouvre son visage, et par le (ou les) sourcil(s) dessiné(s) en noir, de manière dissymétrique, qu'il ajoute à ce masque ; la pilosité est dissimulée ou soigneusement disciplinée (raie, mèche laquée, toupet frontal bien peigné, etc.) ; les protubérances naturelles sont estompées autant que possible. Son costume est raffiné (tissus précieux, perles, bas de soie, dentelles, etc.) et ses manières traduisent l'aisance sociale, la maîtrise de la parole et des arts, l'autorité enfin que confèrent pouvoir et savoir. Cette agglutination de signes est susceptible, rappelons-le, de très nombreuses variantes ; chaque clown par exemple est identifié par la forme particulière du sourcil dessiné, l'élément pertinent étant son caractère dissymétrique. Le clown blanc se présente donc comme un signe complexe qui constitue un emblème surdéterminé de la culture. Quant à l'auguste, il peut être considéré comme la somme de l'inversion de tous les signes qui définissent le clown blanc : exagération des traits symétriques du visage, soulignement et renforcement des protubérances et des couleurs naturelles, abondance et désordre de la pilosité ou calvitie provoquante, habits mal taillés, trop grands ou trop étroits, couleurs de mauvais goût, démarche embarrassée, absence de savoir-vivre, incompétence linguistique et artistique, comportement enfantin ou sénile... Ce contraste ne peut que frapper quiconque se penche sur le problème des clowns et du

comique, mais il peut aussi aveugler l'observateur en s'imposant à lui comme une complémentarité de rôles du type maître/esclave, bourreau/victime, citadin/paysan — et cela d'autant plus facilement que l'auguste est parfois victime de sévices (coups, mauvais tours, mystifications). L'art et la littérature se sont d'ailleurs allègrement emparés de cette opposition pour en privilégier le terme douloureux et passif au point de constituer un objet qui, comme nous avons essayé de le montrer ailleurs, ne reflète pas la réalité du clown telle qu'une observation rigoureuse la révèle⁸. En effet, une « entrée comique n'est pas la réitération obsessive du contraste posé au départ entre le clown blanc et l'auguste, mais une séquence d'opérations sémiotiques effectuées sur des propositions culturelles grâce à ces deux « opérateurs », au double sens du mot, que sont l'auguste et le clown blanc. Il est simplement faux d'affirmer que l'auguste est « celui qui reçoit les gifles » ; il a, au même titre que son partenaire, un rôle de manipulateur de contenus culturels ; l'effet global d'une « entrée », où, rappelons-le, il se passe autre chose que la persécution d'un bouc émissaire, est le résultat d'enchaînements logiques qui se développent au sein de la matrice que constituent le clown blanc et l'auguste et que l'on peut énoncer ainsi : position de la culture impliquant négation de la nature et inversion ou négation de la culture impliquant position de la nature, relations qui pourraient s'exprimer tabulairement en inscrivant dans la colonne du clown blanc : culture sur la première ligne et (nature) sur la seconde, et respectivement culture et (nature) dans la colonne de l'auguste, ou encore s'articuler en carré sémiotique dans une perspective greimasienne.

Comme nous allons maintenant le montrer à l'aide de deux exemples, les clowns ne sont pas des substances, des propositions mais des opérateurs.

« Le miel » est le nom d'une entrée comique appelée parfois « les abeilles » qui est attestée dans le répertoire de

8. « Les avatars du clown : transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes », *Semiotica*, vol. V, 3, 1972 (290-296)

beaucoup de clowns européens depuis au moins un siècle mais qui est vraisemblablement beaucoup plus ancienne⁹. Elle se déroule de la manière suivante, avec des variantes qui ne mettent pas en cause la structure du scénario :

Alors que le clown blanc apparaît et s'apprête à commencer le numéro, l'auguste l'interrompt en annonçant qu'il déteste le travail et qu'il a décidé de ne plus travailler. Le clown blanc lui assure qu'il a trouvé un moyen pour pouvoir boire et manger sans travailler. L'auguste manifeste son désir de connaître le secret ; l'autre lui explique alors qu'il suffit d'imiter les abeilles. Il va d'abord le transformer par hypnotisme en un petit animal : la reine des abeilles. Il n'aura besoin alors que de rester assis sur la chaise qui se trouve au centre de la piste et quand une abeille ouvrière viendra voletter devant lui, il se contentera de dire : « Abeille, donne-moi du miel ». D'ailleurs, c'est le clown blanc lui-même qui jouera le rôle de l'abeille pourvoyeuse de miel. Aussitôt dit, aussitôt fait ; devant l'auguste béat qui trône sur sa chaise, le clown blanc esquisse des pas de danse, fait un tour de piste en « voletant » et revient devant la « reine ». Mais en passant derrière l'auguste, il s'est empli la bouche d'eau (une bouteille était posée sur le bord de piste) et quand l'autre lui demande son miel, il lui crache l'eau à la figure. L'auguste proteste violemment en s'essuyant le visage mais le clown blanc l'apaise en lui suggérant de jouer le même tour à un tiers. Justement un « membre du personnel » du cirque traverse la piste pour venir prendre congé de ses collègues car il ne peut plus supporter le travail. L'auguste saisit l'occasion et lui propose d'imiter les abeilles au cours d'un dialogue burlesque dans lequel l'auguste qui dit tout à l'envers doit être repris par le clown blanc qui joue un rôle de souffleur. Enfin tout est en place ; l'auguste va chercher l'eau tout en « voletant », mais plusieurs fois de suite il ne réussit pas à inonder sa victime car il « perd » l'eau en cours de route, soit qu'il trébuche en répandant le liquide sur lui-même, soit qu'il l'avale par mégarde, soit que le rire qui s'empare de lui à la pensée du bon tour qu'il va jouer à un autre l'oblige à cracher l'eau prématurément. Pendant ce temps

9. Une analyse plus détaillée de ce numéro figure dans *Essays on the semiotics of nonsense*, prepublication series of the *Toronto Semiotic Circle*, Victoria University, n° 3, 1977.

le clown blanc donne subrepticement de l'eau à son collègue et lorsque l'auguste lui rappelle qu'il faut dire : « abeille, donne-moi ton miel », il reçoit de nouveau un jet d'eau en plein visage. Inondé pour la deuxième fois, il manifeste sa colère, mais son partenaire le calme en l'invitant à bien prendre la plaisanterie et il lui donne une trompette dont l'auguste, après quelques gags, va jouer en virtuose pour conclure le numéro.

Cette description cursive permet d'abord de voir que tout en ayant assumé un rôle de victime, l'auguste sort de piste en héros. D'autre part le scénario, pris en lui-même, peut se décrire de la façon suivante : un individu refuse de travailler pour manger et succombe à la séduction du miel, dont on sait depuis les travaux de Cl. Lévi-Strauss qu'il est une valeur redoutable, étant dans la nature ce qui ressemble le plus à la culture (infra-cuisine)¹⁰. En fait, grâce au piège monté par un autre individu, le renégat reçoit par deux fois un violent jet d'eau en plein visage au lieu de recueillir sans effort le miel qu'il attendait. Étant donné le lien qui existe dans la pensée symbolique entre l'eau (sous la forme de la tempête) et le tabac, et étant donné la valeur limite du tabac par rapport à la culture (ultra-cuisine), le scénario peut se résumer ainsi : 1. Négation de la culture par refus de la cuisine (travailler pour manger) ; 2. Affirmation (déceptive) de la nature par production d'infra-cuisine (manger sans travailler) ; 3. Affirmation réelle de la culture par production d'ultra-cuisine (travailler pour ne pas manger) ; soit trois opérations successives au cours desquelles un extrême s'est transformé en son inverse selon un mouvement de bascule qu'éclaire cette réflexion de Cl. Lévi-Strauss : « De même que l'alliance matrimoniale est perpétuellement menacée « sur les bords » du côté de la nature par l'attrait physique du séducteur, du côté de la culture par le risque d'intrigues entre alliés vivant sous le même toit, la cuisine elle aussi s'expose, par la rencontre du miel ou par la conquête du tabac, à basculer tout entière du côté de la nature ou du côté de la culture, bien que par hypothèse, elle doive

10. Claude Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres*, Plon, 1976.

représenter leur union »¹¹. On remarquera que, dans le scénario, les abeilles sont à la fois l'instrument de la séduction et de la répression, rôle ambigu qui tient précisément aux positions limites entre nature et culture qu'elles occupent puisqu'elles sont à la fois productrices du miel et modèles d'ultra-société avec tous les risques de déshumanisation que cela implique. On voit donc comment ces opérations s'articulent grâce à la matrice formée par le clown blanc et l'auguste. Peut-être même pourrait-on hasarder qu'ils constituent la forme de l'expression de ce « discours » métasémiotique. Du moins sont-ils, en tant que masques de signes inverses et de valeur bien définie, applicables à un nombre théoriquement infini de scénarios sur le contenu desquels ils opèrent les transformations qui fondent la spécificité de « l'entrée comique ».

Le deuxième exemple permettra de préciser cette hypothèse.

Le clown blanc commence le numéro en exécutant quelques tours de prestidigitation avec le présentateur. Il fait tout d'abord apparaître et disparaître des foulards, puis il annonce, en brandissant un pichet plein de lait, qu'il va faire disparaître le liquide dans le chapeau haut de forme qui est posé sur la chaise près de lui. À ce moment arrive l'auguste qui s'empare du pichet et en verse le contenu dans un verre imaginaire dont il « boit » le contenu invisible. Nous n'entrons pas ici dans les aspects techniques du numéro qui permettent d'obtenir de tels effets d'illusions. Il recommence plusieurs fois jusqu'à ce que le pichet soit vide, puis sort de piste en laissant le clown blanc pantois. Revenu de sa surprise, celui-ci entreprend un nouveau tour de magie avec des cordes ; mais l'auguste fait de nouveau irruption dans la piste, portant une valise en forme de chien, qui s'ouvre comme une boîte à guitare. Il en fait sortir un chien imaginaire qu'il attache à l'une des cordes qu'il a empruntées au clown blanc. Bien que le chien soit invisible, la corde est tendue comme si un animal était attaché au bout. L'auguste fait donc promener son chien en passant devant le chapeau haut-de-forme qui avait été laissé là à la fin du premier épisode, il lui fait signe d'uriner dans le chapeau en levant

11. Claude Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres*, Plon, 1976, p. 405.

la patte. L'animal est censé obéir. Il le ramène alors à sa boîte qu'il referme avant de repartir. Mais il revient soudain sur ses pas, saisit le chapeau et verse sur le sol le contenu qui était à l'intérieur. Il sort enfin sous les regards ahuris et choqués de son partenaire¹². Il réapparaîtra ensuite pour poursuivre le numéro par un duo musical.

Pour s'en tenir à ces deux premières séquences qui forment un tout puisqu'elles impliquent toutes les deux un élément liquide, un élément invisible et un objet commun (le chapeau), notons que ces éléments se combinent de la manière suivante : 1. un liquide visible (lait) que l'on doit faire disparaître dans un contenant visible (chapeau) disparaît en fait dans un objet invisible (verre) ; 2. un objet invisible (chien) produit un liquide visible (urine) dans le chapeau dans lequel le lait devait disparaître. Un processus arrive donc à son terme, mais en cours de route l'élément liquide est conservé au lieu de disparaître ; seule sa nature est transformée. Tous les objets en jeu sont fortement « marqués » : le lait, élément naturel proche du miel en ce sens que c'est une nourriture donnée « toute cuite » par la nature ; l'urine, fût-elle de chien, résidu de la digestion d'un liquide ; le chapeau haut de forme, enfin, symbole par excellence de la culture à cause de sa fonction sociale et des connotations multiples qui l'associent aux cérémonies, aux classes dirigeantes, et au magicien qui y opère des métamorphoses peu naturelles ! Que l'objet posé au départ par le clown blanc comme instrument de la disparition du lait (négaration de la nature) soit transformé par l'auguste en instrument de l'apparition de l'urine (affirmation de la nature), montre bien que nous avons affaire ici à un autre exemple d'opération sémiotique au second degré, puisqu'il ne s'agit pas d'une production de sens du type de celles qui constituent le texte quotidien de la culture, mais d'une production d'effets sémiotiques particuliers qui sont à la fois « insensés » et pertinents.

12. Une analyse plus détaillée de ce numéro figure dans « A Semiotic Approach to Nonsense : Clowns and Limericks » dans *Sight, Sound and Sense*, T.A. Sebeok, ed., Indiana University Press, 1978, p. 244-263.

Si l'on compare ces deux exemples, qui sont représentatifs de l'ensemble des numéros de clowns, l'on s'aperçoit que l'auguste n'est pas nécessairement l'objet de sévices ou de mystifications. Son rôle manifeste dépend des opérations sémiotiques qui sont effectuées par la matrice clown blanc/auguste. Alors que, dans les « abeilles », un excès de nature est transformé en un excès de culture, c'est le contraire qui se produit dans la deuxième entrée. Toutefois, cette opposition Nature/Culture, pertinente dans beaucoup d'entrées comiques, n'épuise pas tout le répertoire des clowns, d'autant plus que ce répertoire est en expansion permanente. L'art du clown est une « grammaire » productive qui « opère » sur les contenus toujours renouvelés d'une culture historiquement déterminée.

L'exemple suivant, observé en 1978, en fournira la preuve.

3. FONCTION DE L'OPÉRATEUR « TARTE À LA CRÈME »

Procédé traditionnel de l'arsenal comique, les lettres de noblesse de la « tarte à la crème » remontent sans doute à l'antiquité. La projection ou l'application d'une matière semi-consistante sur la face d'un antagoniste passe pour être l'un des moyens les plus faciles de provoquer le rire des spectateurs. Les amuseurs de tous les temps en ont tellement usé et abusé que l'expression a été généralisée à tout procédé ou thème répété à satiété. Pourtant son efficacité ne s'est jamais démentie. Peut-être est-ce parce que cette action — en elle-même assez insignifiante — a une fonction d'opérateur dans la mesure où elle structure des interactions sociologiques dont elle peut modifier la forme. Cela est bien mis en évidence dans l'entrée comique qui sera maintenant analysée. On notera que la matrice clown blanc/auguste s'y manifeste sous une forme particulière qui combine deux variantes fréquemment observées dans les numéros de clown contemporains. D'une part l'opposition fondamentale y est traduite dans un mode atténué : régisseur de piste/auguste (les signes distinctifs de l'auguste étant réalisés d'une manière congruente à ceux du régisseur) ;

d'autre part l'auguste est incarné par plusieurs individus, entre lesquels existent des rapports de redondance et de complémentarité, que le jargon du métier désigne par les noms de « pitre » et « contre-pitre », cette dernière catégorie étant susceptible de se différencier en premier, deuxième, et troisième contre-pitre, ou davantage dans certains cas extrêmes. L'entrée en question comprend le régisseur et quelques garçons de piste d'un côté, et un auguste principal (Charlie Cairoli) accompagné de deux acolytes de l'autre (Jimmy et Charlie Junior).

En installant les accessoires pour le numéro (une table, une chaise et un pot de peinture) sous la direction du régisseur, un garçon de piste renverse « par mégarde » le pot de peinture sur la table. Le régisseur manifeste son mécontentement et se demande comment réparer les dégâts, lorsqu'une équipe d'« ouvriers en bâtiment » entre en piste. Elle est composée de Charlie qui tient un plateau et une truelle de plâtrier, de Jimmy qui pousse une brouette et de Charlie Junior qui transporte deux seaux d'eau. Tous ces accessoires sont remplis d'une mousse blanche. Le régisseur s'adresse à Charlie pour lui demander de l'aide. Charlie refuse d'abord car le travail de la journée est terminé pour eux, et ce serait transgresser les règlements syndicaux que d'entreprendre ce nettoyage en dehors des heures légales et dans une spécialité qui n'est pas la leur. Il convient d'ajouter ici que cette entrée comique a été conçue et jouée en Angleterre et, qui plus est, à Blackpool, c'est-à-dire au cœur du nord-ouest industriel du pays. Le régisseur insiste, fait jouer des sentiments d'amitié et précise que la rémunération ne sera pas déclarée. Charlie et ses coéquipiers acceptent donc après une brève délibération. En sortant, le régisseur les supplie de faire cela le plus vite possible. Jimmy entreprend alors de nettoyer la table ; mais en repoussant du revers de la main la peinture vers le bord, il éclabousse Charlie qui, en retour, lui met le plateau de mousse sur le visage. Charlie demande de l'eau pour laver la peinture qui a taché le devant de son pantalon ; Jimmy saisit un seau d'eau et en lance le contenu sur les jambes de Charlie, qui s'empare du balai éponge dont Junior est en train de se servir, l'applique assez vivement sur les deux joues de Jimmy, puis le plonge dans son pantalon par devant. Junior trouve la plaisanterie amusante et veut faire de même ; il troque le plateau de mousse qu'il

vient de récupérer pour le balai éponge, et s'apprête à en frapper Jimmy de nouveau ; mais celui-ci esquive le coup en se baissant et c'est Charlie qui le reçoit sur les fesses, sursaute et se met le nez dans le plateau de mousse. Cela provoque l'hilarité de Jimmy qui s'assoit sur la chaise qui se trouve près de la table. Charlie va chercher un seau d'eau qu'il fait glisser sur la table et qui va se renverser sur Jimmy. Celui-ci s'empare de la truelle, la garnit de mousse, et l'introduit dans le pantalon de Charlie, par devant. Junior éclate de rire et s'assoit sur la table dont une partie se dérobe sous son poids. En se relevant il rabat le panneau articulé sur les doigts de Charlie. Les échanges de mauvais tours se poursuivent ainsi jusqu'à ce que les trois compères soient trempés et couverts de mousse. C'est alors que le régisseur réapparaît et découvre avec colère que la piste est couverte d'eau et de mousse, et que les « nettoyeurs » sont eux-mêmes trempés. Il rappelle un garçon de piste, et lui ordonne de faire le travail. En quelques secondes, l'eau, la mousse et la peinture sont épongées ; la piste est propre, et le garçon ne s'est pas sali en accomplissant sa tâche. Le régisseur blâme les « ouvriers » en leur donnant en exemple l'efficacité, la célérité et la propreté du nouveau venu. C'est alors que les trois clowns s'emparent du garçon et le plongent dans la brouette pleine de mousse ; puis, quand il s'en relève, ils lui lancent des seaux d'eau. Tous sortent de piste aussi trempés les uns que les autres.

L'analyse des séquences qui forment ce numéro révèle qu'elles actualisent toutes, à l'exception des deux premières (perturbation et contrat), le même modèle syntaxique : un agent applique ou projette un liquide ou un semi-liquide sur un patient au moyen d'un instrument ou d'un récipient. C'est à partir de ce modèle syntaxique que l'on peut définir, de manière générale la « tarte à la crème ». L'identité de l'agent et du patient, ainsi que les parties du corps de ce dernier qui sont atteintes, constituent les « propositions » sur lesquelles l'opération est effectuée. Or, on constate dans cette « entrée » que Charlie est autant de fois en position d'agresseur qu'en position de victime (7 fois) et qu'il en est de même pour Jimmy et Junior (4 fois). Sans aborder ici en détail l'organisation « textuelle » de l'ensemble, notons cependant qu'après une série impliquant deux acteurs seulement, les séquences font

intervenir un troisième acteur, d'abord sous forme de relais, puis sous forme de complicité. Dans l'ultime séquence les trois acteurs s'unissent pour agresser une quatrième personne. D'autre part, les parties visées sont les régions faciales (buccales), anales ou génitales. Il y a parfaite équité dans la distribution du rôle de patient, l'acteur qui se trouve le plus souvent dans cette position est également celui qui se trouve le plus souvent dans le rôle inverse. Quant aux parties atteintes elles sont réparties de manière complémentaire entre les acteurs. Si l'on prend maintenant en considération les déterminants culturels des acteurs et des actions, on peut saisir les contrats que ces opérations transforment.

Il est tout d'abord important de noter que cette « entrée » s'inscrit dans un schéma contractuel. L'ensemble des acteurs présents à un moment ou à un autre sur la piste se répartissent en deux classes : celle des travailleurs (garçons de piste, ouvriers de bâtiments) et celle des directeurs (le régisseur). Celui-ci est élégamment vêtu ; il s'exprime avec autorité et aisance ; il fait exécuter le travail et décerne des blâmes et des éloges. La première action est une faute professionnelle (ou un sabotage) : un employé renverse un pot de peinture ; la seconde, un contrat passé en dehors des normes : le travail sera exécuté en dehors des heures légales et sa rémunération ne sera pas déclarée. Notons aussi que la nature de ce travail est d'être un service en ce sens qu'il ne s'agit pas de produire un objet mais de nettoyer, de faire disparaître de la matière indésirable, en quelque sorte l'inverse d'une production.

Or, ce contrat, qui transforme une équipe homogène de constructeurs (casque, brouette de maçon, truelle, plateau de plâtrier) en nettoyeurs, a pour effet objectif de transformer également la structure sociale de l'équipe, plus précisément de l'inverser puisque, à la coopération définie comme l'accomplissement de tâches complémentaires en vue d'une réalisation totale extérieure, succède une structure de compétition interne où chacun agressé l'autre. Les actions successives déploient le fonctionnement d'une antiéquipe et la production d'un anti-travail puisque, au lieu de faire disparaître un peu de matière,

tous les efforts aboutissent à en augmenter la quantité. Le service est inversé en production. Le retour du directeur puis la performance du « bon ouvrier » réinstaurent la structure de compétition *entre équipes* et ressoudent comme par enchantement la cohésion efficace des trois ouvriers, qui présentent à leur sortie de piste les caractéristiques qui étaient les leurs à leur arrivée.

Reste à poser le problème de la relation entre ces opérations d'inversion et de leurs conséquences avec l'utilisation spécifique de l'eau et de la mousse. Certes, la « tarte à la crème » est l'opérateur qui permet d'effectuer le changement de structure du groupe. Mais la sélection des régions anatomiques semble être d'autant plus pertinente qu'elle est systématique. Sans doute doit-on considérer, par hypothèse de principe, que ces déterminations du texte ont un rôle critique — ou redondant — dans la production de sens globale.

La matière utilisée comporte deux catégories : « liquide » et « semi-consistante », qui peuvent en vertu de l'écart représenter de manière iconique : boisson et nourriture d'une part, urine et excrément d'autre part. Ce schéma se trouve renforcé par le fait que les applications et les projections sont localisées tantôt dans les régions urinaires et anales, tantôt sur le visage, c'est-à-dire dans la région buccale. Au terme de leur jeu, les trois clowns sont « pisseux, brenneux et barbouillés ».

Le premier commentaire qui vient à l'esprit est que les transformations de structure qui ont lieu au niveau du groupe humain excluent du même coup les acteurs de la culture et expliquent que l'accomplissement de leurs fonctions naturelles n'est plus gouverné par les « manières de table » et les « manières d'hygiène », identique en cela au comportement des enfants en bas âge.

Mais ces souillures, aux deux bouts du tube digestif, présentent un caractère intéressant supplémentaire : elles sont appliquées de l'extérieur. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres entrées de clown et notamment dans d'autres entrées de Charlie Cairoli, il n'y a dans celle-ci aucune forme d'ingestion (réelle, mimée ou partielle), ni aucune allusion

sonore au travail de la digestion et de l'excrétion. Tout se passe donc comme si les acteurs ne recevaient aucun profit du processus général de la digestion, puisqu'il n'y a pas ingestion, mais en subissaient néanmoins les ennuis. Cela serait congruent avec les opérations de transformation du texte qui consistent essentiellement à inverser les termes du contrat social. Toutefois l'étude d'un certain nombre d'entrées montre que l'inversion pure et simple d'un système ne constitue pas une opération sémiotique, puisque l'inversion de tous les signes ne transforme pas les relations du système mais en déploie un négatif de nature fondamentalement tautologique. Or ce même processus de souillure est appliqué au terme de l'entrée à un acteur (le garçon de piste) qui, lui, a scrupuleusement respecté les termes du contrat, et qui n'en est pas moins, au bout du compte, logé à la même enseigne. Il convient donc d'explicitier la relation existant entre la faute professionnelle initiale, le contrat passé entre Charlie et son équipe et le régisseur, les modalités de sa non-exécution, l'accomplissement du contrat passé entre le(s) garçon(s) de piste et le régisseur, et le résultat de cette exécution pour le bon ouvrier que le directeur félicite. L'opération semble bien mettre en jeu tout le système socio-économique contextuel — rappelons que Blackpool est un lieu de villégiature populaire qui demeure le centre d'attraction du nord-ouest industriel de l'Angleterre — et loin de se contenter d'en inverser les termes de façon redondante, produit une proposition sous forme d'équation dans laquelle non seulement « travail » = « antitavail » par rapport à l'intérêt réel du travailleur, mais encore « désavantage découlant du travail » > « désavantage découlant de l'antitavail ». L'opération transforme donc un texte idéologique latent sur lequel elle effectue une opération critique radicale dans laquelle le rôle joué par « la tarte à la crème » est bien celui d'un opérateur.

Le concept d'effet de sens, ou de production de sens, n'est d'abord que la reconnaissance d'un phénomène sémiotique « primitif » à partir duquel on tente de reconstruire les opérations inconscientes qu'il présuppose. Dans le cas du cirque, le fait qu'un public abondant suive avec intérêt le déroulement d'un spectacle et manifeste sa compréhension et son

plaisir par des applaudissements et des rires, démontre bien que nous sommes en présence de processus symboliques pertinents à la culture au sein de laquelle ce phénomène est observé. La méthodologie adoptée pour rendre compte de ces effets de sens consiste donc d'abord à identifier, dans un numéro donné, les classes d'objets et de situations qui sont posées d'emblée et à en suivre les transformations. Ce faisant, on constate que ces objets et leurs relations représentent des catégories culturelles qui ne peuvent être appréhendées que par le système des classes qui constituent l'univers cognitif des spectateurs et par les règles qui le gouvernent. Dans la dernière « entrée » analysée, c'est la structure socio-économique déterminant la relation capital/travail dans la société britannique qui est posée dès la première minute du numéro. Nous avons vu comment cette « proposition » initiale est transformée par la suite. La question soulevée dans cet essai a porté essentiellement sur les moyens grâce auxquels de telles transformations s'opèrent. L'observation fine d'un corpus de numéros montre que certains schèmes de comportements récurrents qui sont en eux-mêmes des formes vides (catégories binaires de déplacement par rapport à une structure topologique, carré sémiotique formé par la catégorisation du terme « symétrie », etc.) permettent de transformer les « propositions » s'ils sont appliqués aux situations posées, comme d'ailleurs aux situations déjà transformées. Leur grande généralité et leur indépendance par rapport aux situations qu'ils modifient a paru justifier leur qualification d'opérateurs. Ce travail ne prétend pas en avoir dressé une liste exhaustive. C'est une des raisons pour lesquelles la formalisation des numéros ne pourrait être qu'une entreprise prématurée. On peut cependant concevoir la possibilité d'énoncer un jour les règles de la « grammaire » du cirque en formalisant les opérations sémiotiques qui fondent la spécificité de ce spectacle fascinant.