

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 7

Cartes et strates

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE

1995

Sciure et strass : le topos de la piste de cirque dans *Nights at the Circus* de Angela Carter.

En souvenir d'un soir au cirque avec mon père. Saint-Girons Plage, Landes, 1970.

*Nights at the Circus*¹, le huitième roman de Angela Carter, s'inscrit de son propre aveu dans la tradition du réalisme magique (p. 260). Si l'on veut bien considérer que la finalité de cette entreprise romanesque est à la fois la subversion des codes du réalisme traditionnel sur lesquels s'appuie le récit de fiction européen depuis le dix-huitième siècle, et le rachat d'une réalité peu enchantée par la création d'un univers à la limite du merveilleux, il est sans doute légitime de penser que l'utilisation intensive de schémas carnavalesques manifeste chez l'auteur un désir profond de remise en cause de la doxa occidentale ainsi que le rêve utopique de l'avènement d'un monde radicalement meilleur. Il resterait à se demander si le choix du cirque comme espace emblématique de cette entreprise de subversion généralisée et comme lieu d'inscription d'une utopie ne subvertit pas à son tour le dessein de la romancière.

1 Angela Carter, *Nights at the Circus*, 1984. London : Picador, 1985. Toutes les références renvoient à cette édition.

Jean-Louis Picot

En tentant d'analyser la topologie fonctionnelle² de la scène de sciure et en s'appuyant sur l'histoire du spectacle de cirque ainsi que sur l'étude de la représentation de quelques numéros et de leurs acteurs dans le texte, on essaiera en effet de montrer que si ce microcosme qu'est le "cercle magique" de la piste de cirque (p.107) est bien, parce qu'il est en marge, le lieu d'une possible carnavalisation du monde, il n'en reste pas moins que les potentialités antitaxinomiques de ce type de spectacle telles qu'elles sont exploitées dans le roman ne sauraient masquer la profonde ambivalence qui en régit le fonctionnement : si le cirque est un avatar du carnaval, il partage avec lui sa double fonction de remise en question et de confirmation de l'ordre social.

Le personnage principal, une acrobate fabuleuse adulée par le Tout-Londres de la fin du dix-neuvième siècle ("Now all London lies beneath her flying feet", p.11 ; "a fabulous bird-woman, p.15), est le principal vecteur de l'universel renversement des valeurs qui s'opère dans le roman. Incarnation du mythe de Leda, elle est une femme-oiseau, un être hybride dont la nature duelle nie le premier des *topoi* vénérés de la culture du XIXème siècle qu'est la radicale séparation de l'humain et de l'animal. La question que se pose à son sujet le journaliste américain Walser, venu l'interroger dans le cadre d'une série de reportages sur les "Plus grands charlatans du monde" (p.11) : "Is she really a man ?", est d'ailleurs le signe du vertige ontologique dont elle est la source. En rendant possible cette "fluidité dialectique entre les contraires"³ dont parle Terry Castle à propos de la mascarade au XVIIIème siècle, elle incarne la révocation symbolique du cosmos qui est une des caractéristiques essentielles du carnaval.

2 Dans son étude sur le théâtre médiéval, Henri Rey-Flaud désigne par cette expression "l'utilisation [par l'acteur] de l'espace scénique reconstitué comme une véritable structure opérant avec la rigueur d'un jeu d'horlogerie." Selon lui, l'espace du théâtre médiéval est clos et fonctionnel. On tentera ici de voir s'il en est de même pour cet autre "conclave magique" qu'est la piste de cirque. Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du moyen-âge*. Paris : PUF, 1980, p. 39.

3 Terry Castle, *Mascarade and Civilization, the Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford : S.U.P, 1986, p.103.

Sciure et strass

Fevvers (ce surnom qui lui vient de sa composante aviaire, est la transcription phonétique de la version cockney du substantif *feathers*, autre exemple des potentialités subversives, linguistiques cette fois, qu'elle cristallise sur sa personne) présente d'ailleurs tous les attributs du personnage de carnaval :

Her face, in its Brobdingnagian symmetry, might have been tucked from wood and brightly painted by those artists who build carnival ladies for fair grounds or figureheads for sailing ships. (p.35)

Ses ailes d'ange sont, qui plus est, loin d'occulter un corps qui provoque très vite chez le journaliste des secousses érotiques d'ordre sismique (p.52). Le principe qui en régit la description relève par ailleurs du rabaissement qui, selon Bakhtine, est le trait marquant du réalisme grotesque propre à la littérature populaire du Moyen-Age⁴. De façon tout à fait ambivalente, la face angélique et mercurielle de sa personne, à savoir la virginité dont elle se fait une fierté ("Her inaccessibility was also legendary", p.19), ainsi que sa capacité à défier les lois de la pesanteur sont contrebalancées par l'insistance sur le corporel et en particulier sur "les parties du corps où celui-ci est en contact avec le monde extérieur : orifices et protubérances, excroissances, etc..."⁵ :

[...] when Lizzie lifted up the armful of hair, you could see, under the splitting, rancid silk, her humps, her lumps, big as if she bore a bosom fore and aft, her conspicuous deformity, the twin hills of the growth she had put away for those hours she must spend in daylight or lamplight, out of spotlight. So, on the street, at the soirée, at lunch in expensive restaurants with dukes, princes, captains of industry and punters of like kidney, she was always the cripple(...). (p.19)

Ou, plus loin :

4 Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et à la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970, p.29.

5 *Id.*, p. 35.

Jean-Louis Picot

[...] she tucked into this earthiest, coarsest cabbies' fare [une portion de tourte à l'anguille arrosée copieusement de jus gras et accompagnée d'un "Fujiyama" de purée de pomme de terres] with gargantuan enthusiasm. She gorged, she stuffed herself (...), she had a gullet to match her size and table manners of the Elizabethan variety (...) she wiped her lips on her sleeve and belched (...) she sighed, belched again, and continued (...)(p.22),

ou encore, quand le journaliste éprouve la nécessité d'interrompre l'entretien pour satisfaire un besoin naturel :

*'Piss in the pot behind the screen, love. Go on. We don't stand on ceremony'.
(p.52)*

En termes bakhtiniens, ce rabaissement grotesque, cette insistance sur la matière et la nature sont les agents d'une sortie de soi et donc d'une communion avec les autres dont les potentialités subversives vis à vis de l'ordre dominant sont sans limites. Ici, ce sont bien évidemment la pudeur, l'obsession de l'occultation du corps ainsi que leur pendant, la glorification de l'abstrait, du désincarné, de l'idéal, caractéristiques d'une certaine société victorienne qui se trouvent violemment remis en question par l'entremise du personnage de Fevvers.

On peut même sans doute avancer que la nature carnavalesque de Fevvers lui permet d'échapper aux catégories réductrices du mythe lié au spectacle forain qui s'est propagé et amplifié en Europe à partir du XIXème siècle. Dans une société (magistralement mise en scène par Daumier) où les hommes, en exil de leur corps, vont "au cirque, au champ de foire, à l'opéra pour voir les corps chercher glorieusement, vainement leur rédemption par le mouvement"⁶, on a tendance à enfermer l'artiste féminine et l'acrobate en particulier dans le rôle d'objet d'un processus complexe d'attraction-répulsion. Ce qui rend l'acrobate désirable aux yeux des messieurs sanglés dans leur redingote et protégés par le bouclier de leur plastron blanc (voir le Picasso de la période 1900), c'est son pouvoir de métamorphose, son

6 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Skira, 1970, p. 64.

Sciure et strass

rôle sexuel ambigu, c'est pour reprendre l'expression de Jean Starobinski, "son inhérence au corps"⁷. Or, par un mouvement d'écart qui n'est pas loin de s'apparenter au triple saut périlleux au ralenti dont elle a fait le clou de son numéro, Fevvers se soustrait au rôle pervers fantasmagique que les spectateurs/lecteurs peuvent être tentés de projeter sur elle. En effet, la présentation que le narrateur nous fait d'elle dans sa loge, dans les premiers chapitres du roman, permet en insistant sur le corporel quotidien (on nous introduit dans un fatras d'habits de scène, de produits de beauté, de culottes et de "panties" en tout genre pour assister au déshabillage désacralisant de l'acrobate), un processus de détronement carnavalesque qui relativise toute tentative d'idéalisation ("At close quarters, it must be said that she looked more like a dray mare than an angel", p.12)). Ensuite, son anormalité radicale, sa nature hybride de femme-oiseau rendues possibles par les codes de fonctionnement du réalisme magique, la rendent en quelque sorte imperméable aux projections fantasmagiques puisqu'aussi bien elle se situe radicalement en dehors des normes qui sous-tendent les phénomènes d'attraction-répulsion. Enfin, contrairement à nombre d'écuyères ou d'acrobates de la fin du XIX^{ème} siècle, notre Fevvers tout emplumée ne se laisse entraîner sans résistance dans les cabinets particuliers des restaurants fins que pour mieux plumer ses admirateurs (le Prince de Galles ou tel Grand Duc russe) car elle est animée par un insatiable et très matériel besoin d'argent ("to her the music of the spheres was the jingling of cash registers", p.12), signe que le pouvoir de désacralisation du personnage s'étend jusqu'au domaine littéraire : même l'oeuvre poétique d'Edgar Poe y laisse quelques plumes...

L'analyse de l'espace où la femme-oiseau⁸, enfant abandonnée, a été recueillie puis tendrement couvée pendant son enfance et son adolescence, met également à jour le fonctionnement de schémas

7 *Id.*, p. 69.

8 Dans leur ouvrage mi-poétique, mi-anthropologique sur le carnaval, Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin notent que dans la symbolique du bestiaire carnavalesque, le cygne est un animal psychopompe assurant la circulation des âmes. Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval*. Paris : Payot, 1974, p.132.

Jean-Louis Picot

carnavalesques connus. C'est en effet sur les marches du porche d'un bordel de Whitechapel que, telle une Moïse des temps modernes, atypique à plus d'un titre, Fevvers a commencé sa vie sociale :

But hatch out I did, and put in that basket of broken shells and straw in Whitechapel at the door of a certain house, know what I mean ? (p.21)

La maison close que dirige avec une autorité débonnaire une Madame Claude borgne en costume d'amiral de la flotte, version carnavalesque de Nelson dont elle s'est d'ailleurs appropriée le nom en le féminisant (ce qui donne *Ma Nelson*), est en fait un espace paradoxalement ouvert. Derrière des persiennes, dont on ne s'étonnera pas qu'elles soient constamment closes, se trouvent révélées en même temps que contredites toutes les idées reçues du XIXème siècle relatives aux maisons de plaisir. Ce temple d'amour est un endroit studieux dont les pensionnaires, "penchées sur leurs livres" (p.32), préparent toutes leur reconversion sous le regard d'une Ma Nelson métamorphosée en Prospéro (p.37). Loin d'être placé sous le signe de la stérilité, cet espace exclusivement féminin durant la journée présente au contraire tous les signes de la fertilité, intellectuelle en tout cas :

Let me tell you that it was a wholly female world within Ma Nelson's door. Even the dog who guarded it was a bitch and all the cats were females, one or the other of them always in kitten, or newly given birth, so that a sub-text of fertility underwrote the glittering sterility of the pleasure of the flesh available within the academy. (p.39)

Fevvers ne considère-t-elle pas comme "ses mères"(p.22) toutes les autres filles de la maison ? Enfin et surtout, la maison publique de Ma Nelson tient de la place publique du carnaval médiéval dans la mesure où elle est un lieu fusionnel. C'est l'espace de *l'ex-tase* telle que la définit Michel Maffesoli, c'est à dire de l'"outrepassement de l'individu dans un ensemble plus vaste"⁹. On vient y chercher l'orgie

9 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos*. Paris : Livre de poche, Biblio, 1985, p.20.

Sciure et strass

et l'orgasme, et on y rencontre *l'orgiasme*, c'est-à-dire un échappatoire à la tentation de l'enfermement sur soi si typique de l'époque victorienne (et sans doute aussi de la nôtre) :

[...] you entered a place that, like its mistress, turned a blind eye to the horrors of the outside, for, inside, was a place of privilege in which those who visited might extend the boundaries of their experience for a not unreasonable sum.
(p.26)

On retrouve ici la notion de contact libre, d'abolition de toute distance entre les individus qui est, selon Bakhtine, l'essence même du carnaval. Le rabaissement qui s'opère dans le bordel à travers l'insistance sur la sexualité peut être compris comme "un principe d'absorption en même temps que de renaissance"¹⁰ : on s'y donne la petite mort pour avoir ensuite la possibilité de se redonner le jour.

Le cirque dans lequel Fevvers est engagée, après un court passage dans un "freak show" où sont développés les thèmes de l'inversion et de la métamorphose abordés plus haut, et une carrière solo dans les plus grands music-halls d'Europe, nous est présenté comme l'archétype de l'espace carnavalesque. Dirigé par un américain mégalomane vêtu comme Uncle Sam qui évoque irrésistiblement Barnum, le "Ludic Game" a fait étape à Saint-Petersbourg avant de s'engager dans une tournée monumentale autour du monde, en passant par la Sibérie et le Japon. On y retrouve d'ailleurs Walser qui, fasciné par Fevvers et ne la lâchant plus d'une semelle, y a trouvé un engagement d'apprenti clown. A l'image des grands cirques américains (Ringling Bros, Barnum and Bailey) ou européens (Sarrasani, Hagenbeck, Pinder, Lamy, Bouglione) de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle, le Grand Ludic Game est une ville en miniature (au temps de sa splendeur, "The Greatest Show on Earth" de R.B.B.B, employait 1500 personnes), un véritable microcosme à l'image de la place publique médiévale.

La cour du Cirque Impérial de Saint-Petersbourg, où le "Ludic Game" a établi ses quartiers provisoires nous est ainsi décrite, au chapitre 7 de la deuxième partie, comme l'incarnation d'un Breughel :

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 29.

Jean-Louis Picot

(...) the courtyard is as full of folk and bustle as a Breughel – all in motion, all hustle-bustle ! (p.146)

C'est une véritable tour de Babel (p.146) où artistes et monteurs se mêlent aux vendeurs ambulants autochtones dans un tourbillon de rires, de bribes de morceaux de musique. Le sacré y côtoie le profane dans un kaléidoscope d'impressions auditives, visuelles et olfactives : équilibre aérien de petits funambules répétant leur numéro sur une corde à linge, monceaux de crottes d'éléphant, transparence du déshabillé de la dompteuse de tigres, quartiers de viande saignante traversant la scène sous le regard du directeur, qui préside ce que le texte lui-même appelle "une cérémonie carnavalesque" (p.146). Le bas et le haut, le corporel et l'abstrait s'inversent puis se mélangent dans cette cour des miracles qu'on peut lire comme un pied-de-nez à la noire réalité qui sévit au-delà de l'enceinte du cirque et que symbolise le Grand Duc taxidermiste évoqué plus haut.

Le quartier des clowns ("clown Alley, the generic name of all lodgings of all clowns", p.116) offre un exemple peut-être encore plus saisissant de désordre subversif. Le rituel d'initiation à la fonction de clown que Walser doit y subir prend la forme d'une danse sauvage entièrement fondée sur le principe de la transgression :

It was a bergomask, or dance of the buffoons, and if it began with the same mockery of gracefulness as the danse of the rude mechanicals in A Midsummer Night's Dream, then soon their measures went sour, turned cruel, turned into a dreadful libel upon the whole notion of dancing. (p.123)

Cette "gigue sauvage" (p.124), "danse de désintégration et de régression ; célébration de la bave primale" (p.125), très fortement sexualisée présente toutes les caractéristiques de *l'orgasme* évoqué plus haut :

What beastly, obscene violence they mimed ! A joey thrust the vodka bottle up the arsehole of an august ; the august, in response, promptly dropped his tramp's trousers to reveal a virile member of priapic size, bright purple in colour and spotted with yellow stars, dangling two cerise balloons from the fly. At that, a second august, with an evil leer, took a great pair of shears out

Sciure et strass

of his back pocket and sliced the horrid thing off but as soon as he was brandishing it in triumph above his head another lurid phallus appeared in the place of the first, this one bright blue with scarlet polkadots and cerise testicles, and so on, until the clown with the shears was juggling with a dozen of the things. (p.124)

Cette danse de vie est une célébration du dépassement de soi et donc une mise en relation de l'individu avec le cosmos, en même temps qu'une remise en cause des fondements de l'individualisme rationaliste qui, selon Bakhtine, fonctionne depuis Descartes et Locke sur la séparation des corps, leur différenciation et la nécessité de les classer¹¹. Une analyse *in extenso* révélerait des numéros de cirque représentés dans le texte aurait révélé les mêmes mécanismes d'inversion carnavalesque (la même "logique originale des choses à l'envers", pour reprendre les termes de Bakhtine¹²). Renversement des catégories haut – bas et "pacte déconcertant avec la gravité" (p.17) dans le numéro d'acrobatie aérienne de Fevvers, détronisation de l'homme et remise en cause de sa supériorité biologique dans le cas des singes savants (tellement savants d'ailleurs qu'ils sont en mesure de renégocier leur contrat avec le directeur du cirque et même de flouer celui-ci grâce à l'ambiguïté d'une clause dérogatoire judicieusement introduite), célébration, enfin, du caractère cyclique de la vie à travers "l'entrée" (c'est ainsi que, chez les gens du voyage, on nomme les saynètes des clowns) du Grand Buffo : au cours d'une parodie de la Cène, ce génial saltimbanque, paradigme de l'inversion puisqu'il porte une vessie sur la tête en guise de perruque ("He wears his insides on his outsides, and a portion of his most obscene and intimate insides, at that ; so that you might think he is bald, he stores his brains in the organ which, conventionally, stores piss.", p.116), se démembre lui-même dans un tournoiement infernal avant d'être enfermé dans un cercueil à travers le couvercle duquel il jaillit quelques instants plus tard :

11 *Id.*, p.321.

12 *Id.*, p.19.

Jean-Louis Picot

'Thunder and lightning, did yuz think I was dead ?' Tumultuous resurrection of the clown (p.118).

Il n'est pas étonnant dans ces conditions que le cirque, à l'image d'autres phénomènes culturels dérangeants pour le système de valeurs dominant, ait de tout temps été entouré d'une aura sulfureuse et qu'y aient été attachées des images de saleté, de maladie et de corruption¹³. C'est peut-être pour cette raison que les cirques de passage, îles mystérieuses attirantes et effrayantes à la fois, plantent souvent leurs chapiteaux dans les marges des villes ...

On notera que c'est au coeur même d'un îlot féerique de ce type, perdu dans une ville de rabat-joie de carême dont il mine les valeurs, que le récit magique d'Angela Carter prend sa source. A la subversion des codes culturels victoriens répond celle des codes de fonctionnement du roman réaliste. La loge de Fevvers, où s'ouvre le roman, est le lieu de ce "spasme délicat, central, du moment carnavalesque, quand le flux du temps s'écoule à l'envers ; quand le monde à les pieds en l'air et la tête en bas", décrit par Emmanuel Le Roy Ladurie¹⁴. Elle est aussi le lieu d'un autre "spasme délicat", celui où s'embraye le récit invraisemblable des deux Schéhérazades que sont Fevvers et sa camériste ("not one but two Scheherazades, both intent on impacting a thousand stories into the single night.", p.40). Sur la tablette de la cheminée trône en effet une pendule étrange que Fevvers a emportée avec elle après la chute de la maison Nelson :

It was a figure of Father Time with a scythe in one hand and a skull in the other above a face on which the hands stood always at either midnight or noon, the minute hand and the hour hand folded perpetually together as if in prayer, for Ma Nelson said the clock in her reception room must show the dead centre of the day or night, the shadowless hour, the hour of vision and revelation, the still hour in the centre of the storm of time. (p.29)

13 T. Castle : *op. cit.*, p. 86, citant Mary Douglas, *Purity and Danger : Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London : Routledge and Kegan Paul, 1966.

14 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans*. Paris : Gallimard, 1979, p. 214.

Sciure et strass

Sous l'emprise d'un temps suspendu, l'espace carnavalesque qu'est la loge de l'acrobate devient le seuil de tous les possibles narratifs. Subjugué par l'aérialiste, le narrataire (Walsler) et le lecteur dont il est le représentant intra-diégétique, se laissent entraîner dans une folle carnavalisation des codes romanesques.

As if the eyes of the aérialiste were a pair of sets of Chinese boxes, as if each one opened into a world into a world into a world, an infinite plurality of worlds, and their unguessable depths the strongest possible attraction, so that he felt himself trembling as if he, too, stood on an unknown threshold.
(p.30)

Et tout devient en effet possible dans l'univers du réalisme magique. A côté de la structure enchâssée et des passages du récit intra-diégétique au récit extra-diégétique (pp.95-97), mécanismes devenus somme toute relativement classiques, le lecteur se trouve confronté à des sauts dans le temps assez vertigineux, comme par exemple quand Fevvers, sur le point de se faire plumer au sens propre par un Grand Duc dément au cours d'un souper fin où sa soif de bijoux l'avait entraînée, se retrouve sans aucune rupture narrative sur le quai de la gare où l'attend le train de la fuite :

Then came a wet crash and clatter as the ice-carving of herself collapsed into the remains of the caviare in the room below, casting the necklace which had tempted her amongst the dirty supper things. The bitter knowledge she'd been fooled spurred Fevvers into action. She dropped the toy train on the Isfahan runner – mercifully, it landed on its wheels – as, with a grunt and whistle of expelled breath, the Grand Duke ejaculated.

In those few seconds of his lapse of consciousness, Fevvers ran helter-skelter down the platform, opened the door of the first-class compartment and clambered aboard. (p.192)

Le rationalisme occidental, fondement du réalisme depuis le XVIIIème siècle est, on le voit, sérieusement mis à mal et à un des axiomes du roman classique, "c'est faux mais cela pourrait être vrai", se trouve substituée une nouvelle proposition : "c'est faux *parce que* c'est vrai". L'idéal inaccessible de Coleridge, "The absolute suspension of

Jean-Louis Picot

disbelief" (p.17), devient, dans le monde carnavalisé du réalisme magique, de l'ordre du possible. En effet, se demande, et nous demande Walser en assistant pour la première fois à la représentation du numéro de Fevvers :

(...) in order to earn a living, might not a genuine bird-woman – in the implausible event that such a thing existed – have to pretend she was an artificial one ? (p.17)

Il est peut-être cependant nécessaire de relativiser le potentiel subversif qu'Angela Carter attribue au cirque à lumière du débat sur l'ambivalence du carnaval qui divise les spécialistes d'anthropologie sociale depuis le début des années soixante-dix.¹⁵ Les rituels symboliques de désordre (comme le cirque) sont-ils des événements subversifs qui menacent l'ordre dominant ou des soupapes de sûreté qui confirment le *statu quo* en exorcisant les tensions sociales ?

Un bref retour sur les origines du cirque inciterait à privilégier la seconde interprétation. Les jeux du cirque dans le monde impérial romain étaient en effet un instrument de contrôle politique permettant de maintenir le peuple dans un état de servitude oisive, et leur fonction cathartique révèle leur lien avec la face sombre de l'âme humaine. Le jeu transitionnel avec la mort, qui fascinait les spectateurs des jeux du cirque de l'Antiquité, fascine encore aujourd'hui les spectateurs des numéros de domptage ou de voltige du cirque moderne. Au cirque, on ne jouirait donc pas de la subversion de la norme, mais du trafic de la norme par l'autre (le gladiateur ou ses héritiers modernes le dompteur, l'acrobate, etc.) ; cette perversité transparait dans la description du vestiaire du Cirque Impérial de Saint-Pétersbourg¹⁶ :

15 Pour un résumé très complet de ce débat, voir B. Babcock, ed., *The Reversible World : Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca, N.Y., 1978, et Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York, 1978.

16 Elle n'a pas échappé non plus à Pierre Mac Orlan : "Au cirque, le spectateur redevient un homme étonnamment primaire mis au contact avec un art rude et, lui aussi, singulièrement primaire." *Les Nouvelles littéraires*. 16 juin 1923.

Sciure et strass

Once the paying customer successfully negotiated the ticket window, one left one's furs in a cloakroom that, during performance, became a treasury of skins of sable, fox and precious little rats, as though there one left behind the skin of one's own beastliness so as not to embarrass the beasts with it. (p. 105)

L'ambivalence axiologique du cirque apparaît encore plus clairement lors de sa renaissance à la fin du dix-huitième siècle. Philip Astley, le père du cirque moderne était un ancien sergent de cavalerie et l'influence de cette origine militaire est encore sensible non seulement dans les costumes des artistes ou dans la musique qui accompagne leurs numéros, mais aussi dans la structure très fortement hiérarchisée du monde dans lequel ils évoluent : ne parle-t-on pas de "dynasties" à propos des grandes familles de jongleurs ou d'aérialistes, ou de "pères d'élèves" à propos des professeurs d'acrobatie ? Le cirque a ses aristocrates et sa plèbe : les artistes ne se mélangent pas aux monteurs et le règlement intérieur du cirque Rigling, dans les années vingt, n'a rien à envier à celui d'une caserne¹⁷. Notons à ce propos que le *Ludic Game*, autour duquel s'articule l'intrigue de *Nights at the Circus*, est dirigé par un certain Colonel Kierney. Vue sous cet angle, la piste de sciure apparaît moins comme un ilot de subversion, et l'éthique du travail semble y prendre très largement le pas sur celle de la fête.

Le cirque est peut-être bien en effet, avec le music-hall, un espace consacré à la glorification du travail. Comme le dit Roland Barthes :

Le music-hall (...) est la forme esthétique du travail. Chaque numéro s'y présente soit comme l'exercice, soit comme le produit d'un labeur : tantôt l'acte (celui du jongleur, de l'acrobate, du mime) apparaît comme la somme finale

17 Voir Pascal Jacob, *La Grande parade du cirque*. Paris : Gallimard, Découverte, 1992.

Jean-Louis Picot

*d'une longue nuit d'entraînement, tantôt le travail (dessinateurs, sculpteurs, humoristes) est recréé devant le public ab origine.*¹⁸

Toute la magie du cirque consisterait à effacer les traces du travail intense dont le numéro est le résultat pour ne laisser paraître en pleine lumière qu'une impression festive de facilité et de victoire sur la matière. C'est le sens des notes que prend Walser lorsqu'il assiste pour la première fois au numéro de Fevvers :

First impression : physical ungainliness. Such a lump it seems ! But soon, quite soon, an acquired grace asserts itself, probably the result of strenuous exercise. (Check if she trained as a dancer.) (p.16)

Le cirque relèverait-il alors, au même titre que le strip-tease, de ce que Barthes a appelé "l'opération Astra" : "procédé de mystification qui consiste à vacciner le public d'une pointe de mal pour mieux ensuite le plonger dans un bien moral désormais immunisé"¹⁹ ? Sa fonction cathartique l'emporterait-elle sur sa fonction subversive²⁰ ? C'est ce que laisse penser l'analyse sémiotique de ce type de spectacle. Si l'on veut bien, en effet, considérer le numéro de cirque comme un signe, on constate qu'en règle générale le signifié en est la supériorité biologique de l'homme sur l'animal ou l'objet, et le signifiant une série de perturbations maximales contrôlées²¹. La structure du numéro verrait le passage d'un état initial à un état final d'équilibre en passant par une série de dérèglements. Il en va ainsi des numéros représentés dans notre texte. Par exemple, la répétition

¹⁸ Roland Barthes, "Au music-hall", in *Mythologies*. Paris : Gallimard, 1957. coll. Points, 1970, p. 177-178.

¹⁹ Roland Barthes, "Strip-tease" , in *op. cit.*, p. 147.

²⁰ C'est ce que semble penser Jean Starobinski, dont les remarques sur la fonction du clown peuvent être étendues au cirque dans son ensemble : "Par la licence qu'il s'arroge ou qu'on lui concède, le clown apparaît comme un trouble-fête ; mais l'élément de désordre qu'il introduit dans le monde est la médication corrective dont le monde malade a besoin pour retrouver son ordre vrai." *Op. cit.*, p. 116.

²¹ Ces remarques sont inspirées de Paul Bouissac, "Pour une sémiotique du cirque", in *Sémiotica* 3, 1971, pp. 93-120.

Sciure et strass

au cours de laquelle Fevvers est victime d'un sabotage perpétré par une troupe d'acrobates rivaux jaloux de son succès²², illustre très clairement, de par son aspect catastrophique, la signification sémiotique de toute séquence acrobatique (pp. 158-163). Le cisaillement d'une des cordes de son trapèze n'est qu'une perturbation supplémentaire dans la série d'accidents contrôlés qui constituent son numéro. La maestria avec laquelle elle évite la chute signifie la supériorité biologique, comme dans tout numéro d'acrobatie selon Bouissac²³, mais elle est aussi en dernier ressort l'instrument de l'affirmation définitive de sa supériorité dans le microcosme du cirque du colonel Kierney : après leur attentat manqué, Les Charivaris sont licenciés et Fevvers devient tête d'affiche incontestée. On est loin de la puissance subversive du personnage évoquée plus haut.

On pourrait tirer des conclusions similaires de l'épisode des singes savants. Derrière l'apparente remise en cause de la supériorité humaine au cours de la scène où Walser est soumis à un examen physiologique par les singes dont il avait interrompu un cours de géométrie (pp.107-111), se profile en dernière instance la glorification du travail fantastique de leur dresseur. Là encore, la

22 Le nom de cette troupe (Les Charivaris), très fortement connoté, est un indice supplémentaire de l'ambivalence axiologique du cirque. Outre son sens premier, dans le vocabulaire du spectacle forrain, de "sarabande rapide et acrobatique exécutée par une troupe de clowns ou d'acrobates déguisés, étonnants par leurs costumes et leurs prouesses" (Pascal Jacob : *op. cit.*, p.168), le terme désigne aussi une pratique rituelle d'hostilité envers des individus ayant enfreint certaines règles de la communauté, dont la fonction répressive est très importante. Voir E.P. Thompson, "'Rough Music' : Le Charivari anglais", in *Annales*, mars-avril 1972, pp. 285-312, et H. Rey-Flaud, *Le Charivari : les rituels fondamentaux de la sexualité*. Paris : Payot, 1985.

23 "La mise au point du numéro consiste à choisir UN TYPE PARTICULIER DE PERTURBATION et [...] l'entraînement approprié consiste à acquérir la capacité absolue de le contrôler en augmentant progressivement la quantité de perturbation ; la mise au point du numéro est le choix d'un certain nombre de ces perturbations devenues contrôlables et l'établissement de l'ordre de succession dans lequel elles seront reproduites. A partir d'un état initial cet ordre représente en général une progression dans la quantité de perturbation introduite et donc dans l'aptitude de l'acrobate à la SURVIE. Son comportement signifie LA SUPERIORITE BIOLOGIQUE." *Op. cit.*, p. 104.

Jean-Louis Picot

perturbation maximale que représente l'assimilation par les animaux de la langue et des connaissances scientifiques humaines ne sert qu'à mieux mettre en valeur le retour rassurant à la normalité²⁴.

La piste de cirque, dans *Nights at the Circus*, pourrait bien être en fin de compte le lieu d'un renforcement involontaire de la norme et non le centre du malstrom subversif que semblait souhaiter l'auteur. La tentative de carnavalisation du contenu échoue partiellement faute d'une prise en compte de l'ambivalence axiologique et sémiotique de l'espace autour duquel est centrée l'intrigue. De plus, les mécanismes du réalisme magique se révèlent peut-être inadaptés en dehors des contextes socio-culturels marqués par le colonialisme qui ont vu leur épanouissement (Amérique latine par exemple)²⁵. En tout cas, la subversion des catégories tentée dans notre roman n'est pas relayée par une carnavalisation des principes formels sur lesquels il est construit. Comme le remarque Mikhaïl Bakhtine :

*Bien entendu, le carnaval proprement dit, et les autres fêtes apparentées (les corridas par exemple), les mascarades, le comique forrain, tout le folklore carnavalesque continuent encore d'agir sur la littérature, même de nos jours. Mais leur influence se limite le plus souvent au contenu des oeuvres, sans toucher leur principe formel ; autrement dit, ils ne sont plus capables de produire des genres nouveaux.*²⁶

La puissance potentiellement (et problématiquement) subversive du "cercle de sciure" se trouve pour ainsi dire jugulée dans et par les

24 Il s'agit également d'un retour à la normalité économique puisque c'est pour des raisons très matérielles (ayant à voir avec le montant de leur contrat) que les singes savants décident de quitter le "Ludic Game".

25 "Critique directe de valeurs étrangères, le réalisme magique trouvera [en Amérique latine] une force particulière du fait de son ancrage dans une société où le mythe fait partie de l'existence journalière." Serge Govaert, "Une Approche sociologique [du réalisme magique]", in *Le Réalisme Magique*. Bruxelles : Éditions de l'Age d'Homme, 1987, p. 234. On trouvera aussi une critique de l'utilisation trop enthousiaste des codes du réalisme magique hors de leur contexte dans Peter Stallybrass et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. London : Methuen, 1986, pp. 11-16 en particulier.

26 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Le Seuil, 1970, p. 180.

Sciure et strass

schémas du roman²⁷. C'est, en effet, à un texte de facture relativement classique que nous avons à faire : récit de voyage (le tour du monde du "Ludic Game") marqué par un phénomène d'entropie (l'abandon progressif en cours de route des familles qui constituaient la troupe) compensé par la réunification finale des deux protagonistes longtemps séparés. Sur ce plan, le contenu et la structure se rejoignent puisque l'analyse sémiotique du numéro de cirque révèle que ses structures dynamiques sont "assez proches, *mutatis mutandis*, des structures narratives fondamentales qui ont été dégagées notamment de l'analyse des contes populaires."²⁸ Tout comme ces derniers, *Nights at the Circus* fonctionne sur un jeu d'oppositions binaires (le cercle de la piste, la ligne de déplacement du "Ludic Game" à travers le monde ; le haut – domaine de l'aérialiste –, le bas ; la pureté, l'impureté ; la virginité, la bestialité etc.) très étrangères à la subversion carnavalesque dont l'une des caractéristiques principales est précisément, comme Bakhtine s'est employé à le montrer²⁹, la subversion des dualités. Tout se passe donc comme si les cartes subversives tracées par Angela Carter étaient empoissées par des strates structurelles (et culturelles) sous-jacentes mais très signifiantes. Le *risus pascali* qui, à la fin du roman, s'empare du monde entier, ne semble pas en mesure, même s'il est une apologie de l'universelle dérision, de compenser la puissance en dernier ressort normative du topos de la piste de cirque.

Jean-Louis Picot

Université de Nancy 2

27 A cet égard, le diagnostic porté par Terry Castle sur le potentiel subversif des scènes de mascarade dans les romans anglais du XVIIIème siècle pourrait s'appliquer au rôle du topos de la piste de cirque dans *Nights at the Circus* : "In the works of Fielding, Richardson and Burney for example, the Masquerade episode is at once a gay, chaotic, exciting eruption into narrative – the very image of an extatic anti-society – and an intrusion that must ultimately be renounced or ideologically contained within the narrative." *Op. cit.*, p. 106.

28 Paul Bouissac, *op.cit.*, p. 120.

29 Sans toutefois toujours parvenir à échapper lui-même au piège de la dualité réactive : voir Peter Stallybrass et Allon White, *op. cit.*, p. 17.